

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ДЕМІУРГ: ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

**DEMIURGE:
IDEAS, TECHNOLOGIES,
PERSPECTIVES OF DESIGN**

Scientific Journal

Том 7 № 1
Vol. 7 No 1

Засновано 2018 р.
Founded in 2018

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2024

Науковий журнал висвітлює проблематику теорії, історії, практики та перспектив розвитку дизайну і візуальних практик в Україні й у світі. Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, які займаються дослідженнями проблематики теорії, історії, проектування та перспектив розвитку дизайну і візуальних практик в Україні й у світі.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 12 від 27.02.2024 р.)*

Редакційна колегія:

Ігор Бондар	Головний редактор , кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна
Наталія Удріс-Бородавко	Відповідальний секретар , кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
Ліліана Вежбовська	кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна
Тетяна Божко	кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна
Андрій Будник	кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна
Ірина Бондаренко	кандидат архітектури, професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Україна
Вадим Абизов	доктор архітектури, професор, Київський національний університет технологій і дизайну, Україна
Ірина Швець	кандидат біологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна
Ілля Родов	доктор мистецтвознавства, Університет імені Бар-Ілана, Ізраїль
Аннелі Рандла	доцент, старший науковий співробітник, Естонська академія мистецтв, Естонія

Адреса редакції: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 509-а,
тел.: (044) 286-43-48, (050) 265-79-73
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: demiurge.knukim@gmail.com; web: demiurge.knukim.edu.ua

Засновник – Київський національний університет культури і мистецтв

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-01924.

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 29.06.2021 року № 735 за спеціальністю 022 «Дизайн».

*Редакція залишає за собою право на редагування текстів, яке не змінює позиції автора.
Автор несе відповідальність за фактичний виклад матеріалу.*

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2024
© Автори статей, 2024

Scientific journal is devoted to the problems of theory, history, practice and perspectives of design development and visual practices in Ukraine and in the world. The publication is intended for scientists, lecturers, postgraduates, doctoral students who study the problems of theory, history, modern practice and perspectives of design development and visual practices in Ukraine and in the world.

*Recommended for publication by the Academic Council of the
Kyiv National University of Culture and Arts
(protocol № 12 of 27.02.2024)*

Editorial board:

Ihor Bondar	Editor-in-Chief , PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine
Natalia Udris-Borodavko	Executive Editor , PhD in Sociology, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine
Liliana Vezhbovska	PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine
Tetiana Bozhko	PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine
Andriy Budnyk	PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine
Iryna Bondarenko	PhD in Architecture, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Ukraine
Iliia Rodov	Doctor of Sciences (Arts), Bar Ilan University, Israel
Vadym Abyzov	Doctor of Sciences (Architecture), Professor, Kyiv National University of Technology and Design, Ukraine
Iryna Shvets	PhD in Biological Sciences, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine
Anneli Randla	Associate Professor, Senior Researcher, Estonian Academy of Arts, Estonia

Editorial office address: Kyiv, 36, Ye. Konovalets Street, off. 509-a,
tel. (044) 286-43-48, (050) 265-79-73
Kyiv National University of Culture and Arts
e-mail: demiurge.knukim@gmail.com; web: demiurge.knukim.edu.ua

The Founder – Kyiv National University of Culture and Arts

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 1210 as of 31.10.2023. Media ID: R30-01924.

The Journal is included in the category "B" of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject area 022 "Design" by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 29 July 2021 № 735.

*The editorial board reserves the right to edit texts that do not change the author's position.
The author is responsible for the actual presentation of the material.*

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024
© Authors of articles, 2024

ЗМІСТ

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

ГЛОКАЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНА МОДЕЛЬ ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Наталя Удріс-Бородавко	8
КОНВЕРГЕНЦІЯ КОМУНІКАТИВНИХ СКЛАДНИКІВ У ІНФОГРАФІЦІ Оксана Мельник	24
ІМІДЖЕВИЙ СТИЛЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ СТАРТАПІВ: ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ Тетяна Божко, Оксана Чуева	36
ВИКОРИСТАННЯ АНІМАЛІСТИЧНИХ ІЛЮСТРАЦІЙ У ГРОШОВИХ ЗНАКАХ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД Дмитро Гринько	52
СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ ШРИФТОВОГО ПЛАКАТА В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ Олена Мудаліге	67
ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ: КЕЙС ГЕНЕРАТИВНИХ НЕЙРОМЕРЕЖ Софія Геренко	78

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА

ДИЗАЙН ТА АРХІТЕКТУРА ОБ'ЄКТІВ ПАМ'ЯТІ Ігор Бондар, Ніна Семироз, Юлія Подгаєцька	92
ПРЕДСТАВНИКИ РОДУ <i>SORBUS L.</i> У ЛАНДШАФТНОМУ ДИЗАЙНІ МІСТА КИЄВА: ДЕНДРОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ Ірина Швець, Олексій Дубовий, Андрій Кулик	110
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ І СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ ДИЗАЙНУ ПАЛАЦОВОЇ БУДІВЛІ УЖГОРОДСЬКОГО ЗАМКУ Любомир Брензович	126
РОЛЬ АРТ-ОБ'ЄКТА У ФОРМУВАННІ ХАРАКТЕРНИХ ОЗНАК ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ Оксана Пилипчук, Олександр Кащенко, Андрій Полубок	138

ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

КОНТЕМПОРАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ ДЕРЕВА ЖИТТЯ В РУШНИКАХ
ПОЛТАВЩИНИ ХІХ-ХХ СТ.

Катерина Гамалія, Анастасія Безугла.....151

АНІМАЛІЗМ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Катерина Кисельова164

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

АВАНГАРДНІ ІНСПІРАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКИХ МОНУМЕНТАЛІСТІВ 1960-70х рр.:
ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ВТРАЧЕНОГО ПАННО

Андрій Будник, В'ячеслав Снісаренко,
Анастасія Снісаренко-Єржиковська.....178

CONTENTS

VISUAL COMMUNICATION DESIGN

GLOCAL DESIGN AS AN INTERDISCIPLINARY MODEL OF PROJECT WORK Natalia Udris-Borodavko	8
CONVERGENCE OF COMMUNICATIVE COMPONENTS IN INFOGRAPHICS Oksana Melnyk.....	24
IMAGE STYLE OF INFORMATION STARTUPS: MEANS OF IMPLEMENTATION Tetiana Bozhko, Oksana Chuieva	36
USAGE OF ANIMALISTIC ILLUSTRATION IN MONETARY SIGNS: INTERNATIONAL EXPERIENCE Hryno Dmytro	52
THE STATE OF RESEARCH ON THE FONT POSTER IN SCIENTIFIC DISCOURSE Olena Mudalige	67
ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN GRAPHIC DESIGN: THE CASE OF GENERATIVE NEURAL NETWORKS Sofia Gerenko	78

DESIGN OF THE ENVIRONMENT

DESIGN AND ARCHITECTURE OF MEMORY OBJECTS Ihor Bondar, Nina Semyroz, Yuliia Podhaietska	92
<i>SORBUS L.</i> GENUS REPRESENTATIVES IN THE LANDSCAPE DESIGN OF KYIV: DENDROLOGICAL CHARACTERISTICS AND PROSPECTS FOR USE Iryna Shvets, Oleksii Dubovyi, Andrii Kulyk.....	110
INTERPRETATIVE MODELS AND MODERN DESIGN CONCEPTS OF THE PALACE BUILDING OF UZHGOROD CASTLE Liubomyr Brenzovych	126
THE ROLE OF AN ART OBJECT IN THE FORMATION OF CHARACTERISTIC FEATURES OF INTERIOR SPACE Oksana Pylypchuk, Oleksandr Kashchenko, Andrii Polubok	138

DESIGN OF CLOTHES, ACCESSORIES, IMAGE

CONTEMPORANEITY OF THE TREE OF LIFE IMAGE IN THE TOWELS OF POLTAVA REGION OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES Kateryna Gamaliia, Anastasiia Bezuhla.....	151
ANIMALISM IN THE DESIGN OF CLOTHES OF THE XX AND EARLY XXI CENTURIES Kateryna Kyselova	164

ART STUDIES

AVANT-GARDE INSPIRATIONS IN THE ART OF UKRAINIAN MONUMENTALISTS OF THE 1960-70S: ACCORDING TO THE RESULTS OF THE DOCUMENTARY RECONSTRUCTION OF THE LOST PANEL Andriy Budnyk, Vyacheslav Snisarenko, Anastasiia Snisarenko-Yerzhykovska.....	178
---	-----



УДК 76.012-027.511-027.541(=161.2):7.021.2
DOI: 10.31866/2617-7951.7.1.2024.300916

UDC 76.012-027.511-027.541(=161.2):7.021.2

ГЛОКАЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНА МОДЕЛЬ ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Наталія Удріс-Бородавко,
<https://orcid.org/0000-0003-1831-5476>
кандидат соціологічних наук,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
udris.nata@gmail.com

GLOCAL DESIGN AS AN INTERDISCIPLINARY MODEL OF PROJECT WORK

Natalia Udris-Borodavko,
<https://orcid.org/0000-0003-1831-5476>
PhD in Social Sciences,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
udris.nata@gmail.com

Анотація

Мета статті полягає в обґрунтуванні введення та розкритті сутності поняття «глокальний дизайн», а також ілюструванні його прикладами проектування візуальних комунікацій. **Методи дослідження.** У статті застосовано міждисциплінарний підхід, аналіз, синтез та метод екстраполявання, тобто поширення висновків, які отримані щодо однієї складової системи на іншу складову цієї системи. **Наукова новизна.** В статті вперше введено, розкрито та обґрунтовано матеріалами наукових дискусій поняття «глокальний дизайн»; доповнено поняття «глокалізація»; визначено фактори, які впливають на створення глокального дизайну (соціальний, культурний, ресурсний і природний контекст); наведено приклади емпіричної джерельної бази – проекти українського глокального дизайну, які є сучасними за проектними стильовими підходами і містять водночас українську ідентичність. **Висновки.** Визначення поняття «глокальний дизайн» надається на основі уточнено-

Abstract

The purpose of the article is to explain the introduction and essence of the concept of «glocal design» and illustrate it with examples of visual communication design. **Research methods.** The article applies an interdisciplinary approach, analysis, synthesis, and extrapolation method, which means extending the conclusions obtained about one component of the system to another component of the same system. **Scientific novelty.** The article first introduces, reveals, and substantiates the concept of «glocal design» based on the materials of scientific discussions; adds the concept of «glocalization»; identifies the factors that influence the creation of glocal design (social, cultural, resource, and natural context); provides examples of the empirical source base – Ukrainian glocal design projects that are modern in terms of design style approaches and contain Ukrainian identity at the same time. **Conclusions.** The definition of the concept of «glocal design» is given on the basis of the refined concept of «glocalization», which, as

го поняття «глокалізації», яке в результаті синтезу наукових розвідок інших вчених тлумачиться нами як процес заломлення глобальної хвилі локальним контекстом, унаслідок чого вона індивідуалізується та у збагаченому вигляді відбивається назад у світовий (глобальний) простір. Поняття «глокальний дизайн» ми визначаємо як процес і результат комплексної проектної діяльності, яка здійснюється свідомою індивідуалізацією глобальної проектної хвилі локальним контекстом для відображення національної ідентичності та подальшої презентації у світовий простір. До локального контексту, який забезпечує створення глокального дизайну, відноситься соціальний, культурний (традиційний і сучасний), ресурсний (кадровий, матеріалознавчий, фінансовий), природний. Поняття «глокальний дизайн» поширюється на всі види дизайну – промисловий, дизайн середовища (інтер'єр і ландшафт), дизайн одягу. Виходячи з концепції системного підходу, ми стверджуємо, що синергія всіх видів дизайну у створенні глокального продукту забезпечує ефективність у кожному виді окремо.

Ключові слова:

глобалізація, глокалізація, локалізація, глокальний дизайн, глобальний дизайн, ідентичність, проектна діяльність, локальний контекст, культурний контекст, соціальний контекст, візуальні комунікації, дизайн.

a result of the synthesis of scientific research by other scientists, is understood by us as the process of refraction of a global wave by a local context, as a result of which it is individualized and reflected back into the world (global) space in an enriched form. We define glocal design as the process and result of complex project activities that are carried out by conscious individualization of the global project wave by the local context to reflect national identity and further presentation to the world space. The local context that ensures the creation of glocal design includes social, cultural (traditional and modern), resource (human, material, financial), and natural contexts. The concept of «glocal design» applies to all types of design – product design, environmental design (interior and landscape), fashion design, visual communications. Based on the concept of a systematic approach, we argue that the synergy of all types of design in creating a glocal product ensures efficiency in each type separately.

Keywords:

globalization, glocalization, localization, glocal design, global design, identity, project work, local context, cultural context, social context, visual communications, design.

Вступ **1**

Тема розвитку українського дизайну є важливою впродовж майже всього тридцятирічного періоду після відновлення незалежності у 1991 р. Хоча дискусія є тривалою та з багатьма часто невизначеними до кінця векторами, все ж частина дослідників і дизайнерів-практиків консолідується у необхідності розвивати дизайн з українською ідентичністю. Основу цієї ідентичності знаходять у мистецьких і культурних традиціях країни, але з обов'язковим акцентуванням на тому, що звернення до минулого повинно бути переосмисленим, осучасненим, позбавленим прямих реплік музейних артефактів (окрім, можливо, колажів), виконаних згідно із сучасними трендами. Такі та інші формулювання з однаковою суттю часто звучать і прописуються в наукових публікаціях, критичних оглядах або доповідях. Кількість схожих думок, але при цьому розлогість їх вербальних втілень,

спонукала до пошуку понятійного апарата, який міг би чітко ві-
дображати ідею. Ця стаття присвячена обґрунтуванню базово-
го поняття, супутніх до нього, а також розкриття його сутності
на прикладах проектування візуальних комунікацій.

Мета дослідження 2

Мета дослідження – на основі міждисциплінарного підходу
до вивчення дизайну як комплексної проектної діяльності об-
ґрунтувати введення та розкрити сутність поняття «глокаль-
ний дизайн», проілюструвати його прикладами проектування
візуальних комунікацій.

Методологія та аналіз джерельної бази 3

Глокалізація як теорія виникає в галузі економіки і марке-
тингу, продовжує розвиток у гуманітарних науках (соціологія,
філософія), хоча у порівнянні з глобалізацією залишається
значно менш розробленим науковим знанням. Сьогодні ця
тема найактивніше обговорюється в економіці, маркетингу,
менеджменті виробничих процесів, державному управлінні,
комунікативних стратегіях (зокрема, продукування новин регі-
ональними медіаканалами). У зв'язку з цим у дослідженні за-
стосований міждисциплінарний підхід, аналіз, синтез та метод
екстраполювання, тобто поширення висновків, які отримані
щодо однієї складової системи (в нашому випадку соціо-куль-
турно-економічної) на іншу складову цієї системи (в нашому
випадку – на дизайн). Основою дослідження стали роботи
О. Копієвської (2014), О. Олійник (2009), К. Беха (2021), В. Рудо-
метофа (Roudometof, 2016).

В царині наукового знання про дизайн ідея глокалізації пред-
ставлена вкрай обмежено, а в українських дослідженнях відсутня.

Джерельною базою написання статті стали проекти укра-
їнських дизайнерів, які візуалізують поняття українського гло-
кального дизайну.

Результати дослідження 4

Передусім зазначимо, що теорія глокалізації формується
в рамках ретельно розроблених концепцій «глобалізації» та похід-
ної дихотомічної пари – «локалізації». Проте, оскільки наш інтерес
сфокусований суто на глокальності, ми не ставимо собі за мету
в цій статті аналіз наукових робіт зазначених напрямів. Другим
базисом вихідних даних є авторське розуміння дизайну як комп-
лексної проектної діяльності, яка призводить до змін соціальної
реальності – об'єктів, середовища та інформації в системі соці-
альних відношень, явищ, процесів. Таке розуміння корелюється
з сучасними поглядами теоретиків і практиків, які транслюються
численними науковими та публіцистичними матеріалами.

Аналітичний оглядовий матеріал щодо теоретичного осмис-
лення глокалізації знаходимо у низці публікацій українських
науковців. Зокрема, О. Олійник (2009) на підставі аналітики на-

укових розвідок західних авторів формулює визначення глокалізації як процесу «реакції різноманітних сфер людського буття на локальному рівні на світову глобалізацію, що є синтезом процесів глобалізації і регіоналізації» (с. 44). В розвитку своєї позиції науковець формулює просторово-часові та організаційні критерії для здійснення дослідження генези глокалізації. Просторово-часові критерії містять масштаби локальностей, інтенсивність глокальних взаємодій, швидкість глокальних реакцій, переважний вплив глобальних процесів на окремі локальності.

Глокалізацію як один з аспектів сучасних трансформаційних процесів у культурі широко представлено в монографії української вченої О. Копієвської (2014). На основі аналізу позицій зарубіжних і українських науковців та аналітиків вона погоджується з поширеним серед більшості теоретиків трактуванням глокалізації як своєрідного пристосування «глобальних вимог» до специфіки локального контексту. Також науковиця доходить висновку, що локальна культура – це культура, пов'язана з певним «ареалом, що містить у собі екзистенційно особливе» (с. 162). Завдяки локалізації глобальності, яка виявляється у додаванні глобального, так би мовити, знизу, а не згори, культурні особливості тієї чи іншої країни не нівелюються глобальним, а додаються до нього. Постійне збагачення міжнародного глобалізованого простору поліетнічними чинниками унеможливають його стандартизацію та уніфікацію. В глокалізації, на думку вченої, проявляється локальне як один з аспектів глобального (с. 162–163).

О. Олійник (2009) висвітлює наявність концептів глокального у порівнянні робіт представників трьох наукових напрямів з глобалізації – гіперглобалізму, скептицизму та трансформізму. О. Копієвська (2014) додає до зазначених ще четвертий напрям – консерватизм, який полягає в ідеї вічного існування національної держави, а глобальні та такрорегіональні інститути вважаються інструментами державної дипломатії (с. 50). Оскільки скептицизм відкидає правомірність ствердження про глобалізацію як тотальне явище кінця XX – початку XXI ст., нас цікавлять, насамперед, ідеї першого і третього напрямів. Відрізняються ці напрями передусім базовим підходом, на якому будується логіка міркувань: гіперглобалісти надають визначальне значення економіці у поширенні глобалізації, а трансформісти – культурі. Оскільки дизайн є складовою і однією, й іншою соціальних систем, вважаємо, що корисним для розуміння глокалізації у проектній діяльності є вивчення обох концепцій.

В аналітичній роботі К. Беґа (2021) здійснено класифікацію 46 визначень глокалізації за певним науковим підходом, у якому мають місце загальнонауковий з погляду дослідження світового господарства та міжнародних економічних відносин,

підприємницький та маркетинговий чинники. Автор зосереджує свою увагу на економічному і маркетинговому секторі, місце глокальності в культурі розкривається лише в першому підході. Попри кількість та, на перший погляд, розмаїття визначень поняття, здебільшого вони синонімічні навколо ідеї адаптації глобальних тенденцій до локальних реалій або об'єднання / синтезу / взаємопроникнення / зближення глобального і локального. Вважаємо найбільш близьким до формування концепції глокального дизайну є наведене формулювання авторів С. Голленсена та К. Шіммельпфенніга, а саме «глокалізація – це індивідуалізація глобальної ідеї, товару або послуги» (цит. за: Бех, 2021, с. 57). Таке формулювання розкриває ідею закладеної в глобалізації уніфікації та можливості її збагачення унікальністю локального контексту. Крім цього, це позбавляє глокальний продукт вторинності, тобто того, що утворено шляхом підлаштування до домінуючих глобальних тенденцій.

Одним із авторів ґрунтовних соціологічних осмислень та розробки теоретичного знання глокалізації є Віктор Рудометоф (Roudometof, 2016). На основі аналізу наукових розвідок він стверджує, що є дві ключові інтерпретації концепції глокалізації, авторами яких є Роланд Робертсон (Roland Robertson) і Джордж Рітцер (George Ritzer). Рудометоф проводить критичний огляд цих концепцій та узагальнює, що головною проблемою підходів обох наукоців є відсутність аналітичної автономності поняття «глокальність». Робертсон підводить глобалізацію до глокалізації, а Рітцер – навпаки, глокалізацію до глобалізації, від чого обидві концепції, на думку Рудометофа, страждають. Ці два автори та їхні послідовники в своїх ідеях спираються на концептуальні метафори дифузії (просочування) (р. 398). У висновках Робертсона глобалізація остаточно трансформується в глокалізацію, а у парадигмі Рітцера глокалізація зрештою трактується як аспект глобалізації – інструмент, завдяки якому капіталізм (та його монополізація) включає локальне.

В контексті необхідності аналітичної автономності В. Рудометоф (Roudometof, 2016) доповнює метафору дифузії концептуальною метафорою заломлення. У фізиці рефракція (заломлення) – це явище, коли світлові чи радіохвилі відхиляються від проходження через межу розподілу між одним середовищем та іншим або через середовище різної щільності. Ідея В. Рудометофа полягає у розумінні глобалізації як загального процесу у термінах хвиль, що поширюються світом, а також у застосуванні поняття рефракції (заломлення) хвиль як засобу розуміння глобально-локальної подвійної системи (р. 399). Він представляє свою ідею тим, що глобалізаційна хвиля поширюється, проте при проходженні через локальність з нею відбуваються зміни. Моделювання результатів такого «хвилеподібного» підходу на-

дає кілька варіантів результатів. З одного боку, глобалізаційні хвилі можуть бути поглинуті та посилені місцевими, а згодом спрямовані назад у світовий простір. З іншого, глобальна хвиля заломлюється локальністю і саме це утворює глокальність як таку. «Глокалізація – це глобалізація, заломлена через локальне» (р. 399). Тим самим, згідно з концепцією Рудометофа, локальне не знищується і не поглинається глобальним, а скоріше діє в симбіозі і формує остаточний новий стан.

Головним результатом цього процесу заломлення є випромінювання глобалізацією спектру відмінностей і розмаїття, іншими словами, – неоднорідності. Як нам відомо, неоднорідність та, як наслідок, активність внутрішніх процесів – це головна умова збереження будь-якої системи в умовах ентропії, зокрема соціальної. В культурній сфері глокальні утворення, що з'являються в результаті заломлення глобальної хвилі в локальному, надають нові варіації систематично і постійно.

На основі стислого, але ємного огляду концепцій, які зводяться багато в чому до схожого розуміння, ми кристалізуємо деякі нюансні фрагментарні твердження, які будуть покладені в основу визначення глокального дизайну. Отже, це наступні тези:

- «глокалізація – це індивідуалізація глобальної ідеї, товару або послуги» (Hollensen & Schimmelpfennig, 2014, р. 35);
- «глобалізаційні хвилі можуть бути поглинуті та посилені місцевими, а згодом відображені назад у світовий простір» (Roudometof, 2016, р. 399).

Об'єднання цих двох думок формує синтезоване трактування, що *глокалізація – це процес заломлення глобальної хвилі локальним контекстом, унаслідок чого вона індивідуалізується та у збагаченому вигляді відбивається назад у світовий (глобальний) простір*. Локальний контекст корелюється територією регіонів різного масштабу – від країни до міста.

Втім, поняття «глокалізація», так само як і «глобалізація», існують як наукові абстракції та інтерпретуються стосовно кожної конкретної сфери діяльності зі своєю специфікою. Нас цікавить сфера дизайну, тому наступним етапом вважаємо за необхідне вивчити, як ці поняття трактуються в контексті проектної дизайн-діяльності та конкретизувати їх. Локальний контекст вважаємо доцільним розглядати на рівні країни.

Згідно з нашим переконанням, фактори заломлення, крізь які проходить глобальна хвиля проектних тенденцій, корелюються з чинниками, які в сучасному трактуванні дизайну визначені як такі, що системно впливають на процес і результат дизайну. Для об'єктивного визначення цих факторів можемо звернутися до напрацювань науковців у цьому напрямку. Часткові відповіді на наш запит знаходимо у розкритті проектного образу, який надає С. Прищенко (2019) в контексті ана-

лізу сучасного розуміння дизайну як явища. В ньому виділено чотири фактори, що визначають кінцевий результат об'єкта дизайну: «проєктний образ – реалізація творчого задуму у вигляді цілісної предметно-художньої форми, що виникає в уяві дизайнера в процесі проєктування предметно-просторового або візуально-інформаційного середовища з урахуванням соціокультурних аспектів, принципів композиційного формоутворення, ціннісних і смислових значень певних об'єктів дизайну» (с. 241).

На основі власної багаторічної міждисциплінарної аналітики дизайну вважаємо обґрунтованими факторами локального контексту, через які заломлюється хвиля глобального дизайну, наступні складові:

1. **Соціальний контекст.** Його складають, передусім, суспільні події, які наразі відбуваються в країні. Вони детермінують увагу і мотивацію дизайнерів до внесення у проєкти актуального змістовного забарвлення і візуальних рішень. Соціальні події наповнюють знакову систему одиницями динамічного пласта, тобто такими, що виникають у певний період і зберігають свою актуальність впродовж певного часу. Похідними цього фактора є соціальна відповідальність дизайнерів, яка проявляється у поведінці, комунікації та ініціативах, що є важливими для конкретного суспільства в даний період.

2. **Культурний контекст.** Поняття культури, як відомо, має мегаширокий вимір, проте в нашій моделі, яка стосується дизайну, виділяємо перцептивну (візуальну і тактильну) та семантичну (змістовну) складові культурного контексту. Обидві складові містять традиційний та сучасний пласти:

- традиційний полягає, передусім, у культурних традиціях домінуючого етносу, що здавна проживає на території, відповідній сучасній країні;
- сучасний – у поточних трендах проєктної діяльності та динамічному пласті семіосфери (Удріс-Бородавко, 2023, с. 138).

Крім цього, культурний контекст містить і таку складову, як вербалістика, яка проявляється на рівні мовного перекладу контенту та відповідної його візуалізації. Хоча це скоріше фактор локалізації, ніж глобального проєктування.

3. **Ресурсний контекст.**

- кадровий – до цього фактора ми відносимо соціальну групу фахових дизайнерів певної країни, специфіку їхнього світогляду, знань і вмінь, що залежать багато в чому від фактора дизайн-освіти;
- матеріалознавчий – він пов'язаний і з особливостями та поширеністю місцевих матеріалів, і з досвідом дизайнерів у роботі з тими чи іншими видами матеріалів;

- фінансовий – можливості у залученні виробничих потужностей, матеріалів, кількості задіяних людей для розробки та реалізації також впливає на особливості проєктів.

4. **Природний контекст.** Цей фактор має кілька векторів впливу – від фізичних умов проєктного процесу та наступного існування спроєктованого об'єкта до ментальності людей-адресатів, сформованої під впливом певного клімату. Цей фактор впливає, безумовно, і на ресурс матеріалів, про який вказано у попередньому пункті.

Залежно від видів дизайну, той чи інший контекст може відігравати більшу або меншу роль. Наприклад, якщо в дизайні інтер'єрів чи одягу тепло-холодність клімату, надлишок спекотного сонця чи прохолодних дощів істотно впливають на дизайн-рішення, то для візуальних комунікацій це є другорядним. Натомість для них важливим є культурний контекст, оскільки повідомлення розраховані на інтерпретацію та очікуване трактування семантики.

Зазначимо, що, якщо два останні фактори в деяких ситуаціях можуть виступати як обмеження, то два перших здебільшого – як можливість. Культурний ресурс, який є результатом багаторічної еволюції способу життя і світогляду націй та етнічних груп, що складають основу населення сучасних країн, має потенціал надання унікальності проєктним розробками. Тому наполягаємо на особливій важливості застосування саме цього ресурсу в створенні глокального контенту.

Важливо розуміти також, що глокальність – це не адаптація глобального до місцевих потреб. Наше дослідження потребує введення, наукового обґрунтування та роз'яснення на прикладах таких додаткових понять, як «локальний дизайн» і «локалізований дизайн». Цьому будуть присвячені наші наступні публікації. В цій науковій розвідці ми лише зазначимо, що *локальним дизайном* вважаємо той, що створюється в суто вузькому регіональному обмеженні, за місцевими запитами з короткою тривалістю експонування, без потреби оприлюднення в професійних осередках. Прикладами можуть бути розробка оголошень чи буклетів для місцевих крамниць, оформлення регіональних газет. Виконавці проєктів у своїх рішеннях підпорядковані місцевим смакам замовників та цільової групи. *Локалізований дизайн* – це адаптований глобальний дизайн згідно з об'єктивними обмеженнями регіону. Тут ключовими факторами стають мова, релігійно-обрядові традиції, технічні ресурси. Прикладами є видання перекладних книг та, відповідно, їх адаптована переверстка, редизайн рекламної продукції для транснаціональних виробників та, рідше, афіш до кінострічок.

Глокальний дизайн створюється професійними дизайнерами і дизайн-групами, які мають проєктний досвід, а також високий рівень культурної грамотності і соціальної активності

в поточних трансформаціях суспільства, для якого вони практикують. Фахові дизайнери XXI ст. апріорі включені в міжнародну екосистему дизайну і знаходяться в системі поширених трендів глобального дизайну. Тенденції глобального (інтернаціонального) дизайну свідомо «заломлюються» проектною діяльністю дизайнерів, які функціонують у конкретному регіоні або є амбасадорами його культури у міжнародному просторі. Іншими словами, процес «заломлення» відбувається на рівні конкретних людей (авторських груп) і саме від дизайнерів та їхньої свідомості залежить, яким буде результат. Саме тому соціальний та культурний фактор трактується нами як можливість – це джерело, завдяки якому відбувається свідомо індивідуалізація глобальної хвилі дизайну та створення нового продукту, відповідного світовим трендам, але з *унікальною національною ідентичністю*. Рівень майстерності дизайнерів у використанні потенціалу цих факторів детермінує якість проектних розробок, які можна презентувати у світовий простір саме як унікальний глокальний дизайн.

Підсумком цих міркувань вважаємо введення такого визначення: ***глокальний дизайн – це процес і результат комплексної проектної діяльності, яка здійснюється свідомо індивідуалізацією глобальної проектної хвилі локальним контекстом для відображення національної ідентичності та подальшої презентації у світовий простір.***

Аналіз сучасного дизайну свідчить, що велика кількість країн надає оригінальні та трендові приклади глокального дизайну. Це підтверджує велика кількість зразкових проектів від дизайнерів Мексики, країн Африканського континенту, Скандинавії, Китаю, Японії. Аналізу ознак глокальності в них ми присвяtimo ряд наступних публікацій. У цій статті проілюструємо введене нами поняття кількома проектами українського дизайну.

Наприклад, глобальна типографічна культура використання в проектах універсальних шрифтів заломлюється в Україні таким фактором соціального контексту, як повномасштабне збройне вторгнення РФ. Події останніх двох років викликали стійку тенденцію до свідомої і категоричної відмови провідних графічних дизайнерів від використання російських шрифтів на користь українських (або зарубіжних, але вони на другому місці пріоритетності). Кількість і якість розроблених українцями шрифтів за останні десять років істотно зросла і складає гідну конкуренцію зарубіжним. Тому неписаним правилом, що додатково підсилюється репутаційним менеджментом і дизайнера, і замовника, є використання в проектах шрифтів саме української розробки. Такий підхід загалом змінює вигляд проектів, де застосовані шрифти (айдентика, рекламні постери, пакування, обкладинки книг, сайти) і додає їм глокальності.

Глокальним дизайном ми вважаємо і самі шрифти, які виглядають сучасно, функціонально, відповідно до міжнародних трендів, але які в своїй конструкції мають ознаки української ідентичності. Оскільки ці шрифти масово почали з'являтися після Революції гідності, можемо впевнено говорити про фоновий соціальний контекст заломлення глобалності, до якого додається культурний контекст, адже всі елементи української ідентичності сформовані на основі трансформацій історії української писемності або декоративних елементів творів традиційного декоративно-прикладного мистецтва (рис.1). Оскільки багато таких шрифтів є безкоштовними, тобто ними може скористатися будь-хто лише на умовах зазначення авторів шрифтів, можна говорити і про соціальну відповідальність (дизайнерів-шрифтовиків) як складову соціального контексту заломлення.



Рис. 1. Шрифти з елементами української ідентичності (Шрифти, б.д.).

Fig. 1. Fonts with elements of Ukrainian identity (Shryfty, n.d.).

Якщо більшість глокальних українських шрифтів мають перцептивну (візуальну) основу глокальності, то в оприлюдненому у 2023 р. шрифті Fixel (MacPaw, n.d.) українська глокальність проявлена семантикою додаткових графічних символів. Сам шрифт і лінійна стилістика графічних елементів є універсальними і «допомагають дизайнерам створювати позачасовий візуальний контент для будь-якого середовища» (Fixel Font, б.д.). Іншими словами, він є носієм глобальної концепції і стилістики. Проте вісімнадцять спеціальних символів, які надаються в комплекті, візуа-

лізують сталі символи української культури та історії. За словами дизайнера Кирила Ткачова, авторська група шукала «натхнення в геральдиці, вишивці, старих розписах та іконах, книжкових палітурках тощо. А щоб знайти символи народного мистецтва та козацької доби, переглядали матеріали з етнографічних експедицій та літературу про українську геральдику» (цит. за: Мирська, 2023). За стислими анотаціями до цих символів видно, що дизайнери використали також упізнавані стилізації В. Кричевського, Г. Нарбути, Н. Хасевича (рис. 2), що є спадщиною професійного графічного дизайну і мистецтва України ХХ ст. Отже, цей кейс є чітким прикладом заломлення глобального контексту крізь локальний культурний (його семантичну і візуальну (мистецьку) складову), а також соціальну відповідальність, оскільки шрифт є доступним для завантаження і користування.

Не менш цікавим прикладом глокального дизайну вважаємо візуальну систему освітнього проекту «Знай свою Україну» дизайнерки Олени Старанчук (2021 р.). У ньому можна побачити заломлення так званого плаского стилю (flat design) українським культурним контекстом. Плаский стиль набув популярності в дизайні користувацьких інтерфейсів у 2013-2016 рр., але по суті є прямим втіленням інтернаціонального стилю, оскільки чітко продовжує естетику модернізму, що походить від принципів школи Баугауз, мінімалізму та міжнародного типографічного стилю («швейцарська типографія» або Swiss Style). Проте стилізація піктограм і оригінальний декоративний шрифт проекту «Знай свою Україну» ґрунтуються на орнаментальних мотивах народного мистецтва у переосмисленні під впливом українського авангарду 1920-30х рр. (рис. 3). Стильний образ утворюється геометричними формами, лаконізмом їх поєднання, характерними деталями у вигляді трикутників та ромбів, яскравою, але гармонійною тепло-холодною колірною гамою. Унікальний шрифт корелюється з піктограмами, які однаково привабливі для різних вікових груп цільової аудиторії, а набір графічних елементів надає можливості створювати різноманітні комбінації патернів.

Ще одним з нещодавніх прикладів глокального українського дизайну є айдентика Академії пілотів «Dronarium» – автоматизована дизайн-система, яка дозволяє перетворити позивний кожного випускника-пілота дрона в унікальний знак-оберіг (2023 р.). Основна ідея проекту полягає в розробці шрифту на основі елементів деяких видів традиційної української вишивки, яку можна трактувати не лише як мистецтво, але і як семантичний оберіг. Крім шрифту, важливою складовою дизайн-системи є запропонований композиційний принцип, за яким літери позивного окремого пілота можуть об'єднатися в унікальний знак, який нагадує форму дрона (рис. 4). Таким чином досягається унікальність кожного макета при



Рис. 2. Студія AlfaBravo.
 Графічні зображення спеціальних символів у складі шрифту Fixel. 2023 (MacPaw, б.д.).

Fig. 2. AlfaBravo studio.
 Graphic images of special symbols as part of the Fixel font. 2023 (MacPaw, n.d.).



Рис. 3. О. Старанчук. Візуальна система освітнього проекту «Знай свою Україну». 2021 (Знай, б.д.).

Fig. 3. O. Staranchuk. Visual system of the educational project «Know Your Ukraine». 2021 (Znai, n.d.).

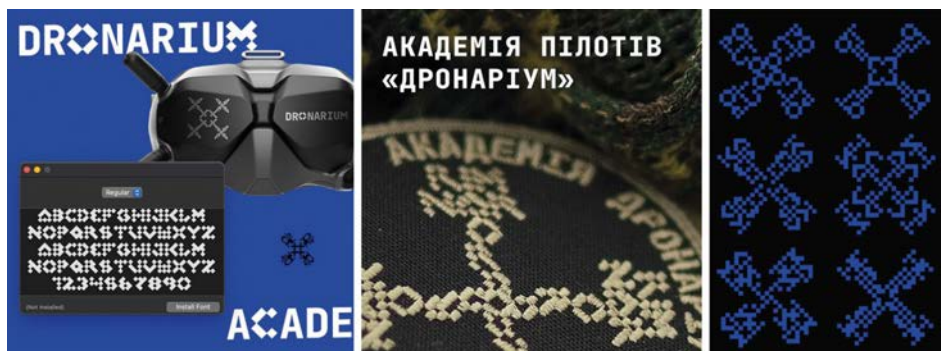


Рис. 4. Д. Молошніков (агенція Saatchi & Saatchi Ukraine). Айдентика Академії пілотів «Dronarium». 2023 (Saatchi & Saatchi Ukraine, 2023).

Fig. 4. D. Moloshnikov (Saatchi & Saatchi Ukraine). Identity of the Dronarium Academy of Pilots. 2023 (Saatchi & Saatchi Ukraine, 2023).

збереженні єдності всієї айдентики. Проект виглядає сучасно (створений шрифт водночас асоціюється і з перфокартами, і з інтерфейсами ІТ-об'єктів), але з підтекстом локальної української ідентичності. Цей глокальний дизайн також утворений заломленням факторами соціального і культурного контексту.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження** **5**

В статті вперше уточнено і доповнено поняття «глокалізація»; вперше введено, розкрито та обґрунтовано матеріалами наукових дискусій поняття «глокальний дизайн»; визначено фактори, які впливають на його утворення, а саме соціальний, культурний, ресурсний і природний контекст; наведено приклади емпіричної джерельної бази – проекти українського глокального дизайну, які є сучасними за проектними стильовими підходами і містять водночас українську ідентичність.

Висновки **6**

На підставі потреби введення поняття, що узагальнювало б думки теоретиків і практиків про актуальність створення сучасного дизайну із застосуванням культурних форм, що відображають національну ідентичність, нами введено та обґрунтовано поняття «глокальний дизайн». Його визначення надається на основі уточненого поняття «глокалізації», яке в результаті синтезу наукових розвідок інших вчених розуміється нами як процес заломлення глобальної хвилі локальним контекстом, унаслідок чого вона індивідуалізується та у збагаченому вигляді відбивається назад у світовий (глобальний) простір. Глокальний дизайн ми визначаємо як процес і результат комплексної проектної діяльності, яка здійснюється свідомою індивідуалізацією глобальної проектної хвилі локальним контекстом для відображення національної ідентичності та подальшої презентації у світовий простір. До локального контексту, який забезпечує створення глокального дизайну, відносимо соціальний, культурний (традиційний і сучасний), ресурсний (кадровий, матеріалознавчий, фінансовий), природний.

Поняття «глокальний дизайн» поширюється на всі види дизайну – промисловий, дизайн середовища (інтер'єр і ландшафт), дизайн одягу. В цій статті наша увага зосереджена на прикладах візуальної комунікації, хоча, виходячи з концепції системного підходу, ми стверджуємо, що синергія всіх видів дизайну у створенні глокального продукту забезпечує ефективність у кожному виді окремо. Доказовість цих тверджень буде підтверджена прикладами в наших наступних публікаціях.

Список бібліографічних посилань

- Бех, К. (2021). Тракткування терміна глокалізація в дослідженнях світового господарства та міжнародних економічних відносин. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Міжнародні відносини*, 2(54), 55–58.
- Знай Свою Україну*. (б.д.). EdEra. Взято 10 січня 2024 з <https://study.ed-era.com/uk/courses/course/739>
- Копієвська, О. (2014). *Трансформаційні процеси в культурі сучасної України* [Монографія]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. <https://bit.ly/3TuNqJQ>

- Мирська, Ю. (2023, 23 листопада). *MacPaw додала українські символи в шрифт Fixel до його першої річниці*. Speka. <https://speka.media/macpaw-dodala-ukrayinski-simvoli-v-shrift-fixel-do-yogo-persoyi-ricnici-p6j5w9>
- Олійник, О. (2009). Концептуалізація глокалізації: методологічні аспекти. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*, 38, 41–51. https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_38_4.pdf
- Прищенко, С. (2019). *Еволюція рекламної графіки як складової художньо-проектної культури* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Удріс-Бородавко, Н. (2023). *Графічний дизайн з українським обличчям*. ArtHuss.
- Шрифти з Українським Характером*. (б.д.). Rentafont. Взято 10 січня 2024 з <https://rentafont.com.ua/search/shryfty-z-ukrainskym-kharakterom>
- Fixel Font by MacPaw*. (б.д.). Kyiv Design Week. Взято 10 січня 2024 з <https://www.kyivdesignweek.com.ua/participants/macpaw>
- Hollensen, S., & Schimmelpfennig, C. (2014). 0,5 x global + 0,5 x lokal = glokal: Wissenswertes aus der Formelsammlung für Marketingstrategie. *marke 41*, 2, 34–41. <https://bit.ly/3TMnn2m>
- MacPaw. (n.d.). *Fixel*. Retrieved January 10, 2024, from <https://fixel.macpaw.com/>
- Roudometof, V. (2016). Theorizing glocalization: Three interpretations. *European Journal of Social Theory*, 19(3), 391–408. <https://doi.org/10.1177/1368431015605443>
- Saatchi & Saatchi Ukraine. (2023, 18 грудня). *Дрони захищають воїнів, а наша айдендика – тепер символ цього захисту. Дивіться наш кейс динамічної айдентики, для академії Dronarium, а разом [Зображення]*. Facebook. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=850275593773195&id=100063722872652

References

- Bekh, K. (2021). Traktuvannia termina hlokalizatsiia v doslidzhenniakh svitovoho hospodarstva ta mizhnarodnykh ekonomichnykh vidnosyn [Interpretation of the term "glocalization" in researches of the world economy and international economic relations]. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. International Relations*, 2(54), 55–58 [in Ukrainian].
- Fixel Font by MacPaw*. (n.d.). Kyiv Design Week. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.kyivdesignweek.com.ua/participants/macpaw> [in Ukrainian].
- Hollensen, S., & Schimmelpfennig, C. (2014). 0,5 x global + 0,5 x lokal = glokal: Wissenswertes aus der Formelsammlung für Marketingstrategie [0.5 x global + 0.5 x local = glokal: Useful information from the collection of formulas for marketing strategy]. *marke 41*, 2, 34–41. <https://bit.ly/3TMnn2m> [in German].
- Kopiiivska, O. (2014). *Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy* [Transformational processes in the culture of modern Ukraine] [Monograph]. National Academy of Culture and Arts Management. <https://bit.ly/3TuNqJQ> [in Ukrainian].
- MacPaw. (n.d.). *Fixel*. Retrieved January 10, 2024, from <https://fixel.macpaw.com/> [in English].
- Myrska, Yu. (2023, November 23). *MacPaw dodala ukraïnski symvoli v shryft Fixel do yoho pershoi richnytsi* [MacPaw added Ukrainian characters to the Fixel font for its first anniversary]. Speka. <https://speka.media/macpaw-dodala-ukrayinski-simvoli-v-shrift-fixel-do-yogo-persoyi-ricnici-p6j5w9> [in Ukrainian].
- Oliinyk, O. (2009). Kontseptualizatsiia hlokalizatsii: metodolohichni aspekty [Conceptualization of glocalization: Methodological aspects]. *Humanities Bulletin of Zaporizhzhia State Engineering Academy*, 38, 41–51. https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_38_4.pdf [in Ukrainian].
- Pryshchenko, S. (2019). *Evolutsiia reklamnoi hrafiky yak skladovoi khudozhno-proiektnoi kultury* [The advertising graphics evolution as a component of art-project culture] [Doctoral Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].

- Roudometof, V. (2016). Theorizing glocalization: Three interpretations. *European Journal of Social Theory*, 19(3), 391–408. <https://doi.org/10.1177/1368431015605443> [in English].
- Saatchi & Saatchi Ukraine. (2023, December 18). *Drony zakhyshchaiut voyniv, a nasha aidentyka – teper symbol tsoho zakhystu. Dyvitsia nash keis dynamichnoi aidentyky, dlia akademii Dronarium, a razom* [Drones protect soldiers, and our identity is now a symbol of that protection. See our dynamic identity case, for Dronarium Academy, and together] [Image]. Facebook. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=850275593773195&id=100063722872652 [in Ukrainian].
- Shryfty z Ukrainyskym Kharakterom* [Fonts with Ukrainian character]. (n.d.). Rentafont. Retrieved January 10, 2024, from <https://rentafont.com.ua/search/shryfty-z-ukrainskym-kharakterom> [in Ukrainian].
- Udris-Borodavko, N. (2023). *Hrafichnyi dyzain z ukrainskym oblychchiam* [Graphic design with a Ukrainian face]. ArtHuss [in Ukrainian].
- Znai Svoiu Ukrainu* [Know your Ukraine]. (n.d.). EdEra. Retrieved January 10, 2024, from <https://study.ed-era.com/uk/courses/course/739> [in Ukrainian].

КОНВЕРГЕНЦІЯ КОМУНІКАТИВНИХ СКЛАДНИКІВ У ІНФОГРАФІЦІ

Оксана Мельник,
<https://orcid.org/0000-0002-1579-6705>
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національний університет
«Львівська політехніка»,
Львів, Україна
o.melnyk@hotmail.com

CONVERGENCE OF COMMUNICATIVE COMPONENTS IN INFOGRAPHICS

Oksana Melnyk,
<https://orcid.org/0000-0002-1579-6705>
PhD in Art history, Associate professor,
Lviv Polytechnic
National University,
Lviv, Ukraine
o.melnyk@hotmail.com

Анотація

Мета дослідження полягає у встановленні наявності або відсутності явища конвергенції між візуальними складниками, утвореними на основі варіативних способів кодування інформації в інфографічних повідомленнях. Особливу увагу зосереджено на тих випадках, у яких згадані різнокодовані елементи здатні забезпечувати ефект синергії або доповнювати та збагачувати змістове наповнення за рахунок взаємодії різних сенсів, кожний з яких викладений найбільш оптимальними засобами, що не наслідують один одного. **Методи дослідження:** аналітичний, логічний та оцінювальний, системний підхід та метод структурно-композиційного аналізу. **Наукова новизна** полягає у доведенні наявності ефекту конвергенції сенсів у інфографіці, сформованій на основі різнокодованих та різностильових комунікативних елементів. Встановлено, що в інфографічних повідомленнях може бути задіяним до семи різних способів візуального представлення інформації, що розрізняються стилістичними та технічно-графічними властивостями. Водночас встановлено, що мінімізація кількості різностильових складників призводить до утворення найбільш ефективних візуальних повідомлень, що краще запам'ятовуються і довше утримуються в свідомості реципієнтів. **Висновки.** Застосування комунікативних елементів, що мають різні технічно-графічні і стилістичні властивості, поза інфографіч-

Abstract

The purpose of the research is to establish the presence or absence of the phenomenon of convergence between visual components formed based on different ways of encoding information in infographic messages. Particular attention is focused on those cases when the above-mentioned differently coded elements can provide a synergistic effect or supplement and enrich the content through the interaction of different meanings, each of which is presented in the most optimal way that does not imitate the other. **Research methods** are analytical, logical-evaluative, systematic approach and method of structural-compositional analysis. **The scientific novelty** consists in proving the presence of the effect of convergence of meanings in infographics formed based on different codes and different communicative elements. It was revealed that infographic messages can use up to seven different ways of visual presentation of information differing in stylistic and technical-graphic properties. At the same time, it has been proved that minimising the number of different style components leads to the formation of the most effective visual messages. Such messages are better remembered and remain in the minds of recipients longer. **Conclusions.** The use of communicative elements with different technical, graphic and stylistic properties outside infographic messages, in most cases, leads to the destruction of meaningful unity and loss of consumer interest in the content of the message. On the contrary, in in-

ними повідомленнями, в більшості випадків призводить до руйнації змістової єдності та втрати зацікавлення споживачів до змісту звернення. Натомість в інфографіці структурна організація інформації, композиційне зонування та наявність логічних зв'язків між різними угрупованнями візуальних знакових форм забезпечує утримання цілісності інформаційного впливу. Втім, доведено, що така цілісність потребує або утримання єдиного оптично-змістового центру, або чітко сформованих змістових рівнів з акцентованими візуальними переходами між ними.

fographics, the structural organisation of information, compositional zoning, and the logical links' presence between different groups of visual-symbolic forms ensure the integrity of information impact. However, it has been proved that such integrity requires either the preservation of a single optical centre of content or well-defined levels of content with accentuated visual transitions between them.

Ключові слова:

комунікативні елементи інфографіки, ізографама, композиційна організація, засоби виділення змістових аспектів.

Keywords:

communicative elements of infographics, isographs, compositional organisation, means of content aspects selection.

Вступ **1**

В сучасних наукових розвідках вже було здійснено спроби розглянути інфографіку як інформаційну систему, в якій взаємодіють різні способи кодування інформації: зображення (ілюзорно тривимірні та реалістично уподібнені, стилізовані або формалізовані), а також і знаки писемності (текстові та/або числові способи представлення даних). Фокус уваги був зорієнтований на визначенні взаємозв'язків між кількістю засобів кодування інформації, задіяних у дизайні інфографіки, та досяжністю сприйняття змісту в цілому. Натомість у даному дослідженні спектр досліджуваних засобів має бути дещо розширеним.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження – проаналізувати взаємодію зображувальних і шрифтових складників з графіками, схемами та діаграмами, а також з'ясувати умови композиційної взаємодії в межах одного повідомлення збільшеного кількісного складу зображень, утворених на основі варіативного спектру технічно-графічних засобів. Тобто зображень, що мають різні візуально-стильові характеристики та ознаки.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Наукове підґрунтя даної роботи складають: фундаментальна праця Р. Арнхейма (Arnheim, 2004), що презентує умови композиційної організації зображень у візуальних творах; видання Ноа Ілїїнські та Джулі Стіл (Iliinsky & Steele, 2011), цілеспрямовано присвячене взаємодії комунікативних елементів інфографіки в полі зорового сприйняття; дослідження А. Унвіна та М. Теуса (Unwin & Theus, 2006) та Дж. Гіра та ін. (Heer et al., 2010), присвячені проблемам представлення великих

і варіативних наборів даних. Значущим також є дослідження Т. Божко (2022), в якому вводиться поняття «ізографема», що є визначником диференційованого представлення образно-стилістичних властивостей зображувальних і шрифтових складників інфографіки; та висновки Ю. Фароқи-Шах та М. Геман (Faroqi-Shah & Gehman, 2021) щодо фізіологічних та психологічних умов сприйняття та засвоєння візуальної інформації.

За допомогою аналітичного та системного підходів у роботі буде здійснено огляд наявних висновків науковців щодо характеру взаємодії візуальних складників у широкому спектрі візуальних повідомлень. Оцінювальний метод впроваджено для визначення і диференціювання образно-стилістичних характеристик зображень в інфографіці. Метод структурно-композиційного аналізу застосований для визначення умов, за яких комунікативні складники інфографіки реалізують ефект конвергенції сенсів.

Фактологічний матеріал, що підлягає аналізу в даній публікації, запозичено з відкритих інформаційних джерел, а саме з сайтів: [Photoshopvip.net](https://www.photoshopvip.net); [Visualcapitalist.com](https://www.visualcapitalist.com); [Thetomagency.com](https://www.thetomagency.com); [Ukrinform.ua](https://www.ukrinform.ua); [Br.pinterest.com](https://www.br.pinterest.com).

Результати дослідження **4**

У дослідженні Т. Божко (2022) було обґрунтовано доцільність введення до наукового обігу терміну «ізографема», яким було пропонувано позначати диференційовані образно-стилістичні властивості кожного із зображувальних або текстових комунікативних елементів. Введення такого терміну мало б полегшити аналіз розбіжностей у властивостях комунікативних елементів у межах кожної з систем кодування інформації. Зокрема, мало б на увазі, що в межах впроваджених зображувальних форм можуть бути застосовані зображення, що істотно відрізняються одне від одного як за ступенем графічного узагальнення (від ілюзорно двовимірних або тривимірних зображень), так і відмінних за технічно-графічними засобами побудови: характером ліній чи плям, задіяних у процесі їх візуалізації. Відтак, кожний з виокремлених способів побудови зображувальних комунікативних елементів мав відповідати одній ізографемі. Відповідно до цього визначення, одну ізографему, але іншого способу кодування інформації, уособлювали собою також літери або цифри, набрані одним шрифтом. Натомість зміна технічно-графічних способів представлення зображень або впровадження двох і більше видів шрифтів призводило до збільшення кількості ізографем та, відповідно, збільшення варіативності образних засобів впливу, впроваджених в інфографічних повідомленнях. Звідси постає питання прискіпливого вивчення можливостей, потреб і доречності застосування такого розмаїття засобів об-

разного впливу та виявлення умов і результативності впровадження таких полістилістичних складників.

Для проведення дослідження значущими також вважаємо результати наукових розвідок Р. Арнхейма (Arnheim, 2004), в яких було надано достатньо розлогий виклад умов композиційної організації комунікативних елементів у візуальних повідомленнях. До числа чинників, що найбільше впливають на композиційну організацію та упорядкування складових візуальних комунікацій, цими авторами віднесено: розмір елементів у структурі повідомлення; акцентування або нюансове представлення за кольором; форму; ізоляцію або скупчене розташування; візуальну текстуру; площинність, або ілюзорний об'єм зображення; глибину та композиційну орієнтованість; симетрію та асиметрію; статичність або динамічність композиції. Втім, маємо зауважити, що більшість прикладів, наведених Р. Арнхеймом, стосуються загальних принципів композиційної організації інформації. Спеціалізованого дослідження інфографічних повідомлень цим автором здійснено не було.

Натомість на необхідності і значущості проведення композиційного аналізу саме інфографіки наполягають Н. Іліїнські та Дж. Стіл (Iliinsky & Steele, 2011), у роботі яких також порушуються питання щодо позицій комунікативних елементів у полі зорового сприйняття; значення місць розташування і близькості елементів; умов представлення фізичного простору, патернів та згрупованих об'єктів.

Для встановлення умов взаємодії і взаємовпливу різнокодованих способів представлення інформації в інфографіці значущими стануть також висновки Ю. Фарокі-Шах та М. Геман щодо здатності мозку середньостатистичного споживача інформації ідентифікувати комплекс зображень при побіжному перегляді за 100-150 мс.; водночас, представлення інформації у вигляді слів та словосполучень, навіть виділених та упорядкованих абзацами або маркерами, потребує для сприйняття значно тривалішого періоду в 600 мс (Faroqi-Shah & Gehman, 2021). З наведених даних випливає актуалізація саме візуального контенту інфографіки, як такого, що навіть при побіжному і швидкому перегляді здатний привертати до себе посилену увагу і швидше запам'ятовуватись та ідентифікуватись у свідомості реципієнтів, порівняно з набором текстових та цифрових даних. Тобто, в умовах лімітованого часу на сприйняття інформації, представленої як на паперових, так і на електронних носіях, активно засвоєними будуть саме зображувальні складові. Але для інфографіки критично важливим є забезпечити швидкість і наочність представлення змістового контенту, в якому загальні пропорційні співвідношення є основою для порівняння та аналітичного сприйняття.

Варто також зазначити, що проблемам представлення великих і варіативних наборів даних присвячені дослідження А. Унвіна та М. Теус (Unwin & Theus, 2006) та Дж. Гір та ін. (Heer et al., 2010). У кожному з цих досліджень автори надають висновки власних спостережень щодо умов ефективного представлення в інфографіці та візуалізації значних за обсягом наборів даних. Втім, їхні висновки та рекомендації значною мірою зводяться до оптимізації вибору графіків, діаграм та/або гістограм, і лише у розвідці А. Унвіна та М. Теус (Unwin & Theus, 2006) побіжно порушуються питання взаємодії варіативного спектру зображувального контенту.

Керуючись всіма вище наведеними висновками та рекомендаціями науковців щодо їх врахування і впровадження, надалі здійснимо огляд практично реалізованих прикладів інфографіки, в складі яких задіяно як різні способи кодування інформації, так і значний спектр полістилістичних зображувальних комунікативних елементів; тобто наявна значна кількість варіативних ізографем.

Для початку проаналізуємо інфографіку, в якій взаємодіють кругова секторна діаграма, фотореалістичні зображення, а також цифрові і текстові дані, що супроводжують та пояснюють зміст цього повідомлення (рис.1). Як бачимо з наведеної ілюстрації, взаємодія трьох типів кодування інформації призводить до наочного та виразного зорового образу, що легко запам'ятовується, надійно фіксується свідомістю та здатний утримуватись в уяві реципієнтів протягом тривалого часу. Прикметно, що в цьому варіанті повідомлення найбільш активно вкорінюються в пам'яті взаємодія секторної діаграми та реалістичних фотозображень. Вони можуть бути описово відтворені навіть після короткочасного споглядання та подальшого тривалого терміну відсутності візуальних контактів з представленим інфографічним повідомленням. Значно гірше запам'ятовуються цифрові та текстові складники Втім, такий результат повністю збігається з висновками вже згаданих науковців Ю. Фароки-Шах та М.Геман (Faroqi-Shah & Gehman, 2021).

Надалі для порівняння проаналізуємо подібну інфографіку, в якій секторна діаграма поєднується з узагальненими і схематизованими, але також ілюзорно-тривимірними зображеннями, й ілюструє оптимальний пропорційний розподіл придатних для проживання земель (рис. 2). Як і в попередньому випадку, свідомість активно фіксує і надійно зберігає інформацію щодо загального пропорційного співвідношення представлених складників, чому, значною мірою сприяє диференційоване кольорокодування кожної з ділянок. Втім, як і в попередньому прикладі, числові і текстові дані засвоюються набагато гірше і, як свідчать опиту-

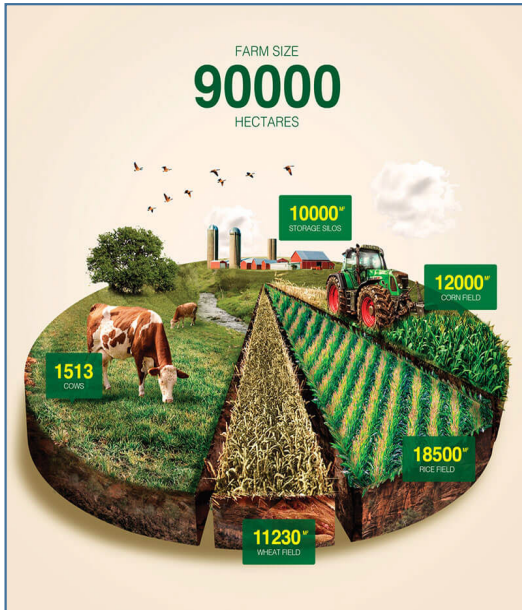


Рис. 1. Інфографічний 3d шаблон (Chō rittai-tekina, 2017).

Fig. 1. 3d-infographic-template (Chō rittai-tekina, 2017).

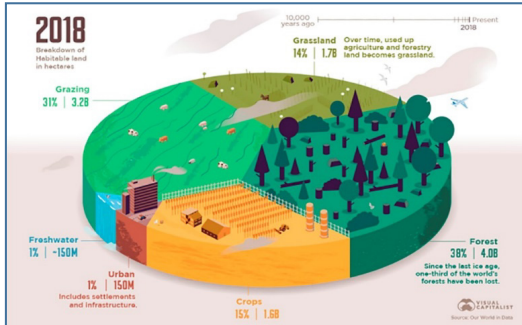


Рис. 2. Розподіл придатних для проживання земель (Aboulazm, 2022).

Fig. 2. Distribution of habitable land (Aboulazm, 2022).

вання, не демонструють здатності зберігатись у свідомості після тривалої перерви після споглядання інфографіки.

Для закріплення результатів звернемось до ще одного прикладу, в якому секторна діаграма буде замінена рядом площинних діаграм, кожна з яких інформує про чисельність певного виду океанічних риб (рис. 3). У наведеному прикладі кожний з видів риб представлено у вигляді їх реалістичного силуету на тлі градієнтно заповненої площини.

Прикметно, що в цьому випадку увага більшості реципієнтів зосереджується на тих видах риб, навколо яких наявні найбільш масивні площини, що утворюють достатньо контрастне співвідношення: фон – зображення. В даному випадку це 3 види риб. Натомість ті види риб, що знаходяться під загрозою вимирання або винищення, внаслідок побіжного перегляду, майже зовсім не фіксуються свідомістю. Необхідні додаткові зусилля та спрямоване акцентування уваги реципієнтів для

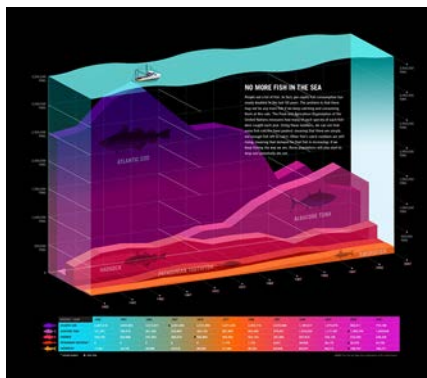


Рис.3. У морі більше немає риби
(The TOM Agency, n.d.).

Fig. 3. No more fish in the sea
(The TOM Agency, n.d.).

сприйняття та засвоєння інформації щодо всіх представлених морських мешканців. Проте наявність кольорографічних контрастів та виділення силуетів кількох риб як за масою, так і за оточуючим вільним простором, призводить до утворення виразного і візуально цілісного повідомлення, естетичні параметричні характеристики якого виявляються більш значущими для сприйняття, ніж його змістове наповнення. Вірогідність наведених висновків стверджується їх суголосністю з викладами Н. Іліїнські та Дж. Стіл (Iliinsky & Steele, 2011), у роботі яких акцентовано значення композиційної взаємодії комунікативних елементів інфографіки, їх розташування і близькості за умов узагальненого відтворення фізичного простору.

Відтак, огляд згаданих зразків інфографіки дозволяє стверджувати про наявність ефекту конвергенції – тобто зближення сенсів і їх єднання в інформаційному повідомленні в разі застосування в інфографіці двох типів кодування інформації (засобів візуалізації даних з одним технічно-графічним способом представлення зображень: фотографіями, стилізованою або схематизованою графікою).

Надалі нас буде цікавити питання результативності сприйняття та засвоєння інформації при збільшенні кількості ізографем. З цією метою звернемось до інфографіки, що презентує симптоматику захворюваності лихоманкою Ебола (рис. 4). У цьому прикладі маємо спостерігати варіативний спектр зображень, що різняться між собою як технічно-графічними способами представлення інформації, так і її масштабно-пропорційними характеристиками. До зорової уваги, насамперед, потрапляє лінійно-каркасне ілюзорно-тривимірне зображення голови і торсу людини з виділенням осередків уражень внутрішніх органів. Надалі фокус уваги переміщується на площинно-узагальнені зображення збудників і трансляторів вірусу. Варто зазначити, що наведені угруповання зображень займають домінуюче місце за пропорціями й утворюють змістову єдність, що доволі легко запам'ятовується. Натомість зображення, представлені у ниж-

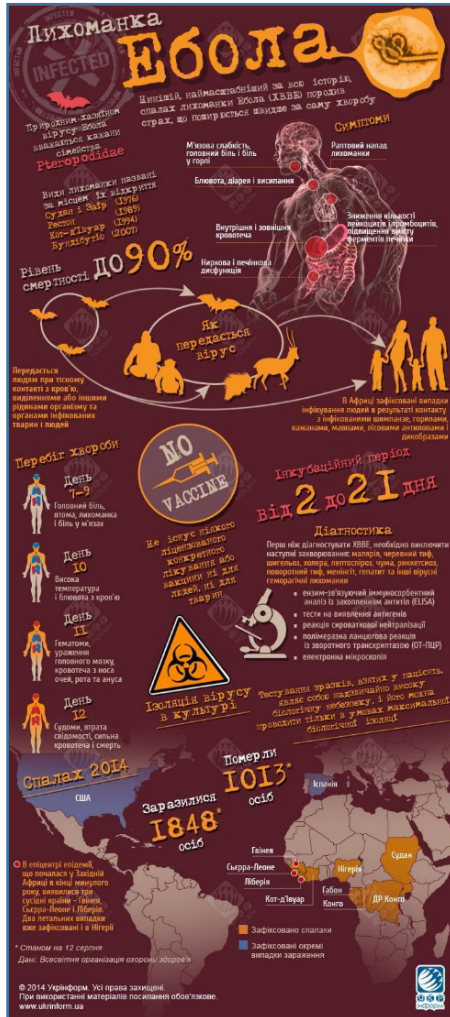


Рис. 4. Смертельна лихоманка Ебола (Бутова та ін., 2014).

Fig. 4. Deadly Ebola fever (Butova et al., 2014).

ній частині інфографіки, позбавлені чітко визначених пропорційних пріоритетів і логічної послідовності сприйняття.

Попри те, що всі вони подані за допомогою узагальнених графічних плям, тобто присутні максимально уподібнені способи відтворення інформації, відсутність передбачуваного руху очей у композиційному розташуванні елементів значно знижує результативність їх сприйняття та утримання в свідомості протягом тривалого часу. Зниженню уваги також сприяють значні відмінності у ступені узагальнення зображень: силуети людини подані майже реалістично, в той час як шприц, мікроскоп та ізоляція вірусу в культурі відтворюються максимально узагальнено й уподібнюються до іконічних знаків. У підсумку, в розглянутому прикладі можемо нарахувати 3 варіанти стилістично

відмінних способів представлення інформації – тобто три різні ізографіми. Також маємо відмітити, що в наведеному прикладі були відсутні графіки або діаграми, внаслідок чого взаємодія зображувальних компонент значною мірою була обумовлена їх композиційним розташуванням і позиціонуванням в полі зору загального повідомлення. Як і в попередніх прикладах, засвоєння ілюстративного матеріалу було значно продуктивнішим, порівняно з його текстовими складниками. Тобто взаємодія візуальних компонентів була доволі точно описово відтворена після тривалої перерви у сприйнятті інформації.

Маємо визнати, що при взаємодії трьох різних ізографем з текстовими елементами ефект конвергенції комунікативних елементів виявляється все ще доволі потужно, однак на його наявність найбільш істотно впливає композиційна організація, що перебирає на себе функції змістоутворення.

Маємо прогнозувати, що подальше збільшення кількості ізографем, в разі їх впровадження в інфографічні повідомлення, потребуватимуть все більш обміркованих і виважених засобів гармонізації, як то: впровадження обмежень у колористичне вирішення, чітке зонування зображень зі спільними образно-стилістичними й масштабно-пропорційними характеристиками та максимальна уніфікація зображень за допомогою ліній та плям.

В разі необхідності застосування в інфографіці значної кількості зображувальних елементів, що відрізняються стилістичними та технічно-графічними засобами відтворення, значно зростає впливовість їх композиційної організації та наявність або відсутність акцентів і домінант, а також угруповань складників за уподібненими ізографемами. Вважаємо, що саме наявність композиційного зонування комунікативних складників зі спільними ізографемами та розташування кожного типу таких ізографем у межах умовно виділеної площини дозволить реципієнтам після тривалої перерви пригадати змістові складники повідомлення. Сформовані рекомендації ґрунтуються на тому, що свідомості легше сприймати та відтворювати цілісні угруповання і їх позиційні розташування між собою, ніж визначники конкретних зображень, представлених у хаотичних співвідношеннях. Посиленню запам'ятовування також може сприяти варіативне кольорографічне кодування кожного відокремленого угруповання ізографем. Проте наявність значної кількості контрастних площин, в межах яких знаходяться варіативні ізографіми, можуть порушити змістову єдність, оскільки будуть сприйматись як складники, що сперечаються між собою за увагу глядачів.

Порівнюючи результативність сприйняття інфографічних повідомлень, розглянутих вище, з висновками А. Унвіна та М. Теуса (Unwin & Theus, 2006), можемо стверджувати, що при взаємодії варіативного спектру зображувального контенту вагомим значенням

набувають композиційні засоби розташування, такі як акцентування головних елементів і їх угруповання за способами представлення інформації. Тобто конвергенція комунікативних складників у тих випадках, коли ці складники представлені варіативним спектром стилістичних ознак і технічно-графічних засобів, виявляється значно меншою і єднання сенсів в інформаційному повідомленні реалізується переважно за рахунок композиційної організації, що перебирає на себе роль структуроутворення.

Також слід розглянути інфографічне повідомлення (рис. 5), де кількість ізографем мінімізовано, але наявна значна кількість варіативних змістових компонентів. Для прикладу обрана географічна інфографіка, що надає інформацію про місце відпочинку в Бразилії. Одразу зауважимо, що обраний приклад є доволі типовим способом представлення інфографіки для курортних і туристичних анклавів. На ньому наявні лише дві ізографіми: ілюзорно-двовимірні зображення людей і ілюзорно-тривимірні зображення архітектурних споруд, пам'яток, техніки і природних об'єктів. Всі зображення максимально спрощені та схематизовані й інформативної вартості набуває виключно їх позиційне розташування одне стосовно одного. Прикметно, що в цій інфографіці цифрові і текстові складники гранично мінімізовані; загальна назва розташування місця відпочинку та назви найбільш вагомих споруд і пам'яток згруповані у нижньому лівому куті.

Уподібнені стилістичні властивості зображень і мінімальна кількість ізографем забезпечують синтез впливу комунікативних складників і гармонізацію сприйняття інфографіки в цілому. Однак значна кількість зображень і їх нашарування одне на одного значно утруднюють запам'ятовування інформації і її відтворення після тривалої перерви у візуальних контактах. Винятком є реципієнти, які відпочивали саме на цьому курорті: для них інфографіка слугує не стільки дороговказом, скільки інформаційним сувеніром, що дозволяє оновити спогади. Тобто мінімальна кількість ізографем укупі з композиційною організацією виявляються найбільш вагомими визначниками конвергенції змісту всіх комунікативних елементів.

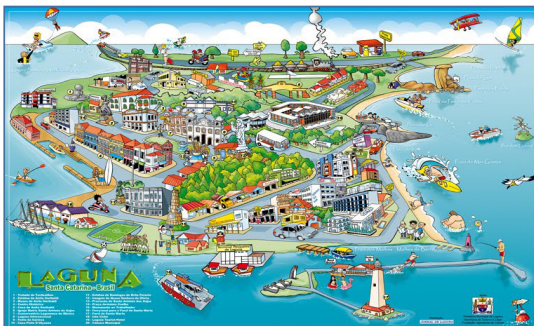


Рис. 5. Ілюстративна мапа Лагуни (Sidney, n.d.).

Fig. 5. Illustrative Lagoon map (Sidney, n.d.).

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5 Наукова новизна полягає у доведенні ефекту конвергенції сенсів у інфографіці, сформованій на основі різнокодованих і різностильових комунікативних елементів. Встановлено можливість задіяти до семи різних способів візуального представлення інформації, водночас мінімізація їх кількості сприяє утворенню найбільш ефективних візуальних повідомлень.

Висновки

6 Варто відзначити, що наявність значної кількості ізографем, тобто варіативного ряду зображень з різними образно-стилістичними характеристиками призвів би до руйнування образної цілісності та повного відчуження сприйняття змісту у багатьох інших типах візуальних звернень, окрім інфографіки. Звідси, специфічною властивістю інфографічних повідомлень можемо вважати наявність конвергенції сенсів, сформованих на основі різнокодованих та стилістично відмінних комунікативних елементів.

Втім, змістові взаємозв'язки, що виникають між комунікативними елементами інфографіки, значно залежать від способів кодування інформації, кількості ізографем і вибудованої композиційної організації інформації, задіяних у кожному конкретному інфографічному повідомленні. Найбільш активно і якісно конвергенція сенсів виявляється у тих випадках, коли зображення, побудовані на основі однієї ізографем, взаємодіють і інтегруються з засобами візуалізації інформації (схемами, графіками або діаграмами). Така інфографіка надійно фіксується свідомістю і може бути достатньо ґрунтовно відтворена після тривалої перерви у її спогляданні.

Все ще оптимальним для інфографіки є поєднання в одному повідомленні двох або навіть трьох типів ізографем. Натомість подальше збільшення кількості ізографем вкупі з відмовою від засобів візуалізації (графіків, схем та діаграм) значно утруднює сприйняття і вимагає збільшення часу для засвоєння та запам'ятовування інформації. Ефект конвергенції сенсів все ще може зберігатись, однак його прояв значною мірою залежить від стрункості і логічності композиційного упорядкування елементів і обмеження колористичної палітри.

Список бібліографічних посилань

- Божко, Т. О. (2022). Інфографіка як інформаційна система: проблеми кодування інформації. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 198–208. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258795>
- Бутова, О., Любшин, І., & Щербина, О. (2014, 12 серпня). *Смертельна лихоманка виходить з-під контролю. Інфографіка [Зображення]*. Укрінформ. https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/1891022-smertelna-lihomanka-vihodit-z-pid-kontrolyu-infografika.html
- Aboulazm, Z. (2022, April 1). *Visualizing the world's loss of forests since the Ice-Age* [Image]. Visual Capitalist. https://www.visualcapitalist.com/wp-content/uploads/2022/01/The-Worlds-Loss-of-Forests-2018-1-1200x799_c.jpg

- Arnheim, R. (2004). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (2nd ed.). University of California Press.
- Chō rittai-tekina infogurafikku o sakusei suru hōhō [How to create a super three-dimensional infographic] [Image]. (2017, October 2). Photoshop VIP. <https://photoshopvip.net/wp-content/uploads/2017/10/3d-infographic-template.jpg>
- Faroqi-Shah, Y., & Gehman, M. (2021). The role of processing speed and cognitive control on word retrieval in aging and aphasia. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 64(3), 949–964. https://doi.org/10.1044/2020_JSLHR-20-00326
- Heer, J., Bostock, M., & Ogievetsky, V. (2010). A tour through the visualization zoo. *Communications of the ACM*, 53(6), 59–67. <https://doi.org/10.1145/1743546.1743567>
- Illiinsky, N., & Steele, J. (2011). *Designing data visualizations*. O'Reilly Media.
- Sidney, A. (n.d.). *Mapa da cidade de Laguna, Santa Catarina, Brasil* [Image]. Pinterest. Retrieved January 10, 2024, from <https://br.pinterest.com/pin/103793966388463759/>
- The TOM Agency. (n.d.). *A GOOD look at dwindling fish populations* [Image]. Retrieved January 10, 2024, from <https://thetomagency.com/our-work/fish-populations-for-good-magazine/>
- Unwin, A., & Theus, M. (2006). Graphics of a large dataset. In A. Unwin, M. Theus, & H. Hofmann, *Graphics of large datasets: Visualising a million* (pp. 227–249). Springer. https://doi.org/10.1007/0-387-37977-0_11

References

- Aboulazm, Z. (2022, April 1). *Visualizing the world's loss of forests since the Ice-Age* [Image]. Visual Capitalist. https://www.visualcapitalist.com/wp-content/uploads/2022/01/The-Worlds-Loss-of-Forests-2018-1-1200x799_c.jpg [in English].
- Arnheim, R. (2004). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (2nd ed.). University of California Press [in English].
- Bozhko, T. O. (2022). Infografika yak informatsiina systema: problemy koduvannia informatsii [Infographics as an information system: Information encoding issues]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 46, 198–208. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258795> [in Ukrainian].
- Butova, O., Liubshyn, I., & Shcherbyna, O. (2014, August 12). *Smertelna lykhomanka vykhodyt z-pid kontroliu. Infografika* [A deadly fever is out of control. Infographic] [Image]. Ukrinform. https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/1891022-smertelna-lihomanka-vihodit-z-pid-kontrolyu-infografika.html [in English].
- Chō rittai-tekina infogurafikku o sakusei suru hōhō [How to create a super three-dimensional infographic] [Image]. (2017, October 2). Photoshop VIP. <https://photoshopvip.net/wp-content/uploads/2017/10/3d-infographic-template.jpg> [in Japanese].
- Faroqi-Shah, Y., & Gehman, M. (2021). The role of processing speed and cognitive control on word retrieval in aging and aphasia. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 64(3), 949–964. https://doi.org/10.1044/2020_JSLHR-20-00326 [in English].
- Heer, J., Bostock, M., & Ogievetsky, V. (2010). A tour through the visualization zoo. *Communications of the ACM*, 53(6), 59–67. <https://doi.org/10.1145/1743546.1743567> [in English].
- Illiinsky, N., & Steele, J. (2011). *Designing data visualizations*. O'Reilly Media [in English].
- Sidney, A. (n.d.). *Mapa da cidade de Laguna, Santa Catarina, Brasil* [Map of the city of Laguna, Santa Catarina, Brazil] [Image]. Pinterest. Retrieved January 10, 2024, from <https://br.pinterest.com/pin/103793966388463759/> [in Portuguese].
- The TOM Agency. (n.d.). *A GOOD look at dwindling fish populations* [Image]. Retrieved January 10, 2024, from <https://thetomagency.com/our-work/fish-populations-for-good-magazine/> [in English].
- Unwin, A., & Theus, M. (2006). Graphics of a large dataset. In A. Unwin, M. Theus, & H. Hofmann, *Graphics of large datasets: Visualising a million* (pp. 227–249). Springer. https://doi.org/10.1007/0-387-37977-0_11 [in English].

ІМІДЖЕВИЙ СТИЛЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ СТАРТАПІВ: ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ

Тетяна Божко,
<http://orcid.org/0000-0001-5696-1941>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
bozfhko_to@ukr.net

Оксана Чуєва,
<http://orcid.org/0000-0002-1877-5010>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
aksanas@gmail.com

IMAGE STYLE OF INFORMATION STARTUPS: MEANS OF IMPLEMENTATION

Tetiana Bozhko,
<https://orcid.org/0000-0001-5696-1941>
PhD in Art history,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
bozfhko_to@ukr.net

Oksana Chuieva,
<https://orcid.org/0000-0002-1877-5010>
PhD in Art history,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
aksanas@gmail.com

Анотація

Мета публікації полягає у встановленні типологічних ознак у засобах, відповідних до потреб створення іміджевого стилю інформаційних стартапів, визначенні умов співвідношення цих засобів з практикою створення фірмового і корпоративного стилю та основних відмінностей від них. **Методологія дослідження:** застосовано методи комплексного і компаративного аналізу. **Наукова новизна** полягає у встановленні збільшеної кількості складників іміджевого стилю порівняно з фірмовими або корпоративними константами, а також у здатності таких складників бути дескрипторами сукупних емоційних вартостей проекту й працювати на їх активну трансляцію в інформаційне середовище. Встановлено, що складники іміджевого стилю повинні створювати індивідуалізований, і, водночас, доволі універсальний графічний код, що може бути реалізованим тільки за умови поєднання варіативних комуні-

Abstract

The purpose of the publication is to establish typological features in the means corresponding to the needs of creating an image style of information startups, to determine the conditions for the correlation of these means with the practice of creating a corporate and corporate style and the main differences from them. **Research methodology:** methods of complex and comparative analysis are applied. **The scientific novelty** consists in establishing an increased number of image style components compared to brand or corporate constants, as well as in the ability of such components to be descriptors of the overall emotional values of the project and to work on their active translation into the information environment. It was established that the components of the image style should create an individualized and, at the same time, quite universal graphic code, which can be implemented only under the condition of combining variable communicative elements, and their visual impact should

кативних елементів, а їхній образний вплив має втілитись у ознаки не стільки предметів чи явищ, скільки у характеристики емоційних станів. До складу засобів, що найбільш вагомо впливають на побудову іміджевого стилю, належать стабільність композиційних зв'язків між комунікативними елементами та постійність масштабно-пропорційних поєднань колористичних мас. **Висновки.** В дизайні іміджевого стилю застосування комунікативних елементів (навіть і вже реалізованих конкурентами) є не недоліком, а структурним базисом для формування асоціативного впливу в кожному конкретному проекті, однак потребує насамперед обґрунтованого вибору складників візуального коду та композиційних засобів їх представлення, відповідних до потреб кожного конкретного стартапу. Головною умовою впровадження різнокодованих візуальних складників у дизайні іміджевого стилю має бути їхня відповідність тематичному наповненню стартапів та його емоційно-образній проекції, що має бути зафіксована і вкарбована у свідомість споживачів.

Ключові слова:

іміджевий стиль, комунікативні елементи стартапів, універсальний графічний код, стабільність композиційних зв'язків, колористичне вирішення.

be embodied in the signs not so much of objects or phenomena, but in the characteristics of emotional states. The composition of means that most strongly influence the construction of an image style includes the stability of compositional connections between communicative elements and the constancy of scale-proportional combinations of coloristic masses. **Conclusions.** In the design of the image style, the use of communicative elements (even those already implemented by competitors) is not a disadvantage, but a structural basis for the formation of associative influence in each specific project, but it first of all requires a justified choice of components of the visual code and compositional means of their presentation, corresponding to the needs of each specific startup. The main condition for the introduction of differently coded visual components in the design of the image style should be their compliance with the thematic content of startups and its emotional and image projection, which should be recorded and imprinted in the minds of consumers.

Keywords:

image style, communicative elements of startups, universal graphic code, stability of compositional connections, coloristic solution.

Вступ **1**

Початок XXI-го ст. ствердив швидкі зміни умов праці, збільшення обсягів інформації та поширення впливу штучного інтелекту у широкому спектрі сфер діяльності, що змушують активні верстви населення більшості країн шукати все нові лакуни підприємницької діяльності і сприяють активному поширенню різноманітних стартапів – нестандартних і творчих за своєю природою бізнес-проектів, що пропонують продукцію або послуги, допоки відсутні на ринку, або частково модифіковані, й відмінні від тих, що надавались раніше.

Серед таких послуг особливе місце займають стартапи, що пропонують інформаційні послуги: туристичні, екологічні, психологічні, тощо. Такі стартапи намагаються знайти свою нішу і своїх прихильників у перенасиченому інформаційному середовищі, але стикаються з проблемами як обґрунтованого вибору засобів візуального кодування змісту, так і порушен-

ня системності та візуально-стилістичної єдності подання інформації. Такі проблеми допоки не є достатньо висвітленими і складають наукову лакуну.

Мета дослідження 2

Наразі належить з'ясувати, які саме засоби є відповідними до потреб представлення рекламної інформації щодо інформаційних стартапів, як ці засоби співвідносяться з практикою створення фірмового і корпоративного стилю, і чим від нього відрізняються.

Методологія та аналіз джерельної бази 3

Визначення стартапів і виклад найбільш актуальних проблем їх впровадження знаходимо у працях Н. Юдіної (Yudina, 2017) та К. Бояринової (2020).

Проблематика візуального кодування та системного представлення інформації отримала досить детальний виклад в наукових розвідках О. Бойчука (2019), Ю. Легенького (2000), О. Горбаня та В. Бахрушина (2004). Сучасні проблеми забезпечення ідентичності, позиціонування та іміджу бренду знайшли відображення у публікаціях Едуардо Де Паула Сильви Чавес (Chaves, 2017). Доцільність суспільного представлення інноваційних проєктів через рекламні комунікації подано у дослідженнях Ф. Котлера і К. Келлера (Kotler & Keller, 2015) та М. Греха (Grech, 2017). Рекомендації щодо засобів брендування, що керуються гайд-лайнами, знаходимо у С. Андрица (Andrys, 2023), а вплив кольорів на брендування розглянуто Діною де Бара (deBara, 2017).

Залежність впливовості візуальної мови від аргументованості вибору її складників висвітлено у публікаціях В. Голобородько та В. Лесняка (2019).

В роботі застосовано методи компаративного та комплексного аналізу.

Фактологічним матеріалом дослідження є проєкти студентів кафедри графічного дизайну КНУКІМ (2021).

Результати дослідження 4

Термін «стартапи» у маркетингу та дизайні закріпився приблизно з початку XXI-го ст., а увага спільноти науковців до цього виду підприємницької діяльності зумовлена значною кількістю таких проєктів, прибутки від яких у відсотковому еквіваленті вже починають випереджати фінансові потоки від крупних установ та організацій (Бояринова, 2020).

Незалежно від того, які види товарів і послуг пропонують стартапи, для їх впровадження та ознайомлення з ними широкого кола, або навпаки вузько визначеного сегменту споживачів, необхідні як рекламні звернення, так і якісний візуальний супровід. Саме візуалізація діяльності допомагає виділити кожного з надавачів послуг та диференціювати його у конкурент-

ному середовищі, що постійно зростає. Деталізований виклад необхідності починати інноваційні проєкти саме з рекламних комунікацій подано у дослідженнях Ф. Котлера та К. Келлера (Kotler & Keller, 2015), а також у М. Греха (Grech, 2017). Всі дослідники суголосні у висновках, що склад рекламних звернень може бути надзвичайно різноманітним, але до нього, щонайменше, мають входити веб-сайти та рекламні банери, борди або сіті-лайти. Подальший перелік і розмаїття носіїв рекламної продукції вже залежить від специфіки кожного із стартапів і може налічувати більше десяти різних носіїв.

Зосереджуючись на проблематиці рекламного представлення стартапів, що пропонують інформаційні послуги, одразу зауважимо, що переважна більшість з них на початковому етапі позбавлені спеціально розробленої символіки або системи візуального представлення, як у вигляді постійних елементів графічної ідентифікації, так і змінних її складових, а образні й стилістичні властивості рекламних носіїв формуються в прискореному темпі, і подекуди різними фахівцями. Тому при візуальному поданні таких стартапів мають місце проблеми системного представлення інформації, що на практиці призводять до зневіри у якості пропонованих послуг, оскільки саме упорядкування і єдність стилістичної організації візуальних звернень вважається показником вищої форми забезпечення якості комунікації в цілому, і тому є найбільш значущим для впровадження стартапів інформаційного спрямування.

В публікаціях фахівців з маркетингу, зокрема Н. Юдіної (Yudina, 2017) та Е. П. С. Чавес (Chaves, 2017) чітко простежується нарікання на відсутність у споживачів необхідного ступеня уваги до інноваційних послуг. Однак причини такої неухважності маркетологи, зокрема Н. Юдіна, вбачають у перевантаженні інформацією і відносять похибки впровадження проєктів на рахунок загального інформаційного перенасичення середовища та дезорієнтації споживачів (Yudina, 2017, p. 247).

Прикметно, що в публікаціях вітчизняних маркетологів не аналізуються проблеми ані візуального кодування змісту, ані системності та візуально-стилістичної єдності представлення інформації про стартапи. Однак, у визнаних світом дослідженнях Ф. Котлера та К. Келлера наголошується, що для підвищення рівня зацікавлення товарами або послугами і забезпечення довіри до них необхідні саме постійна і системна трансляція в інформаційне середовища тих візуальних звернень, що забезпечують асоціативну відповідність вартостям і специфічному спрямуванню брендів. До того ж ці візуальні звернення повинні бути типові за стилістичними ознаками, оскільки такі комунікації набагато легше і швидше сприймаються свідомістю та сприяють концентрації уваги на їх змістовому наповненні (Kotler & Keller, 2015, p. 48).

Світовий досвід налічує значну кількість прикладів створення та успішного просування брендів (як товарів, так і послуг), у рекламуванні яких відсутні фірмовий блок або товарний знак, а подекуди й система фірмових кольорів. Однак створення і впровадження таких засобів розроблялось командами фахівців з дизайну, які на основі змістовно-стилістичної сукупності візуальних засобів розробили свого роду посібник з керування ними (англійською – *brand identity guidelines*) (Andrys, 2023), що у вітчизняній літературі з маркетингу перекладається як «брендування». Прикметно, що сучасні автоматичні засоби перекладають терміни *brand identity* та *brand image* як «фірмовий стиль». Натомість акцентування статуту «бренду», що передбачає широкі розповсюдження та значні витрати на рекламу, спричиняє уникнення цього терміну вітчизняними підприємцями. Насправді, якщо пропонується інноваційний проект, популярність і прибутковість якого є непевними, то автори й розробники такого проекту мають сумніви щодо доречності вкладання коштів у професійну розробку рекламних носіїв. Крім того, гучне визначення «бренд» подекуди є абсолютно невідповідним до інноваційного стартапу, який «брендом» ще не став, а подекуди і не планує стати, оскільки орієнтований саме на вимоги регіонального ринку. Звідси, необхідність приведення рекламних звернень до спільних стилістичних ознак на початковому етапі або не визнається нагальною, або відкладається до моменту отримання прибутків і закріплення чіткого юридичного авторства за вже апробованим бізнес-проектом.

Небажання авторів стартапів оперувати термінами «бренд» та «засоби брендування» є доволі обґрунтованими, якщо взяти до уваги, що цими термінами насамперед позначається створення оригінального візуального накреслення фірмових констант (товарного знаку, логотипу або їх композиційного поєднання). Фахова література містить численну кількість порад щодо їх створення й застосування, і саме вони першочергово розглядаються в наявній іноземній літературі з формування *brand identity guidelines*, зокрема у Д. де Бари (deBara, 2017) та С. Андріса (Andrys, 2023). Однак визначена нами проблема створення і використання художньо-образних засобів, в складі яких відсутні товарний знак, фірмовий чи корпоративний блок, але присутнє системне представлення візуально-комунікативних елементів на різних носіях, потребує насамперед обґрунтованого вибору складників візуального коду та композиційних засобів їх представлення, відповідних до потреб кожного конкретного стартапу.

Прикметно, що автори закордонних публікацій також наголошують на сутнісній відмінності термінів «ідентифікація бренду» та «імідж бренду». Значні розбіжності в трактуванні цих термінів знаходимо зокрема у публікаціях Е. П. С. Чавес (Chaves, 2017), де автор доводить, що «ідентифікація бренду» – це процес закріплен-

ня за брендом обмеженого набору постійних візуально-комунікативних елементів, що, насамперед, мають відрізнятись від засобів ідентифікації його найближчих конкурентів. Аналізуючи такі елементи, Е. П. С. Чавес (Chaves, 2017) констатує, що образні властивості комунікативних елементів фірмового та корпоративного стилів у переважній більшості випадків є «занадто розмитими й інваріантними за образним впливом і композиційною побудовою. Тобто в наявності є масив даних, читабельний, впізнаваний, але з низьким коефіцієнтом образно-емоційного впливу».

Натомість «імідж інноваційного товару або послуги» – це насамперед його образна проекція в свідомості споживачів. І формування такої проекції потребує використання вкрай виважених та ретельно обґрунтованих засобів. У такий спосіб доходимо висновку, що у складі візуальних елементів іміджевого стилю важливою є наявність не таврувального знаку, а сукупності комунікативних елементів з конкретизованими і яскраво вираженими образно-емоційними асоціативними якостями.

Так, за свідченням В. Голобородько та В. Лесняка (2019), «візуальна мова набирає сили, коли аргументовано звертається напряму до глядача. Аргументом може виступати все: від сюжету – до об'єкта, від ідеї – до образу» (с. 18). Так, не виключенням є ситуації, коли образний вплив має втілитись у ознаки не стільки предметів чи явищ, скільки у характеристики емоційних станів, таких як «меланхолійність», «вдумливість», «поміркованість» тощо. Але частіше автори проектів бажають, щоб їхні стартапи асоціювались з «енергійністю», «допитливістю», «надійністю», «інноваційністю» або «таємничністю» чи «вишуканістю» (Chaves, 2017).

Тобто візуальні засоби представлення іміджу повинні бути дескрипторами сукупних емоційних вартостей проекту й працювати на їхню активну трансляцію в інформаційне середовище. Сукупність таких засобів має відповідати змістовому спрямуванню проекту та його пропонованій суспільній вартості, що вимірюється не тільки у грошовому еквіваленті, а й у відношенні до таких нематеріальних активів, як стимулювання національної пам'яті або вплив на екологічну ситуацію у місті чи регіоні.

На відміну від фірмового стилю, в якому знак виступає як тавро надійності та стабільної якості масової продукції, елементи ідентифікації іміджевого стилю мають не тільки і не стільки запевняти в якості, скільки стимулювати зацікавлення споживачів і слугувати предикторами подальшого пролонгованого спілкування. Особливо актуальною ця відмінність стає у тому випадку, коли стартап презентує не товар, а інформаційні послуги.

Ще однією відмінністю стартапів є те, що система їхніх комунікаційних елементів може містити набагато більшу кількість змістових компонентів порівняно з фірмовим знаком або блоком, у якому поєднуються знак та логотип. Однак ключовим визначником тут залишається термін «система» (2009), який

у словнику з дизайну трактується «структурно розгалужений об'єкт, що складається із сукупності окремих функціональних частин та елементів, підпорядкованих єдиній системі, загальному процесу» (с. 99).

Так, у туристичному стартапі «Таємниці міст», представленому на рис. А.1. – А.7. Додатку А, запрограмовано поєднання чотирьох типів комунікативних елементів (перерваних ліній, що символізують маршрути, або ландшафти, позначені на карті; чорно-білих фотографій діячів мистецтв та архітектурних пам'яток; архетипові геометричні фігури та знакова композиція, в межах якої поєднано назву стартапу, зображення ключа та кьюар-код, що надає доступ до розширеної інформації). В процесі апробування цього стартапу було з'ясовано, що компоненти іміджевого стилю на різних носіях можуть бути впроваджені не у повному складі, а вибірково. Однак наявність високого рівня образного потенціалу у кожному з складників та синтез їх комбінаторних поєднань, вкупі з збереженням типологічних ознак композиційної взаємодії, призводить до утворення і збереження змістової єдності, що сприймається як цілісна візуальна система, що висвітлюється всебічно і різноманітно.

У такий спосіб доходимо висновку, що іміджевий стиль як система потребує постійності технічно-графічного відтворення кожного з її складників. Так, якщо маємо необхідність представити туристичний стартап, то його візуалізація може містити портрети історичних постатей, пов'язаних з певним містом або країною, але представляти їх завжди у одній і тій самій формі кодування – або у вигляді історичного чорно-білого фото, або уподібненими до однієї з графічних технік (линориту, офорту, малюнку пером), або у формі стилізованого зображення, в якому ступінь узагальнення кожної з постатей має бути ідентичним з іншими.

Акцентуємо, що застосування виключно одного типу зображень в іміджевому представленні інформаційних стартапів, вкупі з їх поєднанням з допоміжними різностилістичними елементами, не здатне забезпечити ні відповідність запитам постмодерної культури, ні багатогранність змістових аспектів, якого прагнуть сучасні споживачі. Для досягнення встановленої вище мети, – стимуляції зацікавлення і пролонгованого спілкування, – складники іміджевого стилю повинні створювати індивідуалізований, і, водночас, доволі універсальний графічний код, що може бути реалізованим тільки за умови поєднання стабільних за образно-стилістичними ознаками комунікативних елементів. Тобто до портретних зображень, виконаних у спільній графічній стилістиці, повинна додаватись сукупність інших комунікативних елементів, що створює сукупне асоціативне поле, здатне активізувати уяву та інтелектуальні прагнення споживачів. Такими елементами можуть виступати типографічні композиції із загальнодосяжних шрифтів, проте побудовані за стабільними

пропорційно-композиційними схемами. До ряду комунікативних елементів можуть додаватись характерні текстури, лінії і геометричні фігури, або інші складники. Відповідні приклади впровадження іміджевого стилю туристичного стартапу можемо спостерігати на рис. А.1. – А.7. Додатку А.

В разі зменшення кількості образних складників іміджевого стилю їх образно-впливові якості повинні синтезуватись і можуть бути реалізовані через упровадження акцидентного шрифту, типографічних композицій на його основі та фотозображень, що репрезентують єдність технічно-графічного відтворення, як це представлено на рис. Б.1. – Б.7. Додатку Б.

Головною умовою впровадження різнокодованих візуальних складників у дизайні іміджевого стилю має бути наявність сукупного асоціативного впливу, відповідного тематичному наповненню стартапів та його емоційно-образній проєкції, що має бути зафіксована і вкарбована у свідомість споживачів.

Підтвердження наведеним міркуванням знаходимо у праці М. Юр (2013), яка, аналізуючи виміри до сучасного рівня образної мови в цілому, стверджує: «Поліморфізм мови сучасного мистецтва пов'язаний з новою пластичною системою моделювання, зі збільшеними інформативною та комунікативною функціями. Завдяки цьому художня мова у сучасному художньому просторі мистецтва та культури виступає в якості своєрідного «транслятора» значень і смислів, закладаючи основи формування нової точки зору глядача не лише на мистецький світ, а й на світ у цілому» (с. 287).

Маємо доповнити й уточнити, що в іміджевому представленні інформаційних стартапів якраз відбувається метаобмін сенсами: конкретні образи здатні асоціюватись з розширеним змістовим полем; дискретні форми здатні інтегруватись у нову єдність і проєціюватись на широку сукупність сенсів та набувати універсальних ознак.

Аналізуючи сукупний та інтегрований вплив різностильових засобів, задіяних у стартапах інформаційного спрямування, не маємо права обійти увагою колористичне вирішення і ті умови й обмеження у кількісному і якісному складі кольорографічної палітри, що здатні забезпечувати змістову єдність і, водночас, варіативність сенсів та тематичних розгалужень, присутніх у дизайні визначених проєктів. Вважаємо, що саме колір і стабільні масштабно-пропорційні поєднання колористичних мас здійснюють системоутворюючий ефект, об'єднуючи навколо себе вище визначені варіативні за змістом складники і синтезуючи їх візуальну систему. В ілюстративному матеріалі до даної публікації було відібрано три принципово відмінні стартапи, в яких окрім обмеженої і чітко визначеної кількості стиліс-

тично відмінних комунікативних елементів, було задіяно різні за кількістю колористичні сполучення. В туристичному стартапі «Таємниці міст», представленому на рис. А.1. – А.7. Додатку А, колористична палітра є доволі різноманітною. Проте вона має обмеження для кожного міста. Так, рекламні комунікації, створені для Києва, містять жовто-помаранчеві кольори, що інтегруються з монохромними ілюстративно-фотографічними складниками. У колористичному представленні Харкова впроваджено відтінки зелених кольорів; Вінниці – червоних тощо. Тобто наявність достатньої кількості конструктивно-образних елементів дозволяє урізноманітнювати колористичну палітру, водночас зберігаючи пріоритетність обмеженої колористичної гами для кожного змістовного сектору або розділу.

В інформаційному стартапі про ментальне здоров'я (Додаток Б) переважає маса чорного кольору, що також обумовлений тематично-змістовим наповненням та залученням значної кількості фотографічного матеріалу, що доповнюється і акцентується через синтез бузкового і зеленого кольорів. Тут представлені чорно-білі фотографії, однак кожна з них по іншому освітлена і поєднана з літерами авторського шрифту. Прикметно, що кольори у такому випадку можуть реалізовуватись, як у вигляді локальних плям (рис. Б.1. – Б.5.), так і у градієнтних сполученнях (рис. Б.6.; Б.7.)

Розуміючи, що кожний із стартапів має індивідуальне призначення та виокремлену цільову аудиторію, маємо нагоду зосередитись на загальних рекомендаціях щодо специфічних властивостей представлення інформаційних стартапів і їх відмінностей від фірмового та корпоративного стилів. Насамперед, звертаючись до праці Ю. Легенького (2000), маємо зважити на його аргументацію, що «дизайнер постмодерну занурений у поліморфізм образності формотворення... і працює в локальному полі смаків й пріоритетів невеликих груп споживачів» (с. 7). Звідси маємо зробити висновки, що складники візуального коду кожного з стартапів, з одного боку, мають бути вкрай лаконічними та універсальними, з іншого, – максимально інформативними та зрозумілими, насамперед для обраного контингенту споживачів.

Впровадження іміджевого стилю кардинально змінює вигоди до дизайну рекламної продукції. Термін «іміджевий» спонукає шукати і встановлювати той мінімум образних засобів, за допомогою якого інформація про стартап зможе виділятися від конкурентної, або, навпаки, уподібнюватись до неї за стилістичними ознаками, якщо в цьому виникає потреба. В публікаціях С. Андріса (Andruss, 2021) знаходимо нарікання на наявність значної кількості подібних за образними властивостями засобів у системах ідентифікації. Ця подібність є вкрай шкідливою

й небажаною при втіленні логотипів і зображувальних торговельних знаків. Однак в іміджевому представленні інформаційних стартапів навіть застосування комунікативних елементів з характеристиками, уподібненими до конкурентів, уможливує отримання інноваційної комунікативної системи. Зміна колористичної палітри, образних властивостей шрифту або способу композиційної організації елементів здатне призвести до іміджевого стилю, образно відмінного від конкурентів.

Доходимо висновку, що у створенні іміджевого стилю застосування необхідних засобів образного впливу (навіть і вже реалізованих конкурентами) є не недоліком, а структурним базисом для формування асоціативного впливу в кожному конкретному проєкті. Якщо розглядати іміджевий стиль як інтегрований вплив комунікативних елементів із змістовно-орієнтованими образними властивостями, можемо припустити, що стилістичні властивості таких елементів можуть бути запозиченими або уподібненими до різних галузей діяльності та співвіднесені з різними типами кодування інформації. Натомість особливої значущості набуває саме їх композиційна організації, що є однією з визначних складових стилістичної єдності й умовою системного представлення інформації. Підтвердження наведеної думки знаходимо у публікаціях О. Горбаня та В. Бахрушина (2004), які стверджують, що в процесі аналізу будь-яких систем вагомого значення набувають терміни «зв'язок» і «відносини», оскільки характер зв'язку між елементами може розглядатись як окремий випадок відносин, або навпаки. Авторами пропонується застосовувати термін «зв'язок» до усталених угруповань, що не підлягають змінам. Натомість терміном «відносини» пропонувано характеризувати такі варіанти взаємодії елементів, що можуть варіюватись, забезпечуючи стабільність сприйняття цілісності системи в цілому (с. 13). В нашому випадку це можуть бути варіативні взаємодії елементів з різними образно-пластичними характеристиками. Прикладом невичерпаності таких взаємодій можуть слугувати сторінки сайту, присвяченого ментальному здоров'ю (Додаток Б). Формуванню візуальної системи в цьому прикладі сприяє наявність образних характеристик акцидентного шрифту, типографічних угруповань з цих літер і постійність їх колористичного наповнення, вже відзначена вище в якості вагомого визначника системного відтворення інформації.

Натомість, як впливає із споглядання ілюстративного матеріалу на рис. В.1. – В.10. Додатка В, розширення варіативного спектра відносин між елементами призводить не стільки до приємного урізноманітнення інформації, скільки до порушення самої цілісності візуальної системи, особливо якщо така система вже має у своєму складі значний спектр різностильових елементів і кольорів. Це твердження є суголосним з виснов-

ком О. Бойчука (2019) щодо необхідності ретельного дотримання композиційно-художніх правил і прийомів, що відіграють вагому захисну роль якості дизайн-проектів в умовах інформаційної відкритості й поширення «вірусу паттернів».

Підсумовуючи наведені вище визначення системи тв умови взаємодії її комунікативних елементів, маємо підстави визнати, що в іміджевому стилі мають переважати стабільні композиційні зв'язки між всіма елементами.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Наукова новизна пропонованого матеріалу полягає у доведенні необхідності користуватись збільшеною кількістю складників іміджевого стилю порівняно з фірмовими або корпоративними константами, а також у здатності таких складників бути дескрипторами сукупних емоційних вартостей проекту й працювати на їх активну трансляцію в інформаційне середовище. Встановлено, що складники іміджевого стилю за образно-стилістичними характеристиками можуть бути уподібненими до аналогових проєктів або візуальних звернень конкурентів. Проте їх композиційне і колористичне вирішення повинно створювати індивідуалізований, і, водночас, доволі універсальний графічний код, а їх образний вплив має втілитись у ознаки не стільки предметів чи явищ, скільки у характеристики емоційних станів. До складу засобів, що найбільш вагомо впливають на побудову іміджевого стилю, належать стабільність композиційних зв'язків між комунікативними елементами та постійність масштабно-пропорційних поєднань колористичних мас.

Висновки

6

Наявність типологічних ознак у домінуючих комунікативних елементах і стабільність їх композиційної взаємодії одразу наближає надавача інформаційного контенту до ствердження наявності якісних стандартів або сукупних вартостей певного соціального угруповання. Наведений висновок наочно підтверджений пропонованим візуальним матеріалом. Крім того, подібність властивостей задіяних комунікативних елементів у різних стартапах може нівелюватись наявністю відмінної композиційної структури, що сприяє донесенню до споживачів інформації про вірогідність довіри до них та обіцяний ступінь якості. Зважаючи на можливість оперувати даними щодо успішності або неуспішності аналогових візуальних звернень, розробники і замовники іміджевого стилю отримують можливість акцентувати увагу на індивідуальних властивостях власного іміджу і провести достатньо прискіпливий аналіз засобів, за допомогою яких такий імідж має бути реалізований.



Рис. А.1



Рис. А.2



Рис. А.3



Рис. А.4



Рис. А.5



Рис. А.6.



Рис. А.8

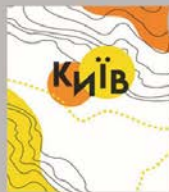


Рис. А.9



Рис. А.10



Рис. А.7

Додаток А. Стартуп «Таємниці міст».
 Автори: О. Петраш, П. Самуся, В. Юріна. КНУКіМ, 2021.

Attachment A. Startup "Secrets of the Cities".
 Authors: O. Petrash, P. Samusia, V. Yurina. KNUCA, 2021.



Рис. Б.1



Рис. Б.2



Рис. Б.3



Рис. Б.5.



Рис. Б.4



Рис. Б.6.



Рис. Б.7.

Додаток Б. Стартап «Ментальне здоров'я». Автори: Є. Чаїнська, Д. Вишнеvsька. КНУКІМ, 2021.

Attachment Б. Startup «Mental Health». Authors: Ye. Chainska, D. Vyshnevskva. KNUCA, 2021.



Рис. В.1



Рис. В.2.



Рис. В.3.



Рис. В.4.



Рис. В.5.



Рис. В.6.



Рис. В.7.



Рис. В.8.



Рис. В.9.



Рис. В.10.



Рис. В.11.

Додаток В. Стартап «Реклама закладів харчування».
 Автори: В. Стратієнко, Л. Чайка, Д. Саблія. КНУКІМ, 2021.

Attachment B. Startup «Advertising of food and catering establishments».
 Authors: V. Stratiienko, L. Chaika, D. Sabliia. KNUCA, 2021.

Список бібліографічних посилань

- Бойчук, О. В. (2019). Чинник системності в інноваційному дизайні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 5–11. <https://doi.org/10.33625/2409-2347-2019-1-5-11>
- Бояринова, К. О. (Уклад.). (2020). *Менеджмент стартап-проектів*. Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського. <https://ela.kpi.ua/handle/123456789/35988>
- Голобородько, В. М., & Лесняк, В. І. (2019). Соціоекологічні аспекти графічного дизайну. Фактор впливовості візуальної мови. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 13–23.
- Горбань, О. М., & Бахрушин, В. Є. (2004). *Основи теорії систем та системного аналізу*. Гуманітарний університет «Запорізький інститут державного та муніципального управління».
- Легенський, Ю. Г. (2000). *Дизайн: культурологія та естетика*. Київський державний університет технологій та дизайну.
- Система. (2009). В В. Свірко (Ред.), *Словник з дизайну і ергономіки* (2-ге вид.). НТМТ.
- Юр, М. В. (2013). Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 9, 285–291.
- Andrys, S. (2023, June 5). *36 Great brand guidelines examples*. Content Harmony. <https://www.contentharmony.com/blog/great-brand-guidelines/>
- Chaves, E. P. S. (2017). Identity, positioning, brand image and brand equity comparison: A vision about quality in brand management. *Independent Journal of Management and Production*, 8(4), 1246–1263. <https://doi.org/10.14807/ijmp.v8i4.637>
- deBara, D. (2017). *What is brand identity? And how to develop a great one*. Vistaprint. <https://99designs.com/blog/tips/brand-identity/>
- Grech, M. (2017). *Style życia w reklamie*. In M. Wszolek (Ed.), *Manual – reklama* (pp. 243–268). Uniwersytet Wrocławski; Libron. <https://bit.ly/49SGFbw>
- Kotler, Ph., & Keller, K. L. (2015). *Framework for marketing management* (6th ed.). Pearson.
- Yudina, N. (2017). Methods of the startup-project developing based on 'the four-dimensional thinking' in information society. *Marketing and Management of Innovations*, 3, 245–256. <https://doi.org/10.21272/mmi.2017.3-23>

References

- Andrys, S. (2023, June 5). *36 Great brand guidelines examples*. Content Harmony. <https://www.contentharmony.com/blog/great-brand-guidelines/> [in English].
- Boiarynova, K. O. (Comp.). (2020). *Menedzhment startup-proiektiv* [Management of startup projects]. National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute" [in Ukrainian].
- Boichuk, O. V. (2019). Chynnyk systemnosti v innovatsiinomu dyzaini [The factor of consistency in innovation design]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 5–11. <https://doi.org/10.33625/2409-2347-2019-1-5-11> [in Ukrainian].
- Chaves, E. P. S. (2017). Identity, positioning, brand image and brand equity comparison: A vision about quality in brand management. *Independent Journal of Management and Production*, 8(4), 1246–1263. <https://doi.org/10.14807/ijmp.v8i4.637> [in English].
- deBara, D. (2017). *What is brand identity? And how to develop a great one*. Vistaprint. <https://99designs.com/blog/tips/brand-identity/> [in English].
- Grech, M. (2017). *Style życia w reklamie* [Lifestyles in advertising]. In M. Wszolek (Ed.), *Manual – reklama* [Manual – advertising] (pp. 243–268). University of Wrocław; Libron. <https://bit.ly/49SGFbw> [in Polish].

- Holoborodko, V. M., & Lesniak, V. I. (2019). Sotsioekolohichni aspekty hrafichnoho dyzainu. Faktor vplyvovosti vizualnoi movy [Socioecological aspects of graphic design. The factor of influence of the visual language]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 13–23 [in Ukrainian].
- Horban, O. M., & Bakhrushyn, V. Ye. (2004). *Osnovy teorii system ta systemnoho analizu* [Fundamentals of systems theory and system analysis]. Humanitarnyi universytet "Zaporizkyi instytut derzhavnoho ta munitsypalnoho upravlinnia" [in Ukrainian].
- Kotler, Ph., & Keller, K. L. (2015). *Framework for marketing management* (6th ed.). Pearson [in English].
- Lehenkyi, Yu. H. (2000). *Dyzain: kulturolohiia ta estetyka* [Design: Cultural studies and aesthetics]. Kyiv State University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Systema [System]. (2009). In V. Svirko (Ed.), *Slovnyk z dyzainu i erhomomiky* [Dictionary of design and ergonomics] (2nd ed.). NTMT [in Ukrainian].
- Yudina, N. (2017). Methods of the startup-project developing based on 'the four-dimensional thinking' in information society. *Marketing and Management of Innovations*, 3, 245–256. <https://doi.org/10.21272/mmi.2017.3-23> [in English].
- Yur, M. V. (2013). Polimorfizm khudozhnoi movy suchasnoho mystetstva [Polymorphism of the artistic language of modern art]. *MIST: Art, History, Modernity, Theory*, 9, 285–291 [in Ukrainian].

ВИКОРИСТАННЯ АНІМАЛІСТИЧНИХ ІЛЮСТРАЦІЙ У ГРОШОВИХ ЗНАКАХ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД

Дмитро Гринько,
<https://orcid.org/0000-0001-5403-2639>
аспірант, асистент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
Dimagrinc@gmail.com

USAGE OF ANIMALISTIC ILLUSTRATIONS IN MONETARY SIGNS: INTERNATIONAL EXPERIENCE

Dmytro Hryenko,
<https://orcid.org/0000-0001-5403-2639>
PhD student, assistant lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
Dimagrinc@gmail.com

Анотація

Мета дослідження полягає у вивченні анімалістичних зображень у дизайні грошових банкнот та їхньої кореляції з традиційною і сучасною культурою країни, яку вони презентують. Стаття спрямована на виявлення аспектів впливу дизайну грошових знаків на збереження унікальної спадщини певної країни та її позитивне позиціонування у світі. **Методологія дослідження** базується на застосуванні емпіричного та порівняльного аналізу. Теоретичною базою стали наукові публікації про знакові системи, деякі аспекти дизайну грошових знаків, пріоритетність різних факторів у ідентифікації банкнот. Джерельною базою дослідження є банкноти країн з різним культурним підґрунтям, у яких містяться анімалістичні зображення. **Наукова новизна.** В статті вперше в українському просторі проведено огляд і систематизацію використання анімалістичних ілюстрацій у дизайні грошових знаків різних країн світу. Досліджено вплив традиційної культури країни на дизайн сучасних грошових знаків. Здійснено комплексний аналіз дизайну грошових знаків Австралії та Південної Африки в проектному і культурологічному ракурсах. **Висновки.** На сьогоднішній день зображення представників фауни є складовою дизайну грошових знаків таких країн, як Південна Африка, Австралія, Мадагаскар, Південний Судан, Острови Кука, Нова Зеландія. Застосовані в дизайні грошей зображення презентують

Abstract

The purpose of the study is to study animalistic imagery in the design of banknotes and their correlation with the traditional and contemporary culture of the country they represent. The article is aimed at identifying aspects of money design impact on preserving unique heritage of a particular and its positive representation in the world. **Research methodology** is based on the application of empirical and comparative analysis. The theoretical basis consists of scientific publications on sign systems, certain aspects of banknote design, and the priority of different factors in banknote identification. The source material for the study includes banknotes from countries with different cultural backgrounds containing animalistic images. **Scientific novelty.** For the first time in the Ukrainian space, the article provides a review and systematization of the use of animalistic illustrations in the design of banknotes from different countries worldwide. The influence of a country's traditional culture on the design of modern banknotes is explored. A comprehensive analysis of the design of Australian and South African banknotes is carried out from both design and culturological perspectives. **Conclusions.** Currently, images of fauna representatives are an integral part of the design of banknotes in countries such as South Africa, Australia, Madagascar, South Sudan, the Cook Islands, and New Zealand. The images used in banknote design present unique repre-

унікальних представників фауни конкретних регіонів, які стали невід'ємною складовою місцевої традиційної культури і сучасних практик. Це доводить, що дизайн грошей ґрунтується на семантичній складовій, зокрема на знаках, які, з одного боку, є іконічними точними відтворенням реальних представників фауни, з іншого, – символами багатьох культурних міфологем та базових засад менталітету провідного для певної країни етносу. Вивчення кореляції між зображеннями, що застосовуються в знаковій системі банкнот певної країни та її традиційної культури, дає змогу краще зрозуміти специфіку використання не лише анімалістичних ілюстрацій у дизайні грошей, але й інших елементів як складових знакової системи банкноти.

representatives of fauna specific to regions, which have become an integral part of local traditional culture and contemporary practices. This proves that the design of banknotes is based on a semantic component, particularly on signs that, on one hand, are iconic accurate reproductions of real fauna representatives, and on the other hand, symbols of many cultural mythologies and basic principles of the mentality of the leading ethnic group for a particular country. Studying the correlation between images used in the sign system of a particular country's banknotes and its traditional culture allows for a better understanding of the specificity of using not only animalistic illustrations in banknote design but also other elements as components of the banknote sign system.

Ключові слова:

дизайн грошей, анімалістичні ілюстрації, фауна, банкноти, графічний дизайн, знакова система, традиційна культура, знак-ікона, знак-індекс, знак-символ.

Keywords:

money design, animalistic illustrations, fauna, banknotes, graphic design, sign system, traditional culture, sign-icon, sign-index, sign-symbol.

Вступ **1**

Дизайн банкнот відіграє важливе значення у створенні іміджу країни та його поширенні у світовому економічному та культурному просторі. Долар, євро, юань, злотий чи гривня мають свою унікальну дизайн-складову, яка закладається в процесі проектування грошової одиниці. Візуальний контент банкнот і монет формується у такий спосіб, щоб максимально точно та унікально розкрити особливості країни, що складалися впродовж багаторічної історії. Звичай до його складу входять зображення культурних символів, видатних пам'яток архітектури, громадських, культурних та політичних діячів. Не менш важливою, хоча і дещо менш поширеною складовою є елементи природи як основного ареалу історичного формування країни. Загалом знакова система банкнот є предметом різнобічного аналізу і з позицій семантики, і з позицій дизайну. В цій статті хочемо зосередити увагу на анімалістичних складових візуального контенту грошових знаків. Вважаємо, що проаналізовані приклади грошових знаків різних країн дозволять підійти до визначення впливу народного фольклору на дизайн банкнот.

Мета дослідження **2**

Метою статті є дослідження анімалістичних зображень у дизайні грошових банкнот та їхньої кореляції з традиційною і сучасною культурою країни, яку вони презентують. Стаття має виявити, яким чином дизайн грошових знаків сприяє збереженню унікальної культурної спадщини певної країни та її позитивному позиціонуванню в світі.

Науковим підґрунтям даної статті є ряд наукових праць, у яких досліджуються дотичні культурологічні теми і дизайн грошових знаків.

Передусім основою дослідження стала теорія знакових систем, глибоко пророблена науковими та українськими вченими. В цій статті ми спиралися, зокрема, на статтю О. Шепетька (2014), який трактує введені Ч. Пірсом, різновиди знаків (icon (піктограма), index (індекс) та symbol (символ)) наступним чином: піктограма – це реалістичне відтворення об'єктів реального світу, які ми можемо споглядати; індекси – це опис чи уявлення про вже відомі людині об'єкти; символ – це абстрактна візуалізація об'єкту, де його пізнання відбувається шляхом підсвідомої дешифровки закодованої інформації. Н. Удріс-Бордакко (2023) розглядає три види знаків у системі двох складових – того, що означається, і того, що означає у вербальній чи невербальній комунікації. Авторка ілюструє це конкретними прикладами, а також зосереджує увагу на тому, що процес декодування знаків-символів спирається на наявність у адресатів знання соціокультурного контексту (с. 136–137).

В дослідженні знакових анімалістичних зображень вважаємо статтю К. Андерсен та Л. Бочіккіо (Andersen & Bochicchio, 2012), які при вивченні присутності тварин у сучасному мистецтві зазначають, що наукові розвідки останніх років у мистецтві ставлять під сумнів межі між природою та культурою. При трактуванні людської культури як відкритої системи, що взяла багато від не-людської відмінності та від того, що в науці звикли називати «природним», автори знаходять протиставлення культури та природи, що вкорінене в антропоцентричних та гуманістичних поглядах на світ, таким, що втрачає свою логічність. Взаємозв'язок між використанням флори та фауни досліджується у статті про символічні види як послугу культурної екосистеми. Дослідники виділяють конкретних представників тварин, які використовувалися у дизайні різних типів носіїв (Schirpke et al., 2018).

Вважаємо важливим для нашої теми наукове дослідження Ф. Оджедо та Р. Мацизо (Ojedo & Macizo, 2023), в якому з метою визначення домінантних складових розпізнавання грошової одиниці автори порівнюють три складових аспекти банкноти: розмір, дизайн та колір. У результаті було з'ясовано, що дизайн та колір банкноти відіграють другорядну роль у її розпізнаванні реципієнтом, а от розмір дає змогу з перших хвилин ідентифікувати номінал банкноти. Також не можна не згадати журналістське дослідження С. Гаккі (Haqqi, 2020) аналізу грошових носіїв 157 країн світу. У своїй статті він висвітлив найуживаніші елементи дизайну банкнот та періодичність їх використання. Так було досліджено найуживаніші відтінків кольорів, постаті, ілюстрації тварин та будівель.

При огляді наукових розвідок українських вчених нами не виявлено таких, що присвячені безпосередньо використанню

аніمالістичних ілюстрацій у дизайні грошових знаків, що підтверджує актуальність цієї статті.

Джерельною базою дослідження є банкноти країн з різним культурним підґрунтям, у яких містяться аніمالістичні зображення.

При проведенні наукового дослідження нами було застосовано емпіричний та порівняльний аналіз. За допомогою емпіричного аналізу декоративних елементів було досліджено особливості дизайну банкнот. Метод порівняльного аналізу дав змогу встановити спільні та відмінні риси між використанням зображень аніمالістичних елементів у проектуванні грошових знаків різних країн, а також поширеність візуальних елементів у результатах інших візуальних практик. Застосувавши дані методи, ми змогли провести комплексне дослідження використання аніمالістичних елементів у знаковій системі банкнот.

Результати дослідження **4**

Аналіз дизайну банкнот, які офіційно використовуються країнами в теперішній час, показав, що застосування аніمالістичних ілюстрацій не є домінантною тенденцією. Нами було виділено країни, де ілюстрації представників фауни використовуються найбільше: Південна Африка, Австралія, Мадагаскар, Південний Судан, Острови Кука, Нова Зеландія. Більш ретельну увагу ми приділили грошовим знакам Австралії та Південної Африки. Проведений аналіз охоплює два аспекти: роботу із семантичною складовою, тобто зображенням як знаковою системою, та суто візуальні прийоми створення цілісної і гармонійної композиції банкноти.

Австралія та Південна Африка, як і більшість вказаних країн, мають унікальне географічне розташування, клімат та, як наслідок, багатство природи, зокрема фауни. Це безумовно впливає на помітну присутність представників тваринного світу у місцевій традиційній культурі – фольклорі, міфології, візуальних практиках. На нашу думку, важливим у з'ясуванні доцільності певних дизайн-рішень є аналіз грошових знаків у широкому контексті культури країни та віднайдення точок дотику дизайну з іншими культурними складовими. Для цього ми зверталися до локальних джерел народного фольклору, який є надзвичайно багатим джерелом інформації про традицію. Прийнято поділяти фольклор на три жанри: епос, лірика та комбінований ліро-епос (Вівчарик, 2020). У цьому дослідженні акцент робиться на дослідженні епосу, оскільки він передає легенди, міфи, народні оповіді або історичні події, які відображають загальні цінності, віру, традиції та історію народу.

Можна сказати, що актуальні банкноти Австралії виглядають гармонійно з навколишньою природою. Кольорова гама обумовлена поєднанням різних видів рослин, якими наповнена дана країна. На фронтальній стороні розташовано портрет,

ілюстрація певної тварини та архітектурної пам'ятки, текст і захисні елементи. На зворотному боці можемо спостерігати повторення наскрізних елементів з портретом іншої історичної постаті, текст та елементи захисту. Дизайном першої версії грошових знаків Австралії, австралійського долара (1992-1996 рр.), займалися Брюс Стюарт, Макс Робінсон, Геррі Емері та Дені Сангров. На той момент лише банкнота номіналом 100 АД мала зображення птаха лірохвосту, інші ж банкноти не мали в собі характерних рослинних чи анімалістичних образів. Репрезентація фауни як константної складової композиційної структури відбувається лише у другій версії банкнот (2016-2020 рр.), які спроектовані дизайнерами агенції «emerystudio». Використанням зображення птаха як одного з композиційно важливих елементів банкнот автори дизайн-концепції прагнуть показати природну і культурну спадщину Австралії (Fox et al., 2016).

На всіх сучасних банкнотах Австралії з тематики фауни використовуються ілюстрації лише птахів, і це не випадково. У поширеній місцевій казці для дітей «Кольорова змія» розповідається про те, як Змій наділив безбарвних птахів різнокольоровим пір'ям за їхню витривалість та жагу до життя у несприятливих умовах (Radcliffe-Brown, 1930). Ми можемо припустити, що місцевий фольклор оспівує різноманітних птахів, і це має вплив на сучасні візуальні практики (живопис, декоративно-прикладне мистецтво, декорування інтер'єрів, ілюстрування). Зокрема, у дизайні банкнот використано зображення саме птахів. Це допомагає не лише представити світу різноманітну фауну Австралії, але й закликати до їхнього збереження. У процесі дослідження було проаналізовано австралійські банкноти нового зразка (2016-2020 рр.) (рис. 1).

На банкноті номіналом 5 австралійських доларів (АД) зображено медолюба-шилодзьоба східного. Цей птах відіграє важливу роль у підтримці екосистеми Австралії (Higgins et al., 2001). Можна спостерігати використання даного виду у роботах сучасних австралійських художників Кейт Хадсон, Кет Кнаккей, Хайді Вілліс, Якоба Арнольда, Кетті Сендісон, Едан Аззопарді та інших. Ці ілюстрації слугують експонатами виставок, муралами, використовуються у текстильній продукції та у якості прикрас інтер'єру (рис. 2).

На банкноті номіналом 10 АД зображено жовточубого какаду. Цей птах згадується у дитячій казці австралійських аборигенів «The Southern Cross» (англ. «Південний Хрест») (Reed, 1998). Какаду є символом Австралії та часто зустрічається у роботах художників і дизайнерів (рис. 3). Ця порода птахів часто застосовується у дизайні сувенірної продукції, шпалерах та речах побуту. Також в Австралії є вислів, який сформувався на основі поведінки даного птаха: так, людину, яка стоїть на сторожі на нелегальних азартних іграх, називають «Cockatoo» або скорочено «Cocky».



Рис. 1. Банкноти Австралії (Reserve Bank of Australia, 2020).

Fig. 1. Banknotes of Australia (Reserve Bank of Australia, 2020).

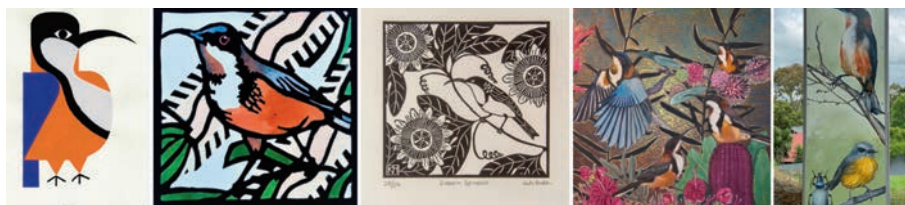


Рис. 2. Використання медолюба-шилодзьоба східного у мистецтві Австралії.

Fig. 2. Usage of Eastern Spinebill in art of Australia.

Рис. 2.1. Едан Аззопарді. Eastern Spinebill. Акрилова фарба на папері
Fabriano 350 г/кв.м, 49,5х61, 2022. Зображення люб'язно надано Brunswick
Street Gallery (Azzopardi, 2022).

Fig. 2.1. Edan Azzopardi. Eastern Spinebill. Acrylic paint on
350gsm Fabriano paper, 49.5x61cm, 2022. Image courtesy of Brunswick
Street Gallery (Azzopardi, 2022).

Рис. 2.2. Кем Накі. Листівка. Лнорит. 2021 (Knuckey, n.d.).

Fig. 2.2. Sam Knuckey. Linocut. 2021 (Knuckey, n.d.).

Рис. 2.3. Кейт Хадсон. Лнорит на папері. 2007 (Hudson, 2007).

Fig. 2.3. Kate Hudson. Linocut on paper. 2007 (Hudson, 2007).

Рис. 2.4. Кетті Сендісон. Ескіз для текстилю. 2018 (Sandison, 2018).

Fig. 2.4. Katie Sandison. Picture for textile. 2018 (Sandison, 2018).

Рис. 2.5. Якоб Арнольд. Мурал. 2024 (Arnold, 2024).

Fig. 2.5. Jakob Arnold. Mural. 2024 (Arnold, 2024).



Рис. 3. Жовточубий какаду у роботах австралійських митців.

Fig. 3. Sulphur-crested Cockatoo in works of Australian artists.

Рис. 3.1. Джессі Армс Ботке. Олійний живопис (Arms Botke, 2020).

Fig. 3.1. Jessie Arms Botke. Oil painting (Arms Botke, 2020).

Рис. 3.2. Різьблена декоративна статуетка какаду, ручна робота (Australian Woodwork, n.d.).

Fig. 3.2. Carved decorative figurine of a cockatoo, handmade (Australian Woodwork, n.d.).

Рис. 3.3. Логотип кав'ярні в Австралії (Fraser Coast Regional Council, n.d.).

Fig. 3.3. Logo of coffee shop in Australia (Fraser Coast Regional Council, n.d.).

Банкноту номіналом 20 АД прикрашає кукабара велика. Цей птах є невід'ємною складовою культури австралійців. Існує багато легенд, анекдотів та дитячих казок про кукабару (Connolly, 2009). Він також широко використовується в промисловому дизайні (рис. 4).

На банкноті номіналом в 50 АД зображено чорного лебедя. Цей птах є емблемою західної Австралії. Також фраза «Чорний лебідь» стала фразеологізмом, що означає надзвичайно неймовірний вплив. Чорний лебідь часто використовується на фестивалях, для прикладу – для фестивалю WAY 79 у Перті обрали для логотипу саме цього птаха. Він зустрічається у патернах, логотипах, та різноманітних принтах (рис. 5).

Банкнота у 100 АД має на собі ілюстрацію сипухи австралійської. У всьому світі цей птах є символом мудрості. Австралійські аборигени вірять, що сипухи – це духи священних жінок. Сипухи є невичерпним джерелом натхнення для митців та дизайнерів (рис. 6).

Отже, ми бачимо, що використання зображень птахів на грошових знаках не є випадковим. Це знак, дуже поширений в традиційній культурі і сучасних візуальних практиках Австралії. Він презентує багато аспектів країни і як знак-ікона (піктограма), адже зображує конкретні об'єкти, і як знак-символ.



Рис. 4. Використання кукабари великої у роботах австралійських дизайнерів.

Fig. 4. Usage of Laughing Kookaburra in works of Australian designers.

Рис. 4.1. Керамічний глечик, Cooper and Co. 1930-ті рр. (Cooper and Co, ca. 1930).

Fig. 4.1. Ceramic jug, Cooper and Co. 1930 (Cooper and Co, ca. 1930).

Рис. 4.2. Дизайн дитячих ракеток для крикету (Kookaburra Readers, n.d.).

Fig. 4.2. Design of children's cricket rackets (Kookaburra Readers, n.d.).

Рис. 4.3. Дизайн кульчиків (Kookaburra earrings, n.d.).

Fig. 4.3. Design of earrings (Kookaburra earrings, n.d.).



Рис. 5. Використання чорного лебедя у роботах австралійських митців.

Fig. 5. Usage of Black Swan in works of Australian artists.

Рис. 5.1. Логотип WAY. 1979 (Shaw, 2021).

Fig. 5.1. Logo WAY. 1979 (Shaw, 2021).

Рис. 5.2. Дорріт Блек. Лінорит. 1937 (Black, 1937).

Fig. 5.2. Dorrit Black. Linocut. 1937 (Black, 1937).

Рис. 5.3. Логотип державної театральної компанії «Чорний лебідь» (Black Swan State Theatre Company of WA, n.d.).

Fig. 5.3. Logo of the state theater company «Black Swan» (Black Swan State Theatre Company of WA, n.d.).



Рис. 6. Використання сипухи австралійської у роботах австралійських митців.

Fig. 6. Usage of Masked Owl in works of Australian artists.

Рис. 6.1. Епріл Нульгіт. Дамоун Ngarranggarni (Nulgит, n.d.).

Fig. 6.1. April Nulgit. Damoyn Ngarranggarni (Nulgит, n.d.).

Рис. 6.2. Декоративні шпалери (Fowler, n.d.).

Fig. 6.2. Decorative wallpapers (Fowler, n.d.).






Рис. 6.3. Логотип компанії Wise Words (Wise Words, n.d.).

Fig. 6.3. Logotype of Wise Words company (Wise Words, n.d.).

Важливою особливістю австралійських банкнот є використання анімалістичних ілюстрацій не лише як декоративних, але й захисних елементів банкноти. Так ми можемо помітити наскрізний елемент, який знаходиться в центрі банкноти. Банкнота надрукована на полімері, що дає змогу використати прозорість матеріалу при розробці дизайну. Так ми можемо помітити наскрізний прозорий елемент, на якому розташовано стилізоване, деталізоване зображення конкретного птаха (див. Таблицю 2). На банкноті присутні й інші захисні елементи, які також спроектовані на основі обраних порід птахів. У цьому випадку ілюстрація є більш стилізованою з меншою кількістю деталей. Ці зображення є переважно статичними, проте є голографічні елементи, які надруковані так, щоб зобразити два кадри польоту птаха і при зміні ракурсу змінюється зображення і досягається ефект руху (див. Таблицю 1).

Таблиця 1. Анімалістичні елементи, представлені на банкнотах Австралії

Table 1. Animalistic elements shown on banknotes of Australia

Ном.	Наскрізний, голографічний, флуоресцентний елементи та деталізована ілюстрація
5 \$	
10 \$	
20 \$	
50 \$	
100 \$	

На відміну від Австралії, банкноти Південної Африки оздоблені зображенням ссавців. У легендах Південної Африки часто зустрічаються леви, страуси, пітони та інші (Schmidt, 2020). Анімалістична складова африканської культури є базовою, що йде від тотемізації представників фауни в культурі місцевих численних племен. Традиційна культура Південної Африки продовжує своє відображення у роботах сучасних художників та дизайнерів.

Нами було проаналізовано використання представників фауни на грошових знаках Південної Африки (рис. 7).



Рис. 7. Банкноти Південної Африки (South African Reserve Bank, n.d.).

Fig. 7. Banknotes of South Africa (South African Reserve Bank, n.d.).

Дизайн банкнот Південної Африки змінювався двічі. У новій версії загальна композиція залишена попередньою, проте було змінено орнаментальні патерни на поєднання типографії з етнічною символікою. Також кількість тварин на зворотному боці банкноти збільшилася. Тепер ці анімалістичні ілюстрації представляють собою сімейні сюжети, підкреслюючи культурні цінності та важливий аспект продовження роду. Самі ілюстрації є реалістичними, також присутні силуетні стилізовані захисні елементи разом з наскрізними елементами (див. Таблицю 2).

У процесі збору інформації було проаналізовано банкноти шести країн, де найбільше зустрічається використання анімалістичних ілюстрацій. Зібрані дані було структуровано у таблиці з видами тварин, які були використані при створенні грошових знаків (див. Таблицю 3).

Таблиця 2. Анімалістичні елементи, представлені на банкнотах Південної Африки

Table 2. Animalistic elements shown on banknotes of South Africa



Таблиця 3. Опис анімалістичних ілюстрацій, які використовуються в дизайні банкнот

Table 3. Description of animalistic illustrations used in banknotes design

Країна	Тварини на банкнотах
Південна Африка	Носоріг, слон, лев, капський буйвол, леопард
Австралія	Acanthorhynchus tenuirostris (медолуб-шилодзьоб східний), cacatua galerita (жовточубий какаду), dacelo novaeguineae (кукабара велика), cygnus atratus (чорний лебідь), tyto novaehollandiae (сипуха австралійська)
Мадагаскар	Mantella baroni frog, горбатий кит
Південний Судан	Страус, куду, жирафи, sanga cattle (санга), буйволи, антилопи орікс, слони, лев
Острови Кука	Акула, риби: manini convict tang, threadfin butterflyfish, bluefin trevally; todiramphus tutus (альціон бораборський); ptilinopus rarotongensis (тілопо паротонзький); blue lorikeet; краб; ящер
Нова Зеландія	Hoiho (жовтоокий пінгвін), whio (блакитна качка), kārearea (новозеландський сокіл), kōkako (блакитна плетена ворона), mohua (жовтоголовий)

Напрямок подальших теоретичних досліджень може бути поглиблене вивчення традиційної і сучасної культури зазначених в таблиці країн з метою з'ясування кореляції між нею та дизайном грошових знаків.

Наукова новизна та практична значимість дослідження **5**

В статті вперше в українському просторі проведено огляд і систематизацію використання анімалістичних ілюстрацій у дизайні грошових знаків різних країн світу. Досліджено вплив традиційної культури країни на дизайн сучасних грошових знаків. Здійснено комплексний аналіз дизайну грошових знаків Австралії та Південної Африки в проектному і культурологічному ракурсах.

Висновки **6**

Дизайн банкнот має особливе значення у сучасній культурі. Одними з багатьох функцій грошей є підтримка іміджу країни, в якій вони введені, та її опосередковане поширення лаконічної інформації про культурні складові у світовому просторі.

Після проведеного аналізу можна встановити закономірності у виборі анімалістичних мотивів у дизайні грошей. Можна

впевнено стверджувати, що застосовані зображення презентують унікальних представників фауни конкретних регіонів, які стали невід'ємною складовою місцевої традиційної культури і сучасних практик. Це доводить, що дизайн грошей ґрунтується на семантичній складовій, зокрема на знаках, які, з одного боку, є іконічними точними відтворенням реальних представників фауни, з іншого – символами багатьох культурних міфологем та базових засад менталітету провідного для певної країни етносу. Поширеність використаних у дизайні грошей представників фауни у численних творах традиційної культури країн говорить про належність цих знаків до статичного пласту знакової системи, тобто такого, що формується століттями та передається від покоління до покоління з неістотними оновленнями. Вивчення такої кореляції дає змогу краще зрозуміти специфіку використання не лише аніمالістичних ілюстрацій у дизайні грошей, але й інших елементів як складових знакової системи банкноти.

На сьогоднішній день зображення представників фауни є складовою дизайну грошових знаків таких країн, як Південна Африка, Австралія, Мадагаскар, Південний Судан, Острови Кука, Нова Зеландія. Втім, оскільки дизайн грошей періодично оновлюється, потенційно набагато більша кількість країн може звернутися до аніمالістичного елемента в знаковій системі своїх банкнот. Це сприятиме і кращому розумінню її природного і духовного багатства, і приверненню уваги до збереження природи в контексті екологічних проблем сучасного світу.

Список бібліографічних посилань

- Вівчарик, Н. М. (2020). *Усна народна творчість: методичні рекомендації*. Територія друку.
- Удріс-Бородавко, Н. (2023). *Графічний дизайн з українським обличчям*. ArtHuss.
- Шепетяк, О. (2014). Класифікація знаків у семіотиці Чарльза Пірса. *Університетська кафедра*, 3, 129–136.
- Andersen, K., & Bochicchio, L. (2012). The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change. *Forma. Revista d'Humanitats*, 6, 12–23. https://www.upf.edu/documents/3928637/7794535/Andersen_Animal.pdf/39107570-6b13-5b7c-4170-3cfe9516b91b
- Arms Botke, J. (2020). *White cockatoos in an avocado tree* [Image]. John Moran Auctioneers. <https://www.johnmoran.com/auction-lot/jessie-arms-botke-1883-1971-santa-paula-ca-w-AA64268923>
- Arnold, J. (2024). *Eastern Spinebill / Eastern Yellow Robin* [Image]. Street Art Cities. <https://streetartcities.com/markers/628b16da-d311-4fbd-8bf8-f5a78bf33e35>
- Australian Woodwork. (n.d.). *Displaying Sulphur Crested Cockatoo* [Image]. Australian Made. Retrieved January 11, 2024, from <https://australianmade.com.au/licensees/australian-woodwork/displaying-sulphur-crested-cockato>
- Black Swan State Theatre Company of WA. (n.d.). *Home* [LinkedIn page]. LinkedIn. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.linkedin.com/company/black-swan-state-theatre-company/>

- Black, D. (1937). *Black Swans* [Image]. MutualArt. <https://www.mutualart.com/Artwork/Black-Swans/E98052F9148ACD75>
- Connolly, M. J. (2009). *Goo-Goor-Gaga the Kookaburra*. Dreamtime Kullilla-Art. <https://www.kullillaart.com.au/dreamtime-stories/Goo-Goor-Gaga-the-Kookaburra>
- Cooper and Co. (ca. 1930). *Kookaburra ceramic bird jug*. PicClick. <https://bit.ly/49NYj0q>
- Azzopardi, E. (2022). *Eastern Spinebill* [Image]. Brunswick Street Gallery. <https://bit.ly/3Tvyi0a>
- Fowler, R. (n.d.). *Tan Owls* [Image]. Wallsauce. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.wallsauce.com/au/designer-wallpaper-murals/ryan-fowler-mural-wallpaper-tan-owls-wallpaper-mural>
- Fox, P., Liu, C., & Martz, A. (2016, September). New banknotes: From concept to circulation. *Bulletin*, 1–12. <https://www.rba.gov.au/publications/bulletin/2016/sep/pdf/rba-bulletin-2016-09-new-banknotes-from-concept-to-circulation.pdf>
- Fraser Coast Regional Council. (n.d.). *Cockatoo Coffee* [Image]. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.frasercoast.qld.gov.au/directory-record/1538461/cockatoo-coffee>
- Haqqi, S. (2020, May 4). *A visual guide to banknotes around the world*. Money. <https://www.money.co.uk/guides/colour-of-currency>
- Higgins, P. J., Peter, J. M., & Steele, W. K. (Eds.). (2001). *Handbook of Australian, New Zealand and Antarctic birds. Vol. 5: Tyrant-flycatchers to chats*. Oxford University Press.
- Hudson, K. (2007). *Eastern Spinebill* [Image]. Art & Collectors. <https://artandcollectors.com/products/hudson-kate-eastern-spinebill-13033>
- Knuckey, C. (n.d.). *Eastern Spinebill* [Image]. Montsalvat. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.montsalvat.com.au/shop-cards/p/cam-knuckey-card-eastern-spinebill>
- Kookaburra earrings* [Image]. (n.d.). Colourful Han. Retrieved January 11, 2024, from <https://colourful-han.com/products/kookaburra-earrings>
- Kookaburra Readers. (n.d.). *Kookaburra cricket bat ranges* [Image]. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.kookaburrasport.co.uk/cricket/collections/>
- Nulgiti, A. (n.d.). *Damoyng Ngarranggarni (Owl dreaming)* [Image]. Artlandish. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.aboriginal-art-australia.com/artworks/april-nulgiti-damoyng-ngarranggarni-owl-dreaming-19018/>
- Ojedo, F., & Macizo, P. (2023). The value of banknotes: Relevance of size, colour and design. *Psychological Research*, 87, 1944–1952. <https://doi.org/10.1007/s00426-022-01764-x>
- Radcliffe-Brown, A. R. (1930). The rainbow-serpent myth in South-east Australia. *Oceania*, 1(3), 342–347. <http://www.jstor.org/stable/40327331>
- Reed, A.W. (1998). *Aboriginal fables & legendary tales*. New Holland.
- Reserve Bank of Australia. (2020, 29 October). *Explore banknote features* [Image]. <https://banknotes.rba.gov.au/banknote-features/explore/>
- Sandison, K. (2018). *Organic tote bag – Eastern Spinebill family* [Image]. Atelier Crafers. <https://www.theateliercrafers.com.au/products/organic-tote-bag-eastern-spinebill-family-katie-sandison>
- Schirpke, U., Meisch, C., & Tappeiner, U. (2018). Symbolic species as a cultural ecosystem service in the European Alps: Insights and open issues. *Landscape Ecology*, 33, 711–730. <https://doi.org/10.1007/s10980-018-0628-x>
- Schmidt, S. (2020). Animals and spirits of the road in Nama and Damara folklore and folk belief. *The South African Archaeological Bulletin*, 75(213), 120–127. <https://www.jstor.org/stable/26978074>
- Shaw, K. (2021, January 13). *Who designed the way 79 logo?* Campaign Brief. <https://wa.campaignbrief.com/who-designed-the-way-79-logo/>
- South African Reserve Bank. (n.d.). *Banknotes*. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.resbank.co.za/en/home/what-we-do/banknotes-and-coin/Banknotes>
- Wise Words. (n.d.). *Home*. Retrieved January 11, 2024, from <https://wisewordsaustralia.com.au/>

References

- Andersen, K., & Bochicchio, L. (2012). The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change. *Forma. Revista d'Humanitats*, 6, 12–23. https://www.upf.edu/documents/3928637/7794535/Andersen_Animal.pdf/39107570-6b13-5b7c-4170-3cfe9516b91b [in English].
- Arms Botke, J. (2020). *White cockatoos in an avocado tree* [Image]. John Moran Auctioneers. <https://www.johnmoran.com/auction-lot/jessie-arms-botke-1883-1971-santa-paula-ca-w-AA64268923> [in English].
- Arnold, J. (2024). *Eastern Spinebill / Eastern Yellow Robin* [Image]. Street Art Cities. <https://streetartcities.com/markers/628b16da-d311-4fbd-8bf8-f5a78bf33e35> [in English].
- Australian Woodwork. (n.d.). *Displaying Sulphur Crested Cockatoo* [Image]. Australian Made. Retrieved January 11, 2024, from <https://australianmade.com.au/licensees/australian-woodwork/displaying-sulphur-crested-cockato> [in English].
- Azzopardi, E. (2022). *Eastern Spinebill* [Image]. Brunswick Street Gallery. <https://bit.ly/3Tvyi0a> [in English].
- Black Swan State Theatre Company of WA. (n.d.). *Home* [LinkedIn page]. LinkedIn. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.linkedin.com/company/black-swan-state-theatre-company/> [in English].
- Black, D. (1937). *Black Swans* [Image]. MutualArt. <https://www.mutualart.com/Artwork/Black-Swans/E98052F9148ACD75> [in English].
- Connolly, M. J. (2009). *Goo-Goor-Gaga the Kookaburra*. Dreamtime Kullilla-Art. <https://www.kullillaart.com.au/dreamtime-stories/Goo-Goor-Gaga-the-Kookaburra> [in English].
- Cooper and Co. (ca. 1930). *Kookaburra ceramic bird jug*. PicClick. <https://bit.ly/49NYj0q> [in English].
- Fowler, R. (n.d.). *Tan Owls* [Image]. Wallsauce. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.wallsauce.com/au/designer-wallpaper-murals/ryan-fowler-mural-wallpaper-tan-owls-wallpaper-mural> [in English].
- Fox, P., Liu, C., & Martz, A. (2016, September). New banknotes: From concept to circulation. *Bulletin*, 1–12. <https://www.rba.gov.au/publications/bulletin/2016/sep/pdf/rba-bulletin-2016-09-new-banknotes-from-concept-to-circulation.pdf> [in English].
- Fraser Coast Regional Council. (n.d.). *Cockatoo Coffee* [Image]. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.frasercoast.qld.gov.au/directory-record/1538461/cockatoo-coffee> [in English].
- Haqqi, S. (2020, May 4). *A visual guide to banknotes around the world*. Money. <https://www.money.co.uk/guides/colour-of-currency> [in English].
- Higgins, P. J., Peter, J. M., & Steele, W. K. (Eds.). (2001). *Handbook of Australian, New Zealand and Antarctic birds. Vol. 5: Tyrant-flycatchers to chats*. Oxford University Press [in English].
- Hudson, K. (2007). *Eastern Spinebill* [Image]. Art & Collectors. <https://artandcollectors.com/products/hudson-kate-eastern-spinebill-13033> [in English].
- Knuckey, C. (n.d.). *Eastern Spinebill* [Image]. Montsalvat. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.montsalvat.com.au/shop-cards/p/cam-knuckey-card-eastern-spinebill> [in English].
- Kookaburra earrings* [Image]. (n.d.). Colourful Han. Retrieved January 11, 2024, from <https://colourful-han.com/products/kookaburra-earrings> [in English].
- Kookaburra Readers. (n.d.). *Kookaburra cricket bat ranges* [Image]. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.kookaburrasport.co.uk/cricket/collections/> [in English].
- Nulgit, A. (n.d.). *Damoyng Ngarranggarni (Owl dreaming)* [Image]. Artlandish. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.aboriginal-art-australia.com/artworks/april-nulgit-damoyng-ngarranggarni-owl-dreaming-19018/> [in English].
- Ojedo, F., & Macizo, P. (2023). The value of banknotes: Relevance of size, colour and design. *Psychological Research*, 87, 1944–1952. <https://doi.org/10.1007/s00426-022-01764-x> [in English].
- Radcliffe-Brown, A. R. (1930). The rainbow-serpent myth in South-east Australia. *Oceania*, 1(3), 342–347. <http://www.jstor.org/stable/40327331> [in English].

- Reed, A.W. (1998). *Aboriginal fables & legendary tales*. New Holland [in English].
- Reserve Bank of Australia. (2020, 29 October). *Explore banknote features* [Image]. <https://banknotes.rba.gov.au/banknote-features/explore/> [in English].
- Sandison, K. (2018). *Organic tote bag – Eastern Spinebill family* [Image]. Atelier Crafers. <https://www.theateliercrafers.com.au/products/organic-tote-bag-eastern-spinebill-family-katie-sandison> [in English].
- Schirpke, U., Meisch, C., & Tappeiner, U. (2018). Symbolic species as a cultural ecosystem service in the European Alps: Insights and open issues. *Landscape Ecology*, 33, 711–730. <https://doi.org/10.1007/s10980-018-0628-x> [in English].
- Schmidt, S. (2020). Animals and spirits of the road in Nama and Damara folklore and folk belief. *The South African Archaeological Bulletin*, 75(213), 120–127. <https://www.jstor.org/stable/26978074> [in English].
- Shaw, K. (2021, January 13). *Who designed the way 79 logo?* Campaign Brief. <https://wa.campaignbrief.com/who-designed-the-way-79-logo/> [in English].
- Shepetiak, O. (2014). Klasyfikatsiia znakiv u semiotytsi Charlza Pirsra [The classification of signs in the semiotics of Charles Peirce]. *Universytetska kafedra*, 3, 129–136 [in Ukrainian].
- South African Reserve Bank. (n.d.). *Banknotes*. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.resbank.co.za/en/home/what-we-do/banknotes-and-coin/Banknotes> [in English].
- Udris-Borodavko, N. (2023). *Hrafichnyi dyzain z ukrainskym oblychchiam* [Graphic design with a Ukrainian face]. ArtHuss [in Ukrainian].
- Vivcharyk, N. M. (2020). *Usna narodna tvorchist: metodychni rekomendatsii* [Oral folk art: Methodical recommendations]. Terytoriiia druku [in Ukrainian].
- Wise Words. (n.d.). *Home*. Retrieved January 11, 2024, from <https://wisewordsaustralia.com.au/> [in English].

СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ ШРИФТОВОГО ПЛАКАТА В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Олена Мудалиге,
<https://orcid.org/0000-0003-0719-2319>
аспірантка,
Харківська державна академія
дизайну і мистецтв,
Харків, Україна
elenamudalige@gmail.com

THE STATE OF RESEARCH ON THE FONT POSTER IN SCIENTIFIC DISCOURSE

Olena Mudalihe,
<https://orcid.org/0000-0003-0719-2319>
PhD student,
Kharkiv State Academy
of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine
elenamudalige@gmail.com

Анотація

Мета дослідження. Дана стаття є оглядовою і має за мету розглянути стан дослідження проблеми сучасного шрифтового плаката у працях українських науковців. **Методи дослідження** базуються на принципах історизму та загальнонаукового узагальнення, і включають застосування джерелознавчого, мистецтвознавчого і порівняльного аналізу. **Наукова новизна дослідження** полягає у введенні до наукового обігу опрацьованого матеріалу зі сфери наукових досліджень одного з важливих напрямів графічного дизайну – шрифтового плаката. Шрифтовий плакат запропоновано розглядати як засіб мовлення з інструментами візуалізації у формуванні екологічної культури в сучасному світі. **Висновки.** Процес дослідження тематики сучасного шрифтового плаката в науковому дискурсі дозволив визначити декілька тематичних напрямів у розробках науковців, які необхідно розглядати в контексті ширшого зв'язку в графічній практиці сьогодення, а саме: 1) комунікативних та рекламних властивостей плаката; 2) шрифтового дизайну як особливої форми вираження суспільної свідомості; 3) протиріччя та розвитку шрифтового плаката. У результаті дослідження доходимо висновку, що сьогодні спостерігається дефіцит ґрунтовних фундаментальних досліджень шрифтового плаката. Попри представлену в українській історіографії

Abstract

The purpose of the research. This article is a review and aims to examine the state of research on the problem of the modern font poster in the works of Ukrainian scholars. **The research methods** are based on the principles of historicism and general scientific generalisation, and include the use of source, art historical and comparative analysis. **The scientific novelty** of the study lies in the processed material introduction from the scientific research field into the scientific circulation of one of the important areas of graphic design – the font poster. It is proposed to consider the font poster as a means of communication with visualisation tools in the formation of ecological culture in the modern world. **Conclusions.** The process of researching the topic of the modern font poster in the scientific discourse allowed us to identify several thematic areas in the developments of scientists that should be considered in the context of a broader connection in the graphic practice of today, namely: 1) communicative and advertising properties of the poster; 2) font design as a special form of social consciousness expression; 3) the font poster contradictions and development. As a result of the study, we conclude that today there is a shortage of thorough fundamental research on the font poster. Despite the large number of scientific studies of various areas of graphic design, including poster graphics of the early twenty-first century, presented in Ukrainian historiography, only a

чималу кількість наукових досліджень різних напрямів графічного дизайну, в тому числі плакатної графіки поч. ХХІ ст. лише невелика кількість робіт стосується саме дизайну шрифтових плакатів та їх особливостей. Також неповною мірою у наукових дослідженнях відображена тема розвитку міжнародного шрифтового плаката. Ще більш критичною є ситуація із дослідженням сучасного шрифтового плаката, якому в українській дослідницькій літературі, окрім поодиноких статей, присвячено небагато ґрунтовних праць. Окрему прогалину становить екологічний шрифтовий плакат. Отже, стан дослідження шрифтового плаката виявляє потребу проведення комплексного дослідження і визначення його сучасної специфіки.

Ключові слова:

шрифт, типографіка, плакат, екологічний плакат, шрифтовий плакат, графічний дизайн, візуальна мова, графічні прийоми, візуальна комунікація.

small number of works deal with the design of font posters and their features. Also, the topic of the international font poster development is not fully reflected in scientific research. The situation is even more critical with the study of the modern font poster, which, apart from a few articles, has received little substantial attention in the Ukrainian research literature. A separate gap is the environmental font poster. Thus, the state of the font poster research reveals the need for a comprehensive study and determination of its modern specificity.

Keywords:

font, typography, poster, environmental poster, font poster, graphic design, visual language, graphic techniques, visual communication.

Вступ **1**

Серед напрямів графічного дизайну важливе місце посідає плакатна графіка, у якій варто окремо дослідити саме екологічний плакат, здатний привернути увагу до деструктивної поведінки суспільства і заснований на прагненні залучити аудиторію та впливати на неї, наголошуючи на моральних та екологічних цінностях. За останні тридцять років під час проведення Міжнародної трієнале екологічного плаката «4-й Блок» у Харкові було зібрано вагому колекцію сучасного екологічного плаката, в загальній масі якої шрифтовий плакат посідає окреме місце і демонструє нові розробки в галузі шрифтової графіки та невичерпний інтерес дизайнерів до можливостей шрифту в освітньому та культурному просторі міжнародного екологічного руху.

Графічні дизайнери намагаються передавати свої думки новою мовою, закликаючи до зменшення споживання енергії, сировини та водних ресурсів, до захисту та відновлення екосистем та біорізноманіття. Якість та ефективність шрифтового плаката підтверджує важливу роль шрифту у роботі міжнародної дизайнерської спільноти і дає глибоке розуміння літерних форм та їх ефективного використання. Силу дизайну, здатного заохочувати звертати увагу на важливі повідомлення, викликати почуття і розмірковувати, продемонстровано в наборі інструментів креативного дизайнерського процесу.

Мета дослідження **2**

Метою дослідження є вивчення різноманітних практик та стратегій наукової спільноти на ниві рухів для досягнення наукового результату – нового знання, в нашому випадку – знання про стан вивченості проблеми шрифтового плаката як важливого напрямку у практиці графічного дизайну.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методологічна основа дослідження – в аналізі й опрацюванні даних з наукових джерел, зокрема історичних, осмислення й обробка яких виступають явищами певного соціуму і його культури, і є важливою потребою сучасної наукової спільноти для всебічного оволодіння фактичними даними конкретних явищ чи процесів. Це зумовлює застосування у дослідженні методу джерелознавства, що визначає інформаційну й актуальну можливість джерел для витягу реальних відомостей про повноту вказаних процесів. Використано також порівняльний метод, що дозволяє отримати об'єктивну оцінку з позицій історизму та вийти за межі певної вузької теми, залучаючи ширший експериментальний матеріал, розширюючи науковий та творчий кругозір.

Результати дослідження **4**

Беручи до уваги факт дослідження в даній роботі саме сучасного шрифтового плаката, основна увага звернена до досліджень авторів, які займалися даною тематикою вже у ХХІ ст., маючи час на осмислення певних культурних процесів у суспільстві та надання їм відповідної наукової оцінки. За основу дослідження взято матеріали колекції екологічного плаката з Музею «4-й Блок» Харківської державної академії дизайну і мистецтв, у якій шрифтовий плакат займає актуальне місце через його міжнародну приналежність, що дозволяє йому виступати в якості взірця загальносвітових тенденцій у постійно мінливому шрифтовому дизайні.

В процесі опрацювання наукових джерел виокремлено декілька тематичних напрямів у дослідженнях, пов'язаних із зазначеною темою і таких, що не можна обійти увагою через когерентність понять «плакат», «шрифт», «шрифтовий плакат»: 1) плакат у соціальній комунікації та рекламі; 2) шрифт як важлива складова графічного дизайну; 3) сутність та діалектика шрифтового плаката.

До першого напрямку належать роботи науковців, які розглядають плакат у соціальній комунікації та рекламі, в загальному культурно-історичному контексті епохи. Особливе місце за своїм значенням у процесі дослідження, систематизації та публікації матеріалів про плакатну графіку можна відвести роботі А. Будника і Л. Сенеги (2021), де проаналізовано візуальну мову і змістовне наповнення плакатів київської школи часів «перебудови». У такий спосіб автори виявили специфіку художнього образу в плакаті, а саме його властивість фіксувати со-

ціальні та культурні зміни суспільного життя. Так, у соціальних плакатах кінця 1980-х викривались гострі соціальні проблеми і висловлювалася громадська позиція, а демократизація суспільства сприяла більшому плюралізму думок та поглядів. Плакат почав розглядатись у міжнародному контексті як засіб комунікації між країнами, долучаючи до культури широкі верстви населення і в Україні, і за кордоном. Дедалі сильнішого вираження набули теми україністики, посилилась національна самосвідомість. Інформативність залишалась основною функцією плаката.

У роботі А. Будника, Є. Купрієнка та І. Пилипенка (2022) проаналізовано плакатну спадщину українського митця Віктора Петровича Бистрякова. Одночасно із інформативною функцією плакати митця виконували задачу посиленої естетизації сірого і непривабливого простору радянського міста часів застою. Автори доходять висновку, що «попри політичну ангажованість плакатних практик епохи пізнього соціалізму 1970–80 рр., існувала можливість мистецького ескапізму через роботу із жанрами видовищного або культурологічного плаката як менш ідеологічно контрольованого середовища» (с. 39).

Дану тему продовжує стаття В. Тарасова і В. Шевченка (2017), в якій підкреслена притаманна плакату можливість надати зсередини бачення історії епохи перебудови, відчутти важливі для суспільства переживання. Соціальний плакат як можливість впливати на суспільне життя за допомогою засобів графічного дизайну розглядають у своїй праці О. Колосніченко, О. Єжова, Н. Остапенко, Т. Кротова, М. Колосніченко та Чжоу Чуанцзін (2022). Тут сформульовано визначення плаката як твору мистецтва та різновиду тиражованої графіки, виготовленого з рекламною, інформаційною, навчальною метою; наголошено на методі психологічного підходу для впливу на свідомість людини в процесі роботи над соціальним плакатом. У статті вміщено перелік прийомів та специфічних засобів плаката для привернення уваги глядача і миттєвої передачі потрібної інформації. Автори наголошують на необхідності подання тексту у лаконічному і читабельному вигляді, а також подають класифікацію плаката за сферою застосування в соціумі. У праці виявляється істотний вплив екологічного та соціального плаката на формування свідомості соціуму.

В іншій статті Н. Склярєнко, О. Колосніченко, О. Єжової, Н. Чуприни, Т. Струмінської та Х. Лю (2022) серед особливостей виразної мови соціального плаката виділяють і структурують базові принципи, знання й володіння якими сприяють створенню грамотного й ефективного сучасного продукту. В якості запоруки ефективного плакатного меседжу автори пропонують простий принцип синхронності, де система естетичної культури

дизайнера-плакатиста має бути синхронізована з тією ж сферою адресата повідомлення. Також дослідники наголошують на необхідності рекламного плаката «відповідати важливому принципу семантичної цілісності, який складається з фізичної, психологічної, символічної сукупності та міцних внутрішніх зв'язків: колірні елементи (ілюстрації, слогани, фірмові константи) поєднуються в загальний образ, тісно взаємодіють і визначають рекламний ефект» (с. 124). Авторами надано загальну класифікацію шрифтів і їх властивостей, підкреслена важливість візуального ефекту використання шрифтів.

Дослідницею С. Прищенко (2020) подано визначення сучасного плаката як зафіксованого смислового навантаження, як явища культури на рівні констатації факту чи створення зовнішньо привабливого зображення, як похідної сукупності потреб, цінностей і норм конкретного історичного періоду. Відмічено істотні соціальні зміни ХХІ ст., що сприяли появі ідей гуманістичного універсального дизайну, де плакат відіграє вагомий роль, маючи доступну для всіх природу. Підкреслено провідну роль плаката в потужній індустрії дизайну.

Друга частина науковців розширила поле розробок у розгляді шрифту як важливої складової графічного дизайну, досліджуючи проблему функціональності візуального тексту. Так, аналізуючи дизайн американських та англійських музичних афіш другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст., коли з'явилося безліч напрямів і жанрів у сучасній музиці, О. Колісник, І. Приходько та А. Сімак (2022) доходять висновку, що перед дизайнерами постав великий вибір виразних засобів, які в свою чергу дозволили більш гнучко звертатись до цільової аудиторії. Дослідники звернули увагу саме на рекламний плакат як окремий вид графічної дизайнерської продукції і один з його підвидів – музичну афішу, що, власне, й поєднує досягнення плакатного і шрифтового мистецтва. Аналізуючи афіші різних жанрів, автори простежили використання текстур та зміщення основного фокусу постера на типографіку.

У розробках дослідниці Т. Іваненко (2019) докладно подано основні поняття та спеціальну термінологію, базову класифікацію шрифту, форми та властивості шрифтових елементів. Також автором розглянуто морфологію та основні правила побудови шрифту, засоби оптичних компенсаторів, властивості контрформи та види взаємозв'язків у шрифті, принципи взаємодії простору літер із площиною аркушу. Експериментальні прийоми дизайну шрифтів аналізує Т. Іваненко в співавторстві з М. Опалевим, виявляючи їхню соціокультурну роль. Зокрема увага звертається на залучення в шрифтових експериментах прийомів використання світла і тіні; 3D-графіки; імітування та з'єднання різних матеріалів; експериментальної анімації (кінетичної типографіки); поєднання сучасних технологій із тенден-

ціями моди та елементами стилів минулих часів (об'ємність, штриховка, фігурність, контурність, ілюзорність, тривимірність) (Іваненко & Опалев, 2018).

Стаття О. Чуєвої і В. Васенко (Chuiyeva & Vasenko, 2020) спрямована на дослідження сучасного типографічного елементу в дизайні пакування та висвітлення комплексних вимог до дизайну. Авторами підкреслено поширення використання шрифту в усій друкованій рекламній продукції, оскільки це дає нові можливості привернути увагу споживачів серед великої кількості пакувань. Дослідниками виявлено, що головними тенденціями типографіки на рубежі ХХ ст. стали чіткість і вільне розташування текстових блоків за асиметричним принципом, відмова від складних декоративних елементів у композиційних структурах, відмова від символіки кольорів, мінімалізм, використання лінтерингу для надання автентичності і посилення сприйняття шрифтового напису на емоційному рівні. В статті підмічено, що для запобігання еkleктичному вигляду пакування і задля виключення форми неструктурованого дизайну фахівці уникають візуального і текстового перевантаження, дотримуються лаконічності шрифтових композицій, контролюють кількість кольорових відтінків. Типографічні рішення в дизайні пакування сприяють донесенню інформації до споживача, виступають комунікатором і частково виконують освітню функцію. Автори статті надають структуровану таблицю, за якою простежують вплив функції пакувальних виробів на вимоги до типографіки. Так, інформативна функція потребує лаконічного і зрозумілого «швейцарського» стилю, комунікабельна – в залежності від сегменту аудиторії змінюється від набору шрифтів до лінтерингу, освітня – використовує класичні гарнітури. Висновки статті є корисними для нашого дослідження з огляду на те, що функція типографіки привертати увагу глядача в дизайні пакувань подібна до такої у дизайні шрифтового плаката.

Вивчаючи специфічні художні особливості рекламного плаката на кожному етапі стильової еволюції, дослідниці І. Удріс та Н. Удріс-Бородавко виокремлюють постмодерністську парадигму в культурі 1990-х рр., що надихнула дизайнерів спробувати амбітні, ексцентричні та еkleктичні експерименти зі стилями та типографікою. Торкаючись візуальних особливостей рекламних плакатів, авторами відмічено застосування модерністського дизайну шрифту, що було пов'язано з необхідністю для реклами залишатися читабельною та зрозумілою для широкого загалу. В свою чергу, постмодернізм розвивався в мистецтві ефектних плакатів, частково в соціальній рекламі та графічному дизайні (друковані видання, різноманітна поліграфічна продукція, хаус-стиль тощо) (Udris & Udris-Borodavko, 2020, p. 236).

З'ясовуючи причини низької ефективності соціальної реклами на тему домашнього насильства в Україні, дослідниці Л. Вежбовська та І. Солан (2019) виявили найбільш доцільну в даному разі специфіку візуальної мови. Авторки підкреслюють важливість тексту як елемента плаката, оскільки завдяки розміщенню, розміру, кольору і взаємодії якого з зображенням (або без нього) відбувається вплив на сприйняття та розуміння глядачем певної інформації. Дослідники наголошують на загальних правилах плакатної продукції, як то читабельність важливої інформації здалеку, лаконічність та градіювання за допомогою розміру шрифту і кольору; зосереджують увагу на використанні тексту як частини зображення: у такому випадку він сприймається як об'єкт. На думку авторів, у соціальних плакатах такий прийом найчастіше застосовується для зображення саме психологічного виду насильства: «Текст може утворювати певну фігуру або образ, наприклад, кулака або ножа, який наносить удар, також відомі зображення тексту у вигляді мотузки, обмотаної навколо шиї жертви. Такими образами автори зображень прагнуть показати, яку силу можуть нести навіть слова» (с. 185). Як дієвий спосіб для плакатного повідомлення дослідники підкреслюють вписування тексту в людські фігури або довкола них, наприклад, текст «використовуй свій голос», розміщений у відкритому роті силуета жінки. У такому випадку зображення «спонукає не мовчати і сповістити про свою проблему, інакше про неї ніхто не дізнається» (с. 185).

В наступній статті А. Будник (Budnyk, 2021) фіксує помітний вплив засобів і прийомів українського плакатного мистецтва середини ХХ ст. на сучасні тренди в графічному дизайні. Розглядаючи використовувані в сучасній дизайнерській практиці техніки та графічні інструменти як ресурс для створення плаката, дослідник відмічає застосування локальних прийомів – шрифту як домінанти в плакаті, шрифту як зображення, ритмічного повторення шрифтових груп.

Особливе значення для історіографії шрифтового плаката мають матеріали каталогів триєнале Міжнародного плаката «4-й Блок», проведених з 1991 по 2021 рр. У каталогах плакати диференційовані за розділами: 1) ядерна небезпека, 2) екологічна взаємодія людини та природи, 3) проблема глобального потепління, 4) забруднення води та повітря, 5) загроза існування диких тварин, 6) екологія культури, 7) антивоєнна тематика; і в кожному розділі шрифтовий плакат присутній у всьому своєму розмаїтті. Статті в каталогах були певним досвідом критичної оцінки та підбиття підсумків плакатної графіки, проте всі вони були розглянуті з мистецтвознавчого та культурно-освітнього погляду і не стосувалися теми типографіки, сутності та діалектики шрифтового плаката як явища проектної культури.

Що стосується головного питання даного дослідження – сутності, розвитку і протиріч у практиці шрифтового плаката, така проблема порушується у публікації О. Яремчук (2013), де виявляється взаємозв'язок еволюції форми шрифтів та розвитку друкарських технологій.

Не можна не звернути увагу, що практично недослідженим залишається плакатний фонд Музею екологічного плаката «4-й Блок» у складі Харківської державної академії дизайну і мистецтв, де представлено шрифтові плакати від дизайнерів різних культурних регіонів планети. Цей матеріал став джерельною базою дослідження з особливою увагою до творчого методу дизайнерів (Іваненко & Мудаліге, 2021). Цими ж авторами проведено дослідження тенденцій у дизайні шрифтового плаката, де підкреслено циклічну природу графічного дизайну, який знаходиться у безпосередньому зв'язку із соціумом. На основі опрацювання міжнародної колекції шрифтового плаката з Музею «4-й Блок» виявлено, що в кін. ХХ – на поч. ХХІ ст. дизайнери плідно експериментували з базовими принципами типографії, вкладаючи власний культурний досвід, створюючи безліч інтерпретацій тексту, додаючи варіації зі стилем, текстурою, насиченістю, композицією і вирівнюванням (Мудаліге & Іваненко, 2023).

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Інноваційність викладеного матеріалу полягає у введенні до наукового обігу опрацьованого матеріалу зі сфери наукових досліджень важливого напрямку графічного дизайну – шрифтового плаката. Буде помилковим недооцінювати ефективний вплив шрифтових плакатів на громадську думку, на повагу до екологічних проблем і необхідність діяти в інтересах суспільства. Шрифтовий плакат має бути розглянутим як засіб мовлення інструментами візуалізації у формуванні екологічної культури, орієнтації на суспільні цінності сучасного демократичного світу.

Висновки

6

У результаті дослідження доходимо висновку, що сьогодні спостерігається дефіцит ґрунтовних фундаментальних досліджень шрифтового плаката. І хоча в українській історіографії представлено чимало наукових досліджень різних напрямів графічного дизайну, в тому числі плакатної графіки поч. ХХІ ст., проте лише невелика кількість робіт стосується саме дизайну шрифтових плакатів та їх особливостей. Також не повною мірою у наукових дослідженнях відображена тема розвитку міжнародного шрифтового плаката. Ще більш критичною є ситуація із дослідженням сучасного шрифтового плаката, якому в українській дослідницькій літературі, окрім поодиноких статей, присвячено небагато ґрунтовних праць. Окрему прогалину становить екологічний шрифтовий плакат. Так, попри часткове

висвітлення особливостей графічного дизайну у сучасному доробку науковців можна стверджувати, що комплексного дослідження типографіки екологічного плаката не проводилося. Усе це засвідчує потребу відповідати актуальним практичним і науковим запитам, що дозволить упроваджувати досягнення сучасності у дизайн та освіту, зможе сприяти привабливості уваги громадськості до важливих соціальних і політичних тем, а відтак – підвищувати рівень свідомості громадян.

Список бібліографічних посилань

- Будник, А. В., & Сенегал, Л. М. (2021). Київська школа плаката часів Перебудови: візуальна мова і змістовне наповнення. *Art and Design*, 1(13), 30–42. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.3>
- Будник, А. В., Купрієнко, Є. М., & Пилипенко, І. Я. (2022). Плакат у творчості Віктора Петровича Бистрякова (1943–2021). *Art and Design*, 4(20), 31–42. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.4.3>
- Вежбовська, Л., & Солан, І. (2019). Специфіка візуальної системи у соціальних плакатах на тему домашнього насильства. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2(2), 178–189. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2.2019.189718>
- Іваненко, Т. О. (2019). *Шрифтовий дизайн: основи*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
- Іваненко, Т., & Мудаліге, О. (2021). Шрифтовий плакат: творчий метод дизайнерів різних культурних регіонів алфавітної системи писемності (за матеріалами колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія»). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 5–12. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.005>
- Іваненко, Т., & Опалев, М. (2018, 20 квітня). Інноваційні шрифтові експерименти як засіб самовираження. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну* [Матеріали конференції] (Т. 2, с. 35–38). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Колісник, О. В., Приходько, І. В., & Сімак, А. І. (2022). Особливості дизайну музичних афіш США та Великої Британії другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Art and Design*, 2(18), 68–78. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.6>
- Колосніченко, О. В., Єжова, О. В., Остапенко, Н. В., Кротова, Т. Ф., Колосніченко, М. В., & Чжоу, Ч. (2022). Адаптивне мистецтво сучасного плаката: соціальна комунікація та реклама. *Art and Design*, 2(18), 79–93. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.7>
- Мудаліге, О., & Іваненко, Т. (2023). Сучасні тенденції в дизайні шрифтового плаката екологічного спрямування. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 5, 79–86. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.8>
- Прищенко, С. (2020). Візуальна семантика і художня образність плаката. *Культура і сучасність*, 1, 97–103. <https://journals.urau.ua/kis/article/view/221344>
- Склярєнко, Н. В., Колосніченко, О. В., Єжова, О. В., Чупріна, Н. В., Струмінська, Т. В., & Лю, Х. (2022). Розробка рекламного плаката як актуального засобу адаптивної візуалізації соціальних проблем. *Art and Design*, 3(19), 120–139. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.3.10>
- Тарасов, В. В., & Шевченко, В. Я. (2017). Авторський плакат кінця 1980-х – початку 1990-х років у площині історичного джерела: проблема аналізу та інтерпретації. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 83–90. <https://visnik.org.ua/pdf/v2017-02-11-tarasov-shevchenko.pdf>

- Яремчук, О. (2013). Шрифтовий плакат в системі поліграфічного дизайну. *Українська академія мистецтва*, 20, 114–122. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2013_20_17
- Budnyk, A. (2021). The influence of Ukrainian film posters of the 1920s and 1930s on contemporary graphic design. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 22, 185–198. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235912>
- Chuiyeva, O., & Vasenko, V. (2020). Modern graphic design trends in packaging: Artistic and stylistic specific aspects. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 42, 240–247. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207663>
- Udris, I., & Udris-Borodavko, N. (2020). Evolution of artistic styles of commercial advertising posters in the context of the history of graphic design. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 42, 230–239. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207661>

References

- Budnyk, A. (2021). The influence of Ukrainian film posters of the 1920s and 1930s on contemporary graphic design. *Culture and Arts in the Modern World*, 22, 185–198. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235912> [in English].
- Budnyk, A. V., & Seneha, L. M. (2021). Kyivska shkola plakata chasiv Perebudovy: vizualna mova i zmistovne napovnennia [The Kyiv poster school during the Perestroika period: Visual language and content]. *Art and Design*, 1(13), 30–42. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.3> [in Ukrainian].
- Budnyk, A. V., Kupriienko, Ye. M., & Pylypenko, I. Ya. (2022). Plakat u tvorchosti Viktora Petrovycha Bystriakova (1943–2021) [Poster by Viktor Petrovych Bystryakov (1943–2021)]. *Art and Design*, 4(20), 31–42. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.4.3> [in Ukrainian].
- Chuiyeva, O., & Vasenko, V. (2020). Modern graphic design trends in packaging: Artistic and stylistic specific aspects. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 42, 240–247. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207663> [in English].
- Ivanenko, T. O. (2019). *Shryftovyi dyzain: osnovy* [Type design: Basics]. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts [in Ukrainian].
- Ivanenko, T., & Mudalihe, O. (2021). Shryftovyi plakat: tvorchiy metod dyzaineriv riznykh kulturnykh rehioniv alfavitnoi systemy pysemnosti (za materialamy kolektsii "4-i BLOK: muzei, arkhiv, laboratorii") [Font poster: Creative method of designers from different cultural regions of the alphabetic writing system (based on the materials of the collection "The 4th BLOCK: Museum, archive, laboratory")]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 5–12. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.005> [in Ukrainian].
- Ivanenko, T., & Opaliev, M. (2018, April 20). Innovatsiini shryftovi eksperymenty yak zasib samovyrazhennia [Innovative typeface experiments as a means of self-employment]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design] [Conference proceedings] (Vol. 2, pp. 35–38). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Kolisnyk, O. V., Prykhodko, I. V., & Simak, A. I. (2022). Osoblyvosti dyzainu muzychnykh afish SShA ta Velykoi Brytanii druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Design features of American and British music posters in the second half of the 20th – early 21st century]. *Art and Design*, 2(18), 68–78. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.6> [in Ukrainian].
- Kolosnichenko, O. V., Yezhova, O. V., Ostapenko, N. V., Krotova, T. F., Kolosnichenko, M. V., & Chzhou, Ch. (2022). Adaptivne mystetstvo suchasnoho plakata: sotsialna komunikatsiia ta reklama [Adaptive art of the modern poster: Social communication and advertising]. *Art and Design*, 2(18), 79–93. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.7> [in Ukrainian].
- Mudalihe, O., & Ivanenko, T. (2023). Suchasni tendentsii v dyzaini shryftovoho plakata ekolohichnoho spriamuvannia [Modern trends in environmental font poster design]. *Ukrainian Art Discourse*, 5, 79–86. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.8> [in Ukrainian].

- Pryshchenko, S. (2020). Vizualna semantyka i khudozhnia obraznist plakata [Visual semantics and artistic imagery of the poster]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 97–103. <https://journals.uran.ua/kis/article/view/221344> [in Ukrainian].
- Skliarenko, N. V., Kolosnichenko, O. V., Yezhova, O. V., Chuprina, N. V., Struminska, T. V., & Liu, Kh. (2022). Rozrobka reklamnoho plakata yak aktualnoho zasobu adaptivnoi vizualizatsii sotsialnykh problem [Development of an advertising poster as a current means of adaptive visualization of social problems]. *Art and Design*, 3(19), 120–139. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.3.10> [in Ukrainian].
- Tarasov, V. V., & Shevchenko, V. Ya. (2017). Avtorskyi plakat kintsia 1980-kh – pochatku 1990-kh rokiv u ploshchyni istorychnoho dzherela: problema analizu ta interpretatsii [Author's poster late 1980s – early 1990s in the plane of historical source: The problem analysis and interpretation]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Art*, 2, 83–90. <https://visnik.org.ua/pdf/v2017-02-11-tarasov-shevchenko.pdf> [in Ukrainian].
- Udris, I., & Udris-Borodavko, N. (2020). Evolution of artistic styles of commercial advertising posters in the context of the history of graphic design. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 230–239. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207661> [in English].
- Vezhbovska, L., & Solan, I. (2019). Spetsyfika vizualnoi systemy u sotsialnykh plakatakh na temu domashnoho nasylstva [Specificity of visual system in social posters on domestic violence]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 2(2), 178–189. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2.2019.189718> [in Ukrainian].
- Yaremchuk, O. (2013). Shryftovyi plakat v systemi polihrafichnoho dyzainu [Font poster in the system of polygraphic design]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 20, 114–122. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2013_20_17 [in Ukrainian].

**ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ
У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ:
КЕЙС ГЕНЕРАТИВНИХ
НЕЙРОМЕРЕЖ**

Софія Геренко,
<https://orcid.org/0009-0002-7371-6109>
асистент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
gerenkosofia@ukr.net

**ARTIFICIAL INTELLIGENCE
IN GRAPHIC DESIGN:
THE CASE OF GENERATIVE NEURAL
NETWORKS**

Sofia Gerenko,
<https://orcid.org/0009-0002-7371-6109>
Assistant,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
gerenkosofia@ukr.net

Анотація

Мета статті полягає у з'ясуванні ступеню впливу ШІ на графічний дизайн на прикладі операціоналізації нейромереж, які уможливили генеративну графіку, дозволили використовувати високу варіативність параметрів, також регулювати кольорову гаму, контраст та геометричні пропорції об'єктів, що створюються. **Методи дослідження.** Застосовано емпіричний метод, метод аналізу та синтезу, а також якісні методи дослідження, які зокрема передбачають опрацювання наукових, популярних і веб-джерел, присвячених використанню генеративних мереж і ШІ у графічному дизайні; проаналізовано особливості та функціональні параметри окремих нейромереж у контексті теми статті. Крім цього, поряд з оглядом останніх досліджень, присвячених даній темі, прояснено і взаємозв'язок між експериментально-науковими дослідженнями графічного дизайну сьогодні та розвитком генеративного дизайну як перспективної технології з широкою сферою застосування та методу проектування функціональних конструкцій графічного дизайну, UI/UX дизайну, анімації тощо. **Наукова новизна.** В статті вперше представлено комплексний підхід до проблеми застосування ШІ та генеративних нейромереж у графічному дизайні, а також розглянуто, зокрема на прикладі таких нейромереж як DALL-E, DALL-E 2, Stable Diffusion,

Abstract

The purpose of the article is in finding out the level of influence of Artificial Intelligence on the graphic design on the example of operationalization of neural networks, which made generative graphics possible, allowed for a high variability of parameters, as well as adjusting the color scheme, contrast, and geometric proportions of the objects being created. **Research methods.** The empirical method, the method of analysis and synthesis, as well as qualitative research methods were used, which, in particular, include the study of scientific, popular and web sources on the use of generative networks and AI in graphic design; the features and functional parameters of individual neural networks in the context of the topic of the article were analyzed. In addition, along with a review of the latest research on the topic, the relationship between experimental and scientific research in graphic design today and the development of generative design as a promising technology with a wide range of applications and a method for designing functional structures of graphic design, UI/UX design, animation, etc. is clarified. **Scientific novelty.** The article presents for the first time a comprehensive approach to the problem of applying AI and generative neural networks in graphic design, and considers, in particular, the potential, advantages, and disadvantages of specific neural networks, such as DALL-E, DALL-E 2, Stable Diffusion, Mi-

MidJourney та Craiyon, потенціал, переваги та недоліки конкретних нейромереж під час генерування композиційно-графічних рішень. **Висновки.** З'ясовано, що генеративні нейромережі є одним із найпопулярніших видів ШІ у дизайн-індустрії у першій чверті XXI ст. Такі нейромережі, як DALL-E, DALL-E 2, Stable Diffusion, MidJourney та Craiyon, або професійні програми InDesign чи Illustrator, однозначно стали сьогодні незамінними помічниками для багатьох дизайнерів-графіків, які з їхньою допомогою відтворюють, трансформують і синтезують зображення, варіюють елементи відповідно до потреб користувачів, отримують змогу покращувати і редагувати варіації згенерованих зображень, а також регулювати геометричні пропорції, кольорову гаму і контраст об'єктів, використовувати високу варіативність параметрів.

dJourney, and Craiyon, when generating compositional and graphic solutions. **Conclusions.** It was found out that generative neural networks are one of the most popular types of AI in the design industry in the first quarter of the twenty-first century. Neural networks such as DALL-E, DALL-E 2, Stable Diffusion, MidJourney, and Craiyon, or professional programs such as InDesign or Illustrator, have definitely become indispensable for many graphic designers today, who use them to reproduce, transform, and synthesize images, manipulate elements according to the needs of users, improve and edit variations of generated images, as well as adjust geometric proportions, color and contrast of objects, and use a high variability of parameters.

Ключові слова:

графічний дизайн, дизайн-індустрія, генеративний дизайн, ШІ, генеративні нейромережі, цифрові твори мистецтва.

Keywords:

graphic design, design industry, generative design, AI, generative neural networks, digital works of art.

Вступ 1

У першій чверті XXI ст. ключовою рушійною силою трансформації сучасного життєвого світу та професійного етосу багатьох галузей є штучний інтелект (далі в тексті – ШІ) як передова технологія, що спонукає нас до реалізації наших футуристичних мрій (Pradeep et al., 2019, pp. 3–5). ШІ став невід'ємною частиною нашої буденності: від голосових помічників і систем рекомендацій до автономних транспортних засобів та персоналізованого медичного сервісу. Він настільки вплинув на життя, що це змінило природу комунікації, спосіб роботи та інтеракцію на рівні технологій (Narayan, 2022). Однією з найважливіших особливостей ШІ є його здатність оптимізувати завдання та підвищити ефективність. Автоматизовані процеси та інтелектуальні алгоритми дозволяють швидше та точніше приймати рішення, заощаджуючи час та зусилля. Технології на базі ШІ революціонізували й такі галузі, як охорона здоров'я, фінанси та транспорт, покращили їхні показники, результати та послуги. За словами Т. Волша (Walsh, 2018), вплив ШІ виходить далеко за рамки зручності та ефективності, що спровокувало широкі етико-суспільні дискусії на тему конфіденційності, робочих місць у майбутньому та упереджень людей проти нових відкриттів науки і техніки. Оскільки ШІ продовжує розвиватись, важливо не виходити за межі дискурсу етики відповідальності, розуміючи, що, як і всі інші технології Четвертої промислової революції, він також

має служити на благо людству. Впливовість і трансформаційний вплив ШІ неабияк прослідковується і на прикладі дизайну, де ця технологія, на переконання сучасних експертів, без перебільшень революціонує галузь, змінює процес проектування, автоматизує повторювані завдання та покращує співпрацю (Aswal, 2022). Завдяки потенціалу та вдосконаленим алгоритмам машинного навчання ШІ допомагає дизайнерам працювати ефективніше та генерувати інноваційні ідеї, а інструментарій на базі цієї технології використовується у процесі автоматизації рекомендацій щодо дизайну, вибору кольорової палітри чи виробленні пропозицій стосовно макетів. Крім того, з його допомогою дизайнери аналізують великі обсяги даних і отримують цінну інформацію, створюючи більш персоналізовані та орієнтовані на користувача проекти. Дизайн Generative 2 на основі ШІ генерує рішення шляхом обмежень та цілей проекту. ШІ також сприяє безперебійній співпраці та спільній творчості між дизайнерами, незалежно від географічних кордонів, що, безумовно, покращує результати. Його трансформаційний вплив легко помітити в різних галузях дизайну, включаючи графічний дизайн, UI/UX дизайн, анімацію тощо.

Генеративні нейромережі є одним із найпопулярніших, проте і обмежених видів ШІ, оскільки можуть вирішувати лише конкретні завдання та на даний час не здатні замінити людський розум. Найбільш відомий та поширений приклад такого різновиду ШІ – Generative adversarial network (чи скорочено GAN), тобто «генеративно-змагальна мережа», як спеціалізований алгоритм машинного навчання, заснований на комбінації нейромереж G і D: G-моделі спрямовані на вивчення закономірностей у даних й створення нових вибірок навчальних даних;

D-моделі призначені для класифікації вхідних даних на основі їх особливостей та згідно попередньо визначених критеріїв. Ця технологія була сформована в 2014 р. Яном Гудфеллоу. Дж. Браунлі (Brownlee, 2019) описав її як тип архітектури нейронної мережі для генеративного моделювання, яке за допомогою моделі генерує нові приклади, що походять із наявного розподілу зразків, як-от створення нових фотографій, подібних, але особливо відмінних від набору даних наявних фотографій. І саме зараз генеративні нейромережі продовжують активно впливати на світ: система «Антиплагіат» запровадила перевірку на згенерований текст, істотно змінилися вимоги до таких професій як програмісти та дизайнери, а представники малого та середнього бізнесу оптимізують витрати за допомогою ChatGPT та DALL-E.

Мета дослідження **2**

Метою статті є спроба з'ясувати ступінь впливу ШІ на графічний дизайн на прикладі операціоналізації нейромереж, які уможливили генеративну графіку, дозволили використовувати високу варіативність параметрів, також регулювати кольоро-

ву гаму, контраст та геометричні пропорції об'єктів, що створюються.

**Методологія
та аналіз
джерельної
бази** **3**

Міждисциплінарність цього дослідження передбачає залучення джерел не лише зі сфери дизайну, але й з царини інформаційних технологій та систем, особливо присвячених генеративним нейромережам. Вагомими та корисними вважаються фундаментальні праці таких авторів, як В. Дешпанде, Р. Ербагер, П. Грем, К. Гарріс, А. Редфорд, Л. Мец, С. Чінтала, Р. Гаутгофт, Дж. Шульман, І. Суцкевер, П. Аббіль, А. Одена, К. Олах, Дж. Шленс, А. Ларсен, С. Сндербі, Х. Ларошель, О. Вінтер та ін. (Логвін, 2021, с. 104). Але фокус статті на ролі ШІ у графічному дизайні дозволяє обмежитися кількома новітніми дослідженнями у цьому напрямку, зосередившись здебільшого на окремих аспектах взаємозв'язку галузей, цифрових технологій сучасного покоління з дизайнерськими підходами та практиками.

Так, Е. Едберг і Л. Бек (Edberg & Beck, 2020) у праці «Застосування ШІ в цифровому дизайні. Якісне дослідження впливу на професію» констатують трансформаційний вплив технологій 4IR у сучасному суспільстві та багатьох галузях промисловості, серед яких важливу роль відіграє саме ШІ, а тому постає необхідність дослідження того, як ця технологія впливає на цифровий дизайн, зокрема графічний дизайн і веб-дизайн. Крім того, авторки прагнуть з'ясувати, як ШІ змінив саму природу професії, спираючись при цьому на експертні висновки фахівців у галузі; як індустрія змінюється під впливом ШІ на рівні робочих процесів і щоденних завдань; і в цьому ключі – як поєднуються традиції з інноваціями. Кількома роками раніше Л. Голмквіст (Holmqvist, 2017) писав про ШІ як «новий дизайн» зі своїми унікальними можливостями та обмеженнями, а Ф. О'Брайн (O'Brien, 2023) зазначав про роль цифрової технології у веб-дизайні (Artificial Design Intelligence), яка спроможна враховувати точні параметри при реалізації заданих запитів, формулюючи множинні інструменти автоматизації веб-дизайнерської практики. Важливим джерелом у темі впливу ШІ та сучасних технологій на індустрію й зокрема графічний дизайн є перевидання ґрунтового посібника «Основи графічного дизайну», в якому автори знайомлять студентів з цим фахом через приклади та практичні поради, додають новий розділ про ширший інструментарій цифрового дизайну та появу нових матеріалів, що підкреслює характер дизайнерського мислення та виробничого процесу на сучасному етапі (Ambrose et al., 2020). А. Обейд і А. Намах (Obaid & Namah, 2023) у статті «Ефективність штучного інтелекту в графічному дизайні» наголошують, що з появою цифрової технології останнього покоління індустрія графічного дизайну зазнала важливих інноваційних змін, і завдяки апро-

бації ШІ в графічному дизайні були розроблені раціональні програми та інструменти, які допомагають точніше та ефективніше обробляти зображення. З метою досягнення цієї мети ШІ використовується для аналізу візуальних даних й вилучення із зображень важливої інформації та характеристик. Я. Мерон (Meron, 2022) у зв'язку з поширенням ШІ в дизайн-індустрії актуалізує проблему декваліфікації та т. зв. другого рівня «непрофесійних» дизайнерів у нетворчих секторах з пришвидшеним потоком кадрів і виробництвом інструментів та функціональних артефактів, а Х. Нгуєн (Nguyen, 2023) висвітлює результати застосування ШІ для дизайн-індустрії, зосереджуючись на наслідках для кар'єри дизайнера та потенційних можливостях.

Як бачимо, останнім часом кількість досліджень, присвячених апробації ШІ у дизайн-індустрії в зарубіжному академічному дискурсі та експертному середовищі лише зростає, чого не скажеш про українських авторів, які поки що мало уваги приділяють цій, без сумніву, актуальній темі.

Результати дослідження **4**

Згідно з І. Міллінгтоном, ШІ наділяє комп'ютери можливістю виконувати когнітивні завдання, які здебільшого пов'язані з інтелектом людини та тварин (Millington, 2022, р. 3). Завдяки програмуванню комп'ютери можуть виявляти виняткові «надлюдські» здібності до вирішення проблем, як-от арифметика, сортування та пошук. Спочатку ці завдання вважалися проблемами в галузі ШІ, однак згодом були вирішені, що дало можливість вийти за межі технологічної тематики. Різні компанії все частіше задіюють технології ШІ, щоб покращити свій сервіс у роботі з клієнтами. Наприклад, впровадження програмного забезпечення Chatbot забезпечує автоматизовану взаємодію з клієнтами, дозволяючи швидко відповідати на загальні запити без необхідності втручання людини у форматі real-time. Ці системи на базі ШІ можуть навчатися та адаптуватися до різних запитів клієнтів, надаючи точну інформацію та навіть пропонуючи дефініції з конкретними ключовими словами. Автоматизуючи такі завдання, наголошує С. Бернетт, ШІ допомагає компаніям економити час і ресурси, загалом покращуючи загальну якість послуг (Burnett, 2022, р. 38).

Таксономія OpenAI підтверджує існування щонайменше трьох популярних типів генеративних мереж: VAE, GAN та авторегресивних мереж. Варіаційний автоенкодер виконує одночасно генерацію і логічний висновок із моделюванням прихованих змінних, однак зразки зображень, згенеровані VAE, можуть бути трохи розмитими. Генеративні змагальні мережі продукують різкіші зразки зображень, хоча з огляду на нестабільну динаміку тренування їх складніше оптимізувати. Авторегресивні мережі вирізняються простим і стабільним навчанням, що забезпечує найкращу логарифмічну ймовірність, при цьому, NLM

не можуть легко забезпечити низькорозмірні функції і неефективні під час вибірки (Логвін, 2021, с. 104).

Переважаю ШІ та графічний дизайн перетинаються у трьох аспектах: по-перше, в автоматизації у професійному комерційному програмному забезпеченні, по-друге, в аматорських (в Інтернеті) інструментах дизайну на основі шаблонів і, по-третє, в експериментально-наукових дослідження графічного дизайну. Якщо брати до уваги виклики, пов'язані з фахом і кваліфікацією, то саме останній викликає найбільше занепокоєння, адже професійні програми графічного дизайну (такі як InDesign та Illustrator) залишаються складними для новачків-дизайнерів, через що останніми роками зростає популярність легкодоступних онлайн-інструментів графічного дизайну. Приміром, такі продукти, як Canva (<https://www.canva.com>) і Adobe Spark (<https://spark.adobe.com>), призначені для непрофесійних графічних дизайнерів. У той час, як аматорські програми графічного дизайну здебільшого базуються на шаблонах, ШІ у професійному програмному забезпеченні графічного дизайну, як правило, зосереджується на автоматизації трудомістких завдань. Для прикладу, у Photoshop досить давно є «дії» для автоматизації повторюваних ефектів редагування для кількох зображень, а також інструменти для спрощення ізольованих складних завдань композиції (як-от «healing brush» або пензель відновлення). Крім таких цілеспрямованих реалізацій, технології ШІ, професійні програмні засоби графічного дизайну залишаються значною мірою захищеними від впливу ШІ: вони дають змогу фахівцям контролювати процес творчості, здійснювати поетапне керування кернінгом шрифтів та управління кольором. Отже, автоматизація складних і повторюваних «художніх» завдань є корисною для професіоналів, даючи їм змогу та більше часу, щоб зосередитися на творчій стороні проектів (Nolan, 2018). І навпаки, рішення, ґрунтоване на шаблонах, як правило, буде непопулярним серед професіоналів-практиків, які орієнтовані на унікальність творчих рішень. Це те, що Adobe, як лідер ринку професійних програмних засобів для візуального дизайну, добре усвідомлює на рівні виробничих ініціатив, працюючи зі своєю технологією ШІ «Sensei» (*Adobe Sensei*, n.d.).

Оскільки ШІ з'явився у Массачусетському технологічному інституті, то й не дивно, що переважна більшість досліджень про нього та графічний дизайн, як правило, спостерігається в галузі комп'ютерних наук. Крім того, технологічні та наукові навички, необхідні для проведення практичних досліджень у сфері ШІ, перебувають далеко поза сферою компетенції більшості фахових графіків і дизайнерів. На практиці останні майже ніколи не оперують математичними формулами з метою оцінки важливості елементів дизайну на сторінці, як, до речі, це роблять П. О'Донован та ін. (O'Donovan et al., 2014) під час дослідження односторінкових макетів. В умовах подібних дисциплінарних «розривів» нові

дослідження ШІ та графічного дизайну переважно відображають дисциплінарну практику інформатики. Так, Р. Кук та К. Секьон відстоюючи функціональний підхід до аналізу ШІ, сприймають графічний дизайн у тісному та нерозривному зв'язку з доступними технологіями (Cook & Sekyeong, 2019), хоча подібне трактування не узгоджується з домінуючою історією графічного дизайну, яка тяжіє до контексту та концептів візуальної комунікації (Meggs & Purvis, 2012). Більш того, подібна провокація згаданих авторів, враховуючи її особливість й унікальність, залишається стилізацією графічного дизайну саме як ремесла, що складається з генеративних завдань, орієнтованих на артефакти.

Технологія ШІ, яку зазвичай називають «*sketch-to-art*» або «*text-to-image*», пропонує графічним дизайнерам інструмент для перетворення намальованих від руки ескізів на детальні ілюстрації в різних стилях і жанрах. Ця технологія, прикладом якої є можливості DALL-E, покращує творчу роботу дизайнерів, особливо у сфері цифрових творів мистецтва. Здатність DALL-E створювати оригінальні й реалістичні зображення та мистецтво з текстових описів заслуговує на увагу. Поеднуючи концепції, атрибути та стилі, він може генерувати твори, які часто не відрізнити від творів людей-митців (Alvarez, 2023). Використовуючи алгоритми машинного навчання та генеративні моделі, ШІ здатен аналізувати шаблони та стилі в мистецтві, щоб створювати нові та оригінальні твори (Grimes, 2022). Алгоритм ШІ ретельно аналізує намальований від руки ескіз, визначає художній стиль і застосовує відповідні колірні схеми, композиційні техніки для створення візуально привабливих і гармонійних зображень (рис. 1, 2). А. Станчіолі та Р. Ф. Маркес (Stancioli & Marques, 2022) відзначили, що використання



Рис. 1. Згенероване ШІ зображення, що імітує роботу Й. Вермеєра «Дівчина з перловою сережкою».

Fig. 1. An generated image imitating J. Vermeer's work "Girl with a Pearl Earring".

TEXT DESCRIPTION

An astronaut riding a horse
Teddy bears playing basketball with cats in space
A bowl of soup
lounging in a tropical resort in space
playing basketball with cats in space
in a vaporwave style
as pixel art
in a photorealistic style

DALL-E 2



Рис. 2. Перетворення тексту на зображення (Dall-E).

Fig. 2. Text to Image (Dall-E).

DALL-E як ресурсу банку зображень відіграє важливе значення у роботі дизайнерських і рекламних компаній та агентств. Вони підкреслили надзвичайну спроможність системи відтворювати, трансформувати і синтезувати зображення, а також включати та виключати елементи відповідно до потреб користувачів. Дизайнери можуть налаштовувати різні аспекти і параметри твору мистецтва, зберігаючи час та відкриваючи широкий спектр можливостей у творчому процесі.

Окрім Dall-E або Dall-E 2 також варто відмітити MidJourney – розроблену компанією Artie генеративну нейромережу для створення 2D і 3D анімацій, що з липня 2022 р. активна у відкритій бета-версії. Станом на сьогодні це одна з найпопулярніших нейронних мереж, яка генерує зображення з текстових описів та зображення-у-зображення, працює через Discord. Незважаючи на відносно дорогу ціну та певні складнощі під час налаштування, переваги очевидні: дуже якісні зображення, фотореалізм; можливість редагувати, покращувати або отримувати варіації згенерованих зображень; спільнота Discord. За допомогою Midjourney можна створювати ілюстрації через спеціальні команди бота Discord – вводиться команда «/imagine» і надсилаються описи картинки, як наслідок, зображення, згенеровані ШІ (рис. 3, 4).

Crayon – нейромережа, яку часто називають DALL-E mini, оскільки вона виконує те ж саме, що й DALL-E 2, тільки з менш точним відтворенням. І на відміну від DALL-E 2, можна отримати зображення гіршої якості (рис. 5). При цьому, повністю безкоштовна, має зрозумілий інтерфейс і необмежену кількість підказок, а сам сайт дуже простий у використанні, що додає

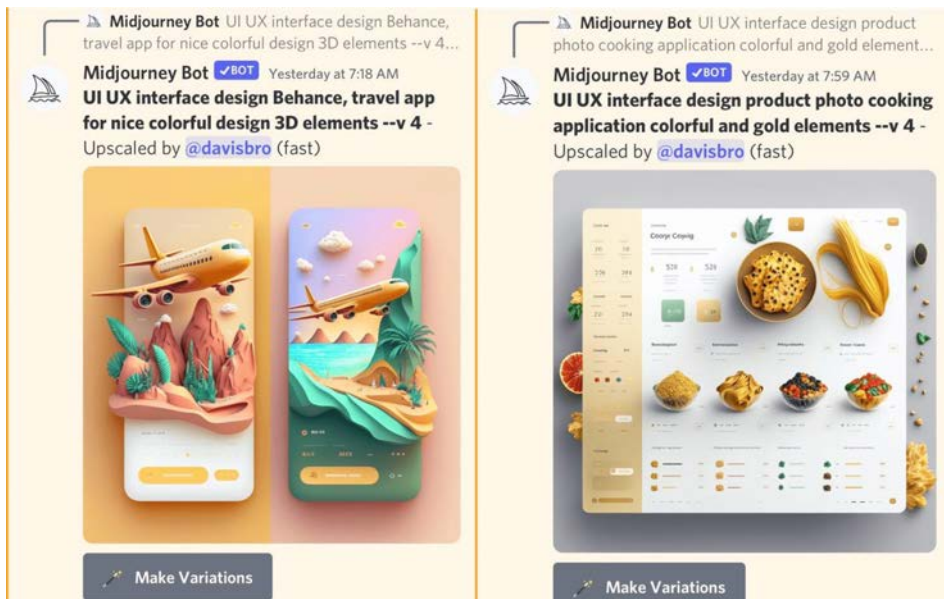


Рис. 3. Інтерфейси UI/UX, створені користувачами Midjourney із запитими (prompt).

Fig. 3. UI/UX interfaces created by Midjourney users with prompts.



Рис. 4. Зображення, створені користувачами Midjourney.

Fig. 4. Images created by Midjourney users.

загальної привабливості та перетворює ШІ генератор на ефективного помічника у роботі графічного дизайнера.

Не можна оминати увагою ще одну нейромережу – Stable Diffusion, яка генерує зображення з текстового опису. Її специфі-



Рис. 5. Картинки, створені користувачами Craiyon.

Fig. 5. Pictures created by Craiyon users.

ка – нейронка із відкритим кодом, що дозволяє її модифікувати та адаптувати відповідно до конкретних потреб користувача. Є складний та простий способи операціоналізації Stable Diffusion: перший – завантажити вихідний код з GitHub і запустити його на комп'ютері, керуючись інструкцією, що дасть максимально якісний результат, хоч і за умови наявності відповідних знань і навичок з програмування; другий, коли версію цієї нейронної мережі можна спробувати на Hugging face, Dezgo, DreamStudio та Stable diffusion online. Також повністю безкоштовна. З-поміж відчутних мінусів – не завжди такі якісні результати, як у Dalle-2 або Midjourney, а також потрібні технічні знання (з Github) (рис. 6).

ШІ здатний навчатися і генерувати кілька варіантів вирішення поставлених перед ним завдань, знаходити найкраще з можливих рішень, керуючись заданим оператором алгоритмом. Генеративи реалізуються за допомогою різних способів і інструментів, які базуються на мові програмування, що дає змогу цій технології створювати дизайн шрифтів, типографіку, анімацію, а також різні композиційно-графічні рішення тощо. Важливо пам'ятати, що генеративна графіка невинно еволюціонує на сучасному етапі не лише через технічні інновації, а й завдяки сміливим графічним експериментам новаторів, які використовують інтерактив, рух тощо, раніше недоступні через обмеження самого матеріалу (друкарська форма, статика). Це також стосується і типографіки, де завдяки алгоритмам ШІ з'явилася можливість продукувати нові види шрифтів та ефективно управляти їхнім функціоналом. Все це стане у нагоді при створенні арт-інсталяцій та різних об'єктів дизайну (виставкові, презентаційні, інфор-



Рис. 6. Зображення, створені користувачами Stable Diffusion.

Fig. 6. Images created by Stable Diffusion users.

маційні та рекламні модулі), а синтез анімації та генеративної графіки допоможе створити такі простори, в яких комунікація з глядачем вийде на якісно новий рівень. Комп'ютерні програми / графічні редактори (AutoDraw, Modyfi, Topaz Studio 2 та ін.) за допомогою вже вбудованого функціоналу або додаткового програмування не лише створюють ефектні роботи, але й перетворюють глядача на співтворця імерсивної інтеракції.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

В статті представлено комплексний підхід до проблеми застосування ШІ та генеративних нейромереж у графічному дизайні, в результаті чого з'являється генеративний дизайн як командна робота людини та машинних алгоритмів, як перспективна технологія із широкою сферою застосування, метод проектування графічного та інших видів дизайну. Людина не створює таким чином конкретний об'єкт, а проектує спосіб створення ряду об'єктів. У статті вперше розглянуто, зокрема на прикладі таких нейромереж як DALL-E, DALL-E 2, Stable Diffusion, MidJourney та Craiyon, потенціал, переваги та недоліки конкретних нейромереж під час генерування композиційно-графічних рішень. Актуалізовано проблему професійних програм (на кшталт InDesign чи Illustrator) versus спрощені онлайн-інструменти графічного дизайну, що також пов'язана зі ШІ.

Висновки **6**

Генеративні нейромережі хоч і вирішують поки що конкретні завдання, та на даний час не здатні замінити людський розум і креативність, втім у першій чверті XXI ст. є одним із найпопулярніших видів ШІ у дизайн-індустрії. Такі нейроме-

режі, як DALL-E, DALL-E 2, Stable Diffusion, MidJourney та Craiyon, або ж професійні програми InDesign чи Illustrator, однозначно стали сьогодні незамінними помічниками для багатьох дизайнерів-графіків, що з їхньою допомогою відтворюють, трансформують і синтезують зображення, включають і видаляють елементи відповідно до потреб користувачів, отримують змогу покращувати або редагувати варіації згенерованих зображень, а також регулювати геометричні пропорції, кольорову гаму і контраст об'єктів, що створюються, використовувати високу варіативність параметрів. Митці та дизайнери все більше усвідомлюють невідворотність змін, що творчий процес зазнав радикальних трансформацій під впливом ШІ, а участь машинних алгоритмів і генеративних нейромереж у роботі над проектом є чимось закономірним і самоочевидним. Поряд з діалектикою людського та (не)/надлюдського у творчості графічного дизайнера в контексті застосування ШІ все більше зростає потреба в експериментально-наукових дослідженнях графічного дизайну та його взаємозв'язку з сучасними цифровими технологіями, що дозволять системніше та ґрунтовніше розкрити інструментарій і функціонал галузі, генеративний дизайн як перспективну технологію, завдяки якій відбувається «демократизація та ескалація» творчості дизайнера-графіка у першій чверті XXI ст., що наразі може делегувати певні операції нейромережам і більше часу приділити розробці концепції, ідеї, проекту тощо.

Список бібліографічних посилань

- Логвін, А. О. (2021). Типи генеративних нейронних мереж. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Технічні науки*, 32(1), 1, 103–109. <https://doi.org/10.32838/2663-5941/2021.1-1/17>
- Adobe Sensei empowers you to create – and wow your customers. (n.d.). Adobe. Retrieved February 19, 2020, from <https://www.adobe.com/sensei/creative-cloud-artificial-intelligence.html>
- Alvarez, I. (2023, April 19). *DALL-E and the future of art*. Apiumhub. <https://apiumhub.com/tech-blog-barcelona/dall-e-and-the-future-of-art/>
- Ambrose, G., Harris, P., & Ball, N. (2020). *The fundamentals of graphic design* (2nd ed.). Bloomsbury.
- Aswal, P. (2022, September 13). *AI revolution in design*. Indian Institute of Art and Design. <https://www.iiad.edu.in/the-circle/ai-revolution-in-design/>
- Brownlee, J. (2019, July 12). *18 Impressive applications of Generative Adversarial Networks (GANs)*. Machine Learning Mastery. <https://machinelearningmastery.com/impressive-applications-of-generative-adversarial-networks/>
- Burnett, S. (2022). *The autonomous enterprise: Powered by AI*. BCS Learning & Development.
- Cook, R., & Sekyeong, K. (2019, October 9–11). Speculating on the future of graphic design in the age of intelligent machines. In S. Colombo, Y. Lim, M. Bruns Alonso, L.-L. Chen, T. Djajadiningrat, L. Feijs, J. Hu, S. Kyffin, E. Özcan, L. Rampino, E. Rodriguez Ramirez, & D. Steffen (Eds.), *Design and Semantics of Form and Movement* [Conference proceedings] (pp. 262–265). Massachusetts Institute of Technology. <https://assets.pubpub.org/op1cyus1/31573861802024.pdf>

- Edberg, E., & Beck, L. (2020). *Adoption of AI in digital design: A qualitative study about the effects on the profession* [Thesis, Jönköping University]. Digitala Vetenskapliga Arkivet. www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1423516/FULLTEXT01.pdf
- Grimes, B. (2022, November 3). *What is DALL-E? How it works and how the system generates AI art*. Interesting Engineering. <https://interestingengineering.com/innovation/what-is-dall-e-how-it-works-and-how-the-system-generates-ai-art>
- Holmquist, L. E. (2017). Intelligence on tap: Artificial intelligence as a new design material. *Interactions*, 24(4), 28–33. <https://doi.org/10.1145/3085571>
- Meggs, Ph. B., & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' history of graphic design* (5th ed.). John Wiley & Sons.
- Meron, Y. (2022, June 25–July 3). Graphic design and artificial intelligence: Interdisciplinary challenges for designers in the search for research collaboration. In D. Lockton, S. Lenzi, P. Hekkert, A. Oak, J. Sádaba, & P. Lloyd (Eds.), *Design Research Society* [Conference proceedings]. Design Research Society. <https://doi.org/10.21606/drs.2022.157>
- Millington, I. (2022). *AI for games* (4th ed.). CRC Press.
- Narayan, R. (2022). *Multiply your business value through brand and AI*. Business Expert Press.
- Nguyen, H. (2023). *Impact of artificial intelligence in design* [Thesis, LAB University of Applied Sciences]. Theseus. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/804369/Nguyen_Hien.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Nolan, Ch. (2018, 28 August). *How machine learning and AI are changing design*. Vertical Leap. <https://www.vertical-leap.uk/blog/how-machine-learning-and-ai-are-changing-design/>
- Obaid, A. N., & Namah, A. J. (2023). Effectiveness of artificial intelligence in graphic design. *Remittances Review*, 8(4), 3026–3039.
- O'Brien, F. (2023, July 13). *Artificial intelligence and the future of web design*. Website Builder Expert. <https://www.websitebuilderexpert.com/designingwebsites/artificial-intelligence-and-the-future-of-web-design/>
- O'Donovan, P., Agarwala, A., & Hertzmann, A. (2014). Learning layouts for single-page graphic designs. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 20(8), 1200–1213. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2014.48>
- Pradeep, A. K., Appel, A., & Sthanunathan, S. (2019). *AI for marketing and product innovation: Powerful new tools for predicting trends, connecting with customers, and closing sales*. John Wiley & Sons.
- Stancioli, A., & Marques, R. F. (2022, June 29). *DALL-E 2 artificial intelligence and its impact on design*. Aquarela. <https://www.aquare.la/en/dall-e-2-artificial-intelligence-and-its-impact-on-design/>
- Walsh, T. (2018). *2062: The world that AI made*. La Trobe University Press.

References

- Adobe Sensei empowers you to create – and wow your customers*. (n.d.). Adobe. Retrieved February 19, 2020, from <https://www.adobe.com/sensei/creative-cloud-artificial-intelligence.html> [in English].
- Alvarez, I. (2023, April 19). *DALL-E and the future of art*. Apiumhub. <https://apiumhub.com/tech-blog-barcelona/dall-e-and-the-future-of-art/> [in English].
- Ambrose, G., Harris, P., & Ball, N. (2020). *The fundamentals of graphic design* (2nd ed.). Bloomsbury [in English].
- Aswal, P. (2022, September 13). *AI revolution in design*. Indian Institute of Art and Design. <https://www.iiad.edu.in/the-circle/ai-revolution-in-design/> [in English].
- Brownlee, J. (2019, July 12). *18 Impressive applications of Generative Adversarial Networks (GANs)*. Machine Learning Mastery. <https://machinelearningmastery.com/impressive-applications-of-generative-adversarial-networks/> [in English].
- Burnett, S. (2022). *The autonomous enterprise: Powered by AI*. BCS Learning & Development [in English].

- Cook, R., & Sekyeong, K. (2019, October 9–11). Speculating on the future of graphic design in the age of intelligent machines. In S. Colombo, Y. Lim, M. Bruns Alonso, L.-L. Chen, T. Djajadiningrat, L. Feijs, J. Hu, S. Kyffin, E. Özcan, L. Rampino, E. Rodriguez Ramirez, & D. Steffen (Eds.), *Design and Semantics of Form and Movement* [Conference proceedings] (pp. 262–265). Massachusetts Institute of Technology. <https://assets.pubpub.org/op1cyus1/31573861802024.pdf> [in English].
- Edberg, E., & Beck, L. (2020). *Adoption of AI in digital design: A qualitative study about the effects on the profession* [Thesis, Jönköping University]. Digitala Vetenskapliga Arkivet. www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1423516/FULLTEXT01.pdf [in English].
- Grimes, B. (2022, November 3). *What is DALL-E? How it works and how the system generates AI art*. Interesting Engineering. <https://interestingengineering.com/innovation/what-is-dall-e-how-it-works-and-how-the-system-generates-ai-art> [in English].
- Holmquist, L. E. (2017). Intelligence on tap: Artificial intelligence as a new design material. *Interactions*, 24(4), 28–33. <https://doi.org/10.1145/3085571> [in English].
- Lohvin, A. O. (2021). Typy heneratyvnykh neironnykh merezh [Types of generative neural networks]. *Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series: Technical Sciences*, 32(1), 1, 103–109. <https://doi.org/10.32838/2663-5941/2021.1-1/17> [in Ukrainian].
- Meggs, Ph. B., & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' history of graphic design* (5th ed.). John Wiley & Sons [in English].
- Meron, Y. (2022, June 25–July 3). Graphic design and artificial intelligence: Interdisciplinary challenges for designers in the search for research collaboration. In D. Lockton, S. Lenzi, P. Hekkert, A. Oak, J. Sádaba, & P. Lloyd (Eds.), *Design Research Society* [Conference proceedings]. Design Research Society. <https://doi.org/10.21606/drs.2022.157> [in English].
- Millington, I. (2022). *AI for games* (4th ed.). CRC Press [in English].
- Narayan, R. (2022). *Multiply your business value through brand and AI*. Business Expert Press [in English].
- Nguyen, H. (2023). *Impact of artificial intelligence in design* [Thesis, LAB University of Applied Sciences]. Theseus. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/804369/Nguyen_Hien.pdf?sequence=2&isAllowed=y [in English].
- Nolan, Ch. (2018, 28 August). *How machine learning and AI are changing design*. Vertical Leap. <https://www.vertical-leap.uk/blog/how-machine-learning-and-ai-are-changing-design/> [in English].
- Obaid, A. N., & Namah, A. J. (2023). Effectiveness of artificial intelligence in graphic design. *Remittances Review*, 8(4), 3026–3039 [in English].
- O'Brien, F. (2023, July 13). *Artificial intelligence and the future of web design*. Website Builder Expert. <https://www.websitebuilderexpert.com/designingwebsites/artificial-intelligence-and-the-future-of-web-design/> [in English].
- O'Donovan, P., Agarwala, A., & Hertzmann, A. (2014). Learning layouts for single-page graphic designs. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 20(8), 1200–1213. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2014.48> [in English].
- Pradeep, A. K., Appel, A., & Sthanunathan, S. (2019). *AI for marketing and product innovation: Powerful new tools for predicting trends, connecting with customers, and closing sales*. John Wiley & Sons [in English].
- Stancioli, A., & Marques, R. F. (2022, June 29). *DALL-E 2 artificial intelligence and its impact on design*. Aquarela. <https://www.aquare.la/en/dall-e-2-artificial-intelligence-and-its-impact-on-design/> [in English].
- Walsh, T. (2018). *2062: The world that AI made*. La Trobe University Press [in English].



УДК 72.012:[719:69.059.7]:[69.059.22:355.01(470:477)]
DOI: 10.31866/2617-7951.7.1.2024.300927

UDC 72.012:[719:69.059.7]:[69.059.22:355.01(470:477)]

ДИЗАЙН ТА АРХІТЕКТУРА ОБ'ЄКТІВ ПАМ'ЯТІ

Ігор Бондар,

<https://orcid.org/0000-0001-8972-0941>
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
ihorbondar@gmail.com

Ніна Семироз,

<https://orcid.org/0000-0002-1609-2582>
кандидат архітектури, доцент
ПВНЗ Київський університет культури,
Київ, Україна
ninasemyroz@gmail.com

Юлія Подгаєцька,

магістр дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
podgaetskaya.yulia@gmail.com

DESIGN AND ARCHITECTURE OF MEMORY OBJECTS

Ihor Bondar,

<https://orcid.org/0000-0001-8972-0941>
PhD in Art Studies, Associate professor,
Kyiv National University
of Culture and Art,
Kyiv, Ukraine
ihorbondar@gmail.com

Nina Semyroz,

<https://orcid.org/0000-0002-1609-2582>
PhD architecture, Associate professor,
Kyiv University of Culture,
Kyiv, Ukraine
ninasemyroz@gmail.com

Yuliia Podhaietska,

Magister of Design,
Kyiv National University
of Culture and Art,
Kyiv, Ukraine
podgaetskaya.yulia@gmail.com

Анотація

Мета статті полягає в оцінці можливостей та перспектив відновлення пошкоджених історичних об'єктів і пам'яток архітектури у результаті вторгнення РФ в Україну в лютому 2024 р. Стаття фокусується на потребі меморіалізації такого роду зруйнованих чи пошкоджених об'єктів та пошуку шляхів для її втілення. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні історичного аналізу та практичного оцінювання з використанням оглядового й аналітичного підходів. **Наукова новизна дослідження** полягає в поєднанні

Abstract

The purpose of the article is to assess the possibilities and prospects of restoring damaged historical objects and architectural monuments as a result of the Russian invasion of Ukraine in February 2024. The article focuses on the need to memorialize such destroyed or damaged objects and to find ways to implement it. **The research methodology** is based on a combination of historical analysis and practical evaluation using survey and analytical approaches. **The scientific novelty of the study** consists in the combination of the analysis of the practi-

аналізу практичного досвіду відновлення історичних об'єктів з використанням новітніх технологій та підходів, а також – з урахуванням специфіки пошкоджень архітектурних об'єктів, спричинених російсько-українською війною. Дослідження розглядає оптимальні шляхи відновлення об'єкта з метою збереження його історичної цінності та культурного значення для спільноти, а також обґрунтовує можливість оновленого об'єкта відповідати не лише або не стільки первинному вигляду проєктів, скільки поєднанню функціонального простору з ідеєю меморіалізації. На наше переконання, меморіалізація об'єкта культури була б важливою в історичному аспекті і сприяла б підтримці патріотичного духу та збереженню національної пам'яті. **Висновки.** У дослідженні визначено, що відновлення історичних об'єктів, пошкоджених у результаті російської агресії, має велике значення як для збереження культурної спадщини, так і для відновлення соціально-культурного життя спільноти. Окреслено основні принципи, які впливатимуть на формування та відбудову в повоєнний час. Зокрема значний вплив на розвиток відбудови матимуть сталість та системність, забезпечення прозорості та участі громад у прийнятті рішень, використання найкращих технологій та практик європейських стандартів, перевірені досвідом. Але через значну кількість пошкоджених історичних об'єктів перспективи їхнього відновлення тісно пов'язані з допомогою міжнародної спільноти.

Ключові слова:

відновлення, реконструкція, меморіалізація, історичний архітектурний об'єкт, російсько-українська війна, культурна спадщина.

cal experience of restoring historical objects using the latest technologies and approaches, as well as taking into account the specifics of damage to architectural objects caused by the Russian-Ukrainian war. The study examines the optimal ways of restoring the object in order to preserve its historical value and cultural significance for the community, and also substantiates the possibility of the updated object to correspond not only or not so much to the original appearance of the projects, but to the combination of functional space with the idea of memorialization. In our opinion, the memorialization of the cultural object would be important in the historical aspect and would contribute to the maintenance of the patriotic spirit and the preservation of national memory. **Conclusions.** The study determined that the restoration of historical objects damaged as a result of Russian aggression is of great importance both for the preservation of cultural heritage and for the restoration of the socio-cultural life of the community. The main principles that will influence the formation and reconstruction in the post-war period are outlined. In particular, sustainability and systematicity, ensuring transparency and participation of communities in decision-making, using the best technologies and practices of European standards proven by experience will have a significant impact on the development of reconstruction. But due to a significant number of damaged historical objects, the prospects for their restoration are closely related to the help of the international community.

Keywords:

restoration, reconstruction, memorialization, historical object, Russian-Ukrainian war, cultural heritage.

Вступ **1**

У звичайних обставинах культурні пам'ятки є свідченням минулого, символами національної спадщини. Однак під час війни ці об'єкти стають не лише пошкодженими будівлями, але й мовчазними свідками з власним голосом в історії. Російсько-українська війна, розпочавши свою руйнівну хвилю в 2014 р., нещадно нищить численні історичні й культурні об'єкти на території України задля знищення української ідентичності.

Дослідження присвячено перспективам відновлення пошкоджених історичних пам'яток, а його результати представ-

лені на прикладах понівечених будівель- пам'яток архітектури. Розглядатиметься не лише масштаб збитків, завданих конкретній історичній споруді, а й можливість її відновлення з урахуванням технічних та культурних викликів.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження полягає в оцінці можливостей та перспектив відновлення історичних об'єктів і пам'яток архітектури, пошкоджених у результаті російсько-української війни.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історичного аналізу та практичного оцінювання з використанням оглядового та аналітичного підходів. Історичний огляд дозволяє оцінити досвід у відбудові зруйнованих унаслідок воєнних дій будівель, аналіз сучасних проєктів відновлення будівель, що постраждали в результаті російсько-української війни, дозволяє виявити оптимальні підходи, які можуть бути застосовані на практиці.

Дослідження ґрунтується на працях вітчизняних та іноземних науковців. Зокрема М. Пасіковська-Шнасс (2022) у статті «Війна Росії проти культурної спадщини України» розглядає об'єкти культурної спадщини ЮНЕСКО та культурні втрати в Україні, а також – міжнародну допомогу стосовно захисту української спадщини. У статті «Вітчизняні архіви, бібліотеки та музеї як об'єкт і суб'єкт консцієнтальної війни в умовах збройної агресії РФ проти України» автори Р. Гула, І. Передерій та В. Сажко (2022) характеризують зміст поняття «консцієнтальна війна», розглядають знищення або деструкцію інтелектуального ресурсу нації та руйнування універсальних духовних констант населення, викривають дикунське ставлення російського агресора до пам'яток, що фіксують український культурний код. У статті Т. Білушак та Д. Прімакова (2023) визначається роль крос-медійних засобів у популяризації української культурної спадщини. М. Грач та Л. Поліщук (2023) у статті «Війна і спадщина: досвід збереження культурної ідентичності» розповідають про світовий досвід збереження культурних скарбів у ситуаціях збройних конфліктів та про способи вирішення проблеми їх збереження. І. Мацевко та Д. Ожиганова (Matsevko & Ozhyhanova, 2022) в статті «Heritage Studies in Architectural Education. Case of Ukraine at Time of War» досліджують спадщину в архітектурній освіті під час війни, розглядають українську нематеріальну спадщину та архітектуру як формуючі аспекти в освітніх програмах. Олег Рішняк (2022) у статті «Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та українська дійсність» досліджує загрози об'єктам культурної спадщини України в умовах російської агресії та можливості застосування для їх захисту досвіду країн, що пережили війни.

Результати дослідження **4**

Проблема збереження об'єктів культурної спадщини під час воєнних конфліктів є однією з найскладніших у галузі охорони пам'яток. Воєнні конфлікти завжди становлять загрозу знищення для історичної і культурної спадщини. Російська агресія з 2014 р. зробила цю проблему актуальною в українському суспільстві. Осмислення міжнародного досвіду збереження пам'яток у воєнних конфліктах є надзвичайно важливим у контексті російсько-української війни та майбутньої післявоєнної відбудови країни. Ці об'єкти є свідченням історії, традицій та національної приналежності до певних територій. Тому невідповідно країна-агресор організовано й масово знищує архітектурні пам'ятки, викрадає художні цінності, спалює архіви й бібліотеки. А також вони зазнають ушкоджень та руйнувань об'єктивно в результаті воєнних дій. Історія багата на факти, які підтверджують вразливість культурних об'єктів у воєнних конфліктах. Філософія війни, окрім насильства та руйнування, завжди мала елемент «права на трофеї».

Об'єкти культурної спадщини стають матеріальними свідченнями минулого, зі своїми традиціями і зв'язками з певними територіями. Вони є джерелом національної самосвідомості та патріотизму. Тому більшість збройних конфліктів спрямовані на захоплення територій, нав'язування інших ідеологій або стирання історичної пам'яті. Ці дії завжди призводять до руйнування чи привласнення культурних цінностей військовими агресорами.

Росія завжди знищувала та привласнювала українську культурну спадщину: починаючи з викрадення ікони Вишгородської Богоматері у 1169 р. (згодом «перехрещеної» у Володимирську) і постійних пограбувань України за Петра I і Катерини II (наприклад, скіфські кургани у XIII ст.), і до більшовицького тоталітарного терору, коли найбільше постраждало сакральне мистецтво України (Ластовиря, 2023). Так, у 1937 р. у Києві підірвали пам'ятку XII ст. – собор Михайлівського Золотоверхого монастиря за наказом радянської влади. Його вигляд зберігся на поштівках 1899 і 1911 р. (рис.1а). Відбудова монастиря, одним з ініціаторів якої став український письменник Олесь Гончар, почалась у 1997 р. і завершилась у 1998 (*Михайлівський Золотоверхий*, 2016) (рис. 1b).

Під час Другої світової війни 3 листопада 1941 р. був зруйнований Успенський собор Києво-Печерської Лаври (*Успенський собор*, б.д.) (рис. 1с), який був збудований у 1073-1078 рр. і був старшим від величного собору Паризької Богоматері майже на століття (Cathedrale Notre Dame de Paris, n.d.). Сьогодні відомо, що у радянський час пропаганда звинувачувала у цьому злочинні німецьких військових, які таким чином прагнули приховати пограбування святині, однак факти й очевидці події засвідчують, що організаторами та виконавцями одного з найбільших актів вандалізму стали енкаведисти (Асадчева, 2023а). Під-



Рис. 1а. Михайлівський Золотоверхий собор, який було підірвано за наказом радянської влади у 1937 р. Фото з поштівки 1911 р. (Гудшон & Губчевський, 1911b).

Fig. 1a. St. Michael's Golden-Domed Cathedral, which was blown up by order of the Soviet authorities in 1937. Photo from a 1911 postcard (Hudshon & Hubchevskiy, 1911b).

Рис. 1б. Відбудований у 1997-1998 рр. Михайлівський Золотоверхий собор (Brechko, 2017).

Fig. 1b. St. Michael's Gold-Domed Cathedral, rebuilt in 1997-1998 (Brechko, 2017).

Рис. 1с. Успенський собор Києво-Печерської Лаври, який було зруйновано 3 листопада 1941 р. 18-ю дивізією НКВС під час німецько-радянської війни. Фото з поштівки 1911 р. (Гудшон & Губчевський, 1911а).

Fig. 1c. Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra, which was destroyed on November 3, 1941 by the 18th division of the NKVD during the German-Soviet war. Photo from the postcard of 1911 (Hudshon & Hubchevskiy, 1911a).

Рис. 1д. Відновлений у 2007 р. Успенський собор Києво-Печерської Лаври (Drummerj, 2021).

Fig. 1d. Restored in 2007. Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra (Drummerj, 2021).

тверджує це в своєму інтерв'ю архітектор Анатолій Антонюк, який у якості наукового керівника займався відновленням святині і 27 років очолював інститут «УкрНДІпроектреставрація» (цит за: Асадчева, 2023b).

Для відновлення Успенського собору (рис.1d) залучили науковців Інституту теорії та історії архітектури, перед якими стояло питання: законсервувати руїни або відродити собор у тому вигляді, який він мав до підриву. Зважаючи на те, що Успенський собор був центральною домінантою серед споруд Києво-Печерської Лаври, і втрата головного храму фактично зруйнувала б весь архітектурний ансамбль цієї святині, було вирішено відновити собор, відбудувати храм у такому вигляді, якого він набув у XVIII ст., а вцілілі рештки собору законсервувати і зберегти. Для уточнення висоти собору залучили кафедру геодезії Київського державного університету імені Тараса Шевченка. Її науковці застосували метод стереофотограмметрії, який дав можливість визначити висоту за архівною фотографією собору. Серед інженерних рішень було використано укріплення старих фундаментів мікро-палями, які заглиблюються на 21-23 метри. Завдяки цьому вони передають навантаження від величезної ваги собору міцнішим ґрунтам, які залягають на значній глибині. Свого часу такі палі придумав і запатентував італійський інженер Фернандо Лізі. Їх називають коренеподібними, оскільки вони, наче корені, глибоко входять у землю і тримають споруду (Осипчук, 2023).

Але навіть під час німецької окупації України не було зруйновано стільки об'єктів культурної спадщини, як за сьогоднішньої російської агресії. Згідно з висновками науковців, на теренах нашої країни наразі відбувається консцієнтальна війна, яку вони визначають як «психологічну за формою, цивілізаційну за змістом та інформаційну за засобами, у якій об'єктом впливу є знищення або деструкція інтелектуального ресурсу нації та руйнування універсальних настанов населення» (Гула та ін., 2020, с. 228–229). Метою застосування цієї війни, на думку дослідників, є «знищення колективної історичної та культурної пам'яті людей, свідомого знищення сакральних пам'яток історії та культури певної цивілізації: будівель, творів мистецтва та письмових джерел» (Гула та ін., 2020, с. 229).

Згідно з даними Міністерства культури та інформаційної політики України (2016) внаслідок широкомасштабної російської агресії станом на 25 червня 2023 р. постраждали 664 об'єкти культурної спадщини. З них 211 є пам'ятками архітектури, 186 – пам'ятками архітектури й містобудування, історії – 179, історії монументального мистецтва – 18, містобудування і монументального мистецтва – 17, археології – 16 (*Реставрація та відновлення*, 2023). Росія продовжує грубо порушувати Гаазьку Конвенцію 1954 р. про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту, згідно з якою забороняється використання архітектурних пам'яток історії та культури з метою, яка може призвести до руйнування або пошкодження цих цінностей у ході збройного конфлікту (ст. 4, п. 1) (UNESCO, 1954).

Серед найбільш резонансних руйнувань слід згадати Драматичний театр у Маріуполі, Спасо-Преображенський собор у середмісті Одесі, музей українських старожитностей Василя Тарновського в Чернігові, садибу Кеніга, збудовану у 1726 р. (комплексну пам'ятку історії та архітектури національного значення в Тростянці Сумської області), Національний музей Григорія Сковороди в селі Сковородинівка на Харківщині, Київський міський Будинок Вчителя, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, а також – історико-краєзнавчий музей в Іванкові Київської області, де зберігалося близько двох з половиною десятків творів всесвітньо відомої художниці Марії Примаченко.

У справі збереження української культурної спадщини була надана міжнародна допомога за допомогою цифрових технологій, надання онлайн-консультацій, проведення реставраційних та консерваційних робіт. Зокрема така допомога надавалася у відстеженні викрадення історичних, а також мистецьких артефактів з України, і переміщення їх до Росії під час повномасштабного вторгнення.

Як заявила Генеральний директор ЮНЕСКО, культурна спадщина України повинна бути збережена «як свідчення минулого, але також як каталізатор миру і згуртованості в майбутньому, які міжнародне співтовариство зобов'язане захищати і зберігати» (цит. за: Пасіковська-Шнасс, 2022).

Дружню допомогу надали Україні польські реставратори, які здійснювали консультування та безпосередні реставраційні й консерваційні роботи у Львові.

Для порятунку культурних цінностей України долучились хорватські колеги, які пережили війну. Маючи практичний досвід збереження культурної спадщини, Міністерство культури цієї країни проводило онлайн-зустрічі, під час яких пояснювалась методика захисту різних експонатів та пам'яток в умовах бойових дій.

У жовтні 2023 р. у Львові відбулась конференція «UREHERIT: архітектори для спадщини в Україні», де були присутні експерти з України і різних куточків Європи: Спілка архітекторів Литви, Естонії та Швеції, Федеральна палата архітекторів Німеччини, Палата архітекторів та дипломованих інженерів Австрії, Королівська академія Данії, Національна рада архітекторів, проєктувальників, ландшафтних архітекторів і захисників природи Італії, Палата архітекторів Румунії. Була проведена повноцінна конференція за участю архітекторів, реставраторів, пам'яткоохоронців і представників влади. «Ініціатива довгострокова, вона розрахована на три роки роботи і стала можливою завдяки залученню коштів Європейської комісії, проєкт співфінансований програмою «Креативна Європа» Європейського виконавчого агентства з питань культури та освіти (EACEA), а також

Литовською радою з питань культури» (Єрмакова-Феруз, 2023). На конференції обговорювались у живому форматі аспекти збереження архітектурної й культурної спадщини та відновлення України. Йшлося про координацію зусиль у повоєнному відновленні спадщини; про оцінку вартості та збитків, завданих культурній спадщині України внаслідок війни, про забезпечення партисипативних підходів до реставрації спадщини.

Також на конференції було запропоновані заходи з дослідженням та фіксацією стану об'єктів за допомогою сучасних методик – 3D-сканування, фото- та відеофіксації тощо, пропонувався залучення інвестицій з описом історичної архітектури для подальшої монетизації. Було запропоновано вести міжнародний обмін досвідом щодо відновлення монументальних та історичних будівель, оцінки пошкоджень і збитків, вебінари та тренувальні воркшопи, менторство в реставраційній роботі з об'єктами української культурної спадщини. Але, в той же час, Олена Олійник (віцепрезидентка НСАУ) у своїй презентації зазначала: «Знання, потрібні українським архітекторам та пам'яткоохоронцям для роботи з об'єктами культурної спадщини, не будуть копіюватися з інших країн ЄС, а створюватимуться разом з українськими колегами, враховуючи потреби нашої країни та наявні виклики» (Єрмакова-Феруз, 2023).

Зовсім інший формат праці, що може бути залучений до відновлення культурної спадщини України, – це конкурси. На сайті Міністерства освіти і науки України (б.д.) оголошені різноманітні конкурси по відновленню нашої держави, серед них: українсько-канадський конкурс «Плануємо разом», спрямований на розроблення урбаністичних планів зруйнованих міст України, конкурс архітектурних проєктів із відновлення Північної Салтівки, одного з найгустонаселеніших районів Харкова, що найбільше постраждав від російських бомбардувань.

Для збереження нерухомої культурної спадщини на етапі відновлення Міжнародні пам'яткоохоронні законодавства рекомендують збереження архітектурної спадщини, реєстрів, архівів, інвентарів тощо в копіях документів, цифрових об'єктів, у каталогах, базах даних, у зображенні та оцифруванні пам'яток у вигляді 3D-моделей і їх розміщенні на безпечних серверах у ЄС за захищеною процедурою (Грач & Поліщук, 2023).

Ще до оголошення міжнародних конкурсів українські архітектори вже працювали над проєктами відновлення. Заслугує на увагу проєкт архітектора й дизайнера Івана Огієнка, випускника КНУБА, який передбачає відбудову мариупольського Драмтеатру, зруйнованого російськими окупантами 16 березня 2022 р. внаслідок авіаудару (рис. 2а). Злочинний наказ був виконаний, незважаючи на величезний напис «діти» на площі перед театром. Тому саме цей напис дизайнер запропонував

розмістити на фасадах відбудованої будівлі різними мовами, а також – побудувати амфітеатр. Проект був розроблений і опублікований відразу після події у березні 2022 р. (рис. 2 b, c, d) – ще тоді, коли українські захисники намагались утримати оборону Маріуполя, і, перш за все, був жестом привернення уваги світу до важких воєнних злочинів Росії в Україні. Іван Огієнко написав у своєму Instagram: «Мій проект це не пряма допомога, але він нагадає світу, якщо ми витримаємо, допоможемо нашим захисникам, то наша країна буде з найкращою архітектурою та найкращими людьми» (Ivan Ogienko Design, 2022).



Рис. 2а. Зруйнований 16 березня 2022 р. унаслідок авіаудару російських окупантів Маріупольський Драмтеатр. Фото: Associated Press (б.д.).

Fig. 2a. Mariupol Drama Theatre destroyed by a Russian airstrike on 16 March 2022. Photo: Associated Press (n.d.).

Рис. 2 b, c, d. Іван Огієнко. Проект відновлення Маріупольського Драмтеатру (Телеканал TV7 Маріуполь, 2022).

Fig. 2 b, c, d. Ivan Ohienko. Mariupol Drama Theater restoration project (Telekanal TV7 Mariupol, 2022).

Можна погодитись з окремими зауваженнями опонентів проекту Івана Огієнко: це скоріше меморіал загиблим, аніж проект майбутнього театру. Втім, на нашу думку, тут прослідковується й доречний символізм: фасад самого театру з написами слова «Діти» всіма мовами – це нагадування поколінням про загиблих, класична скульптура – це стала краса мовою «вічності», а фонтани втілюють плінність часу.

Окрім того, подібний проєкт дозволяє відійти від усталеної думки про необхідність відбудови певного об'єкту у первозданному вигляді, натомість, пропонує рухатись у бік меморіалізації. Споруда могла б містити меморіальні стели, музейні експозиції або інші форми відзначення подій та осіб, що мали значний вплив на цей період. Створення такої меморіальної культурної споруди, присвяченої російсько-українській війні, могло б стати потужним місцем ушанування пам'яті цих трагічних подій. Ця споруда мала б бути символічним виявом вдячності та пошани тим, хто віддав життя за свободу й незалежність країни. Така меморіалізація об'єкта культури, на наше переконання, була б важливою в історичному аспекті і сприяла б підтримці патріотичного духу та збереженню національної пам'яті. І хоча тепер для цього відновлення потрібні перемога України і звільнення Маріуполя, цінність таких проєктів зараз – саме у проєктуванні майбутнього.

Міжнародна спільнота також засудила дії Росії, висловлюючи підтримку Україні з готовністю відбудувати зруйнований російською бомбою Драматичний театр у Маріуполі. Наприклад, міністр культури Італії Даріо Франческіні повідомив у своєму твітері 17 березня, що Кабінет міністрів підтримав його пропозицію «запропонувати Україні ресурси і кошти для його відновлення як найшвидше. Театри всіх країн – це світова спадщина людства» (*Італія готова відбудувати*, 2022). Нагадаємо, що цей театр був одним із найстаріших театрів Лівобережної України – відкритий у 1878 р. (Національна спілка театральних діячів України, б.д.).

Тема пам'яті загиблих вже зустрічалась і раніше в проєктах українських архітекторів, дизайнерів, скульпторів, конструкторів. На увагу заслуговує «Парк Пам'яті» при київському крематорії, збудованому на Байковій горі. Це було скульптурне панно довжиною 213 метрів і висотою від 4 до 16 метрів. Скульптори Ада Рибачук та Володимир Мельниченко присвятили тринадцять років створенню цього унікального витвору мистецтва (Рибачук & Мельниченко, 2000). Але в 1983 р. скульптурну композицію забетонували за вказівкою радянської влади, бо вона не відповідала принципам соціалістичного реалізму (рис. 3 а-б). Відновлення стало можливим лише в результаті багаторічної боротьби В. Мельниченка, втім відновити наразі вдалось тільки фрагмент розміром шість квадратних метрів через надто трудомісткий процес і його високу фінансову вартість.

Продовжуючи тему зруйнованих війною історичних об'єктів, слід згадати архітектурну пам'ятку місцевого значення – Центральний будинок культури у місті Ірпінь. У перші дні повномасштабного вторгнення в Україну у 2022 р. місто стало бар'єром для захисту столиці та пережило всі страхоття війни під окупацією Росії. Серед об'єктів, що постраждали, був і Будинок культури, який відігравав ключову роль у культурному та творчому житті міста.



Рис 3а. Ескіз Стіни пам'яті – монументальної композиції на Байковому цвинтарі у Києві, пам'ятки радянського модернізму (Rasal Hague, 2018a).

Fig. 3a. Figure 3a. Sketch of the Wall of Memory – a monumental composition at Baikovo Cemetery in Kyiv (Rasal Hague, 2018a).

Рис. 3б. Відновлення фрагменту Стіни пам'яті. (Київ, Байкова Гора, 18 травня, 2018) (Rasal Hague, 2018b).

Fig. 3b. Restoration of a fragment of the Wall of Memory (Kyiv, Baikova Gora, May 18, 2018) (Rasal Hague, 2018b).

Під час обстрілів російські окупанти спричинили пошкодження фасадів, внутрішнього оформлення та стелі будівлі (рис. 4а). Найбільше ушкоджень отримала глядацька зала, де зараз видно руйнування металевих конструкцій під відкритим небом. На деяких стінах залишився фрагмент декоративного оздоблення, що відтворює згадку про колишній інтер'єр приміщення.

Пропозиції з відбудови Будинку культури в Ірпені подало архітектурне бюро «Модус». Згідно з ним, пропонується комплексна реставрація фасаду, внутрішніх приміщень, архітектурних деталей та інфраструктури. Основною метою реставратори вбачають повернення Будинку культури його колишнього вигляду, відтворення оригінальної архітектури та відновлення його функціонального значення у якості культурного центру. Проект ретельно розроблявся професійними архітекторами та експертами з урахуванням історичних даних та унікальності споруди, а також потреб і вимог сучасності. Фасади глядацького залу пропонують покрити напівпрозорою оболонкою, створеною з перфорованих панелей неправильної форми. Колір панелей відтіняється у зелений, символізуючи приналежність Ірпеня до «зеленого» міста. Обидві частини будівлі в проекті передбачено об'єднати за допомогою скляного атриуму, який сприятиме кращому освітленню внутрішнього простору та візуально поділить історичну та нову будівлі (Копитко, 2023) (рис. 4b, c, d).

Одним із найвідоміших музеїв Києва є Музей Ханенків – Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків,



Рис. 4а. Будинок культури в Ірпені після російського нашествя. Квітень, 2022 (Гриб, 2022).

Fig. 4a. The House of Culture in Irpin after the Russian invasion. April, 2022 (Hryb, 2022).

Рис. 4б, с, д. Проект відновлення будівлі від архітектурного бюро «Модус». 2023 (Архітектурне бюро MODUS, 2023).

Fig. 4b, c, d. Building restoration project from Modus architectural bureau. 2023 (Architectural Bureau MODUS, 2023).

який розташований на вулиці Терещенківській. Будівлі музею є унікальними пам'ятками історії та архітектури XIX ст., в музеях яких зберігають важливу колекцію світового мистецтва в Україні. В жовтні 2022 р. внаслідок падіння поблизу музею російської ракети ударною хвилею було значно пошкоджено будівлі музею. Тепер цей важливий історичний та архітектурний об'єкт потребує послідовної і продуманої реставрації (Під ударом, б.д.).

Для відновлення пам'ятки архітектури потрібно розробити комплексну науково-проектну документацію, де наступним етапом будуть безпосередньо реставраційні роботи.

Реставрація культурної спадщини України є важливим завданням, яке передбачає кілька аспектів. По-перше, це реставрація та відновлення самого об'єкта, його архітектурних деталей та історичних особливостей. По-друге, це збір та відновлення втрачених артефактів, а також відновлення зруйнованих частин спадщини. Перспективи реставрації полягають у впровадженні спеціальних програм і проектів, спрямованих на від-

новлення пошкоджених об'єктів. Це може включати співпрацю з міжнародними організаціями та фондами, залучення фахівців у галузі реставрації, архітектури та археології. Також важливим чинником є підвищення свідомості суспільства щодо важливості збереження культурної спадщини та її реставрації.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5 Наукова новизна дослідження полягає у вивченні випадків руйнування та пошкодження культурної спадщини під час війни, що дозволяє розглянути відновлення таких об'єктів у контексті індивідуальної ситуації. Це дослідження сприяє розумінню важливості збереження культурної спадщини, а також виявляє шляхи реконструкції під час і після війни, та підкреслює перспективи відновлення постраждалих об'єктів.

Таблиця 1.

Шляхи відновлення історичних об'єктів на конкретних прикладах

Об'єкт	Стан руїнації	Стан відновлення/ пропозиції щодо відновлення
Собор Михайлівського Золотоверхого монастиря	Зруйнований вщент у 1937 р.	Повністю відновлений у 2000 рр.
Свято-Успенський собор Києво-Печерської Лаври	Частково зруйнований у 1941 р.	Відновлений у 2000 р., а вцілілі рештки собору законсервовані і збережені
Драмтеатр в Маріуполі	Частково зруйнований у 2022 р.	Меморіал
Центральний будинок культури у місті Ірпінь	Частково зруйнований у 2022 р.	Фрагментарна реконструкція
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків	Частково пошкоджений у 2022 р.	Підлягає відновленню: реставрація будівлі

Дослідження також відзначається спробою визначити оптимальні шляхи відновлення об'єкта з метою збереження його історичної цінності та культурного значення для спільноти. Практична значимість дослідження полягає у розробці пропозицій відновлення пошкоджених культурних об'єктів після воєнних дій. Вона може служити основою для планування та впровадження програм відновлення культурної спадщини у відповідних регіонах. Крім того, практичні результати цього дослідження можуть бути застосовувані в управлінні культурними об'єктами в умовах воєнних конфліктів, сприяючи підвищенню ефективності заходів їхнього захисту та відновлення.

Висновки

6 Україна наразі знаходиться на етапі формування надійних зв'язків та майбутніх партнерів у відбудові споруд, які зазнали пошкодження внаслідок російської агресії. У дослідженні визначено, що відновлення пошкоджених історичних об'єктів

у результаті російсько-української війни має велике значення як для збереження культурної спадщини, так і для відновлення соціально-культурного життя спільноти. Шляхи відновлення залежать від стану зруйнованих будівель та пропозицій щодо відновлення. Значний вплив на розвиток відбудови матимуть сталість та системність, забезпечення прозорості та участі громад у прийнятті рішень, використання найкращих технологій та практик як вітчизняних науковців, так і європейських стандартів, перевірених досвідом.

Список бібліографічних посилань

- Архітектурне бюро MODUS. (2023, 28 лютого). *Пропозиція реновації центрального будинку культури Ірпеня, який був частково зруйнований під час бойових дій. Особливість проекту і виклик для нас* [Зображення]. Facebook. https://www.facebook.com/photo?fbid=6322457887773102&set=pb.100050215491378.-2207520000&locale=ua_UA
- Асадчева, Т. (2023а, 28 серпня). *Від княжої усипальниці до національної святині: цікаві факти про Свято-Успенський собор Києво-Печерської Лаври*. Вечірній Київ. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/87509/>
- Асадчева, Т. (2023б, 29 серпня). *Факти про Свято-Успенський собор Києво-Печерської Лаври*. Громада Києва. <https://www.kyivcity.top/?p=10929>
- Білушак, Т. М., & Прімакова, Д. І. (2023). Крос-медійна платформа як засіб популяризації культурної спадщини української діаспори в умовах становлення цифрового суспільства. *Вісник Харківської державної академії культури*, 64, 116–130. <https://doi.org/10.31516/2410-5333.064.09>
- Грач, М., & Поліщук, Л. (2023). Війна і спадщина: досвід збереження культурної ідентичності. *Сучасні проблеми дослідження, збереження та реставрації історичних фортифікацій*, 19, 43–53. <https://doi.org/10.23939/fortifications2023.19.043>
- Гриб, О. (2022, 28 квітня). *Будинок культури в Ірпені після російського нашествия* [Зображення]. ITV. <https://itvua.tv/news/zruynovanyu-budynok-kultury-v-irpeni-foto/>
- Гудшон, & Губчевский. (1911а). *Києво-Печерська Успенська лавра* [Зображення]. В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/3x0K6i3>
- Гудшон, & Губчевский. (1911б). *Михайлівський монастир* [Зображення]. В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/49VBckz>
- Гула, Р. В., Дзьобань, О. П., Передерій, І. Г., Павліченко, О. О., & Філь, Г. О. (2020). *Інформаційна війна: соціально-онтологічний та мілітарний аспекти* [Монографія]. Каравела.
- Гула, Р. В., Передерій, І. Г., & Сажко, В. В. (2022). Вітчизняні архіви, бібліотеки та музеї як об'єкт і суб'єкт консцієнтальної війни в умовах збройної агресії РФ проти України. *Вісник Харківської державної академії культури*, 62, 7–40. <https://doi.org/10.31516/2410-5333.062.01>
- Єрмакова-Феруз, М. (2023, 23 жовтня). *U-RE-HERIT: врятувати архітектурну спадщину України разом*. Pragmatika. <https://pragmatika.media/u-re-herit-vriatuvaty-arkhitekturnu-spadshchynu-ukrainy-razom/>
- Італія готова відбудувати театр у Маріуполі – міністр*. (2022, 18 березня). Радіо Свобода. <https://www.radiosvoboda.org/a/news-teatr-mariupol-italia/31758457.html>
- Копитко, В. (2023, 5 березня). *Без радянського минулого: показали проект відбудови будинку культури в Ірпені*. РБК-Україна. <https://www.rbc.ua/rus/styler/radianskogo-minulogo-pokazali-proekt-vidbudovi-1677768478.html>

- Ластовирия, М. (2023, 6 травня). *Країна-крадійка: які культурні цінності України викрала Росія*. Ukraïner. <https://www.ukraïner.net/rosiia-vykrala-tsinnosti>
- Михайлівський Золотоверхий монастир (Київ). (2016, 25 травня). Вандрівка. <https://vandrivka.com.ua/mihajlivskij-zolotoverhij-monastir-kiyiv/>
- Міністерство культури та інформаційної політики України. (2023, 19 липня). *МКІП продовжує фіксувати пошкодження та руйнування об'єктів культурної спадщини внаслідок російської агресії*. Урядовий портал. <https://www.kmu.gov.ua/news/mkip-prodovzhuie-fiksuvaty-poshkozdhennia-ta-ruinuvannia-objektiv-kulturnoi-spadshchynu-vnaslidok-rosiiskoi-ahresii>
- Міністерство освіти і науки України. (б.д.). *Конкурси*. Взято 12 січня 2024 з <https://mon.gov.ua/ua/tag/konkurs>
- Національна спілка театральних діячів України. (б.д.). *Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь)*. Цифровий театральний архів України. Взято 15 січня 2024 з <https://theatre.com.ua/DonetskiydramaMariupol>
- Осипчук, І. (2023, 21 вересня). *Таємниця підриву древнього Успенського собору лаври: археологу наказали мовчати про те, що він знайшов докази, які вказують на винуватців цього злочину*. Інтерв'ю з України. <https://rozmova.wordpress.com/2023/09/21/anatoliy-antoniuk/>
- Пасіковська-Шнасс, М. (2022, квітень). *Війна Росії проти культурної спадщини України* (Огляд № PE 729.377). Дослідницька служби Європейського парламенту. https://ukraine.europarl.europa.eu/cmsdata/250651/0133_1258078_EPRS-AaG-729377-Russias-war-Ukraine-cultural-heritage-FINAL-ForTrad.pdf
- Під ударом: як українці відновлюють свої культурні пам'ятки*. (б.д.). Наш Київ. Взято 12 січня 2024 з <https://nashkiiev.ua/life/pid-udarom-yak-ukraintsi-vidnovlyuyut-svoi-kulturni-pamyatki>
- Реставрація та відновлення культурної спадщини України після великої війни*. (2023, 7 грудня). Мітець. <https://mitec.ua/restavracciya-ta-vidnovlennya-kulturnoyi-spadshhyny-ukrayiny-pislya-velykoyi-vijny/>
- Рибачук, А., & Мельниченко, В. (2000). *Крик птаха* [Каталог]. Книга.
- Рішняк, О. (2022). Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та українська дійсність. *Український історичний журнал*, 4(565), 159–164. <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159>
- Телеканал TV7 Маріуполь. (2022, 25 квітня). *Ось так драматичний театр може виглядати після його реконструкції. Своїм проектом дизайнер Іван Огієнко намагається привернути світову увагу до Маріуполя* [Зображення]. Facebook. https://www.facebook.com/tv7mariupol/posts/5092336194178656?ref=embed_post
- Успенський собор*. (б.д.). Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Взято 15 січня 2024 з <https://kplavra.kyiv.ua/ua/node/68>
- Associated Press. (б.д.). *Зруйнований російськими військами театр у Маріуполі* [Зображення]. Суспільне. Взято 15 січня 2024 з <https://cdn4.suspilne.media/images/resize/1040x1.78/6d3b2784cdcf2729.jpg>
- Brechko, R. (2017, 7 жовтня). *Михайлівський Золотоверхий монастир* [Зображення]. В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/3IGe2CT>
- Cathedrale Notre Dame de Paris. (n.d.). *Home*. Retrieved December 28, 2023, from <https://web.archive.org/web/20080913080840/http://www.notredamedeparis.fr/rubrique2.html>
- Drummerj, v. (2021, 20 листопада). *Успенський собор восени* [Зображення]. В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/43qfe6J>
- Ivan Ogienko Design [@ivan_ogienko_design]. (2022, 25 квітня). *Я намагаюсь привернути світову увагу до проблеми новим шляхом. Зараз Маріуполь найзруйнованіше від обстрілів місто у світі, незважаючи на це* [Допис]. Instagram. <https://bit.ly/49ZfoEL>

- Matsevko, I., & Ozhyhanova, D. (2022, August 31–September 2). *Heritage studies in architectural education. Case of Ukraine at time of war*. In *Towards a New European Bauhaus* (p. 65). European Association for Architectural Education. https://publishings.eaae.be/index.php/annual_conference/article/view/139
- Rasal Hague. (2018a, 18 травня). Ескіз Стіни пам'яті – монументальної композиції на Байковому цвинтарі у Києві, пам'ятки радянського модернізму [Зображення]. В *Вікісховище*. <https://bit.ly/3PsrzBs>
- Rasal Hague. (2018b, 18 травня). Стіна пам'яті – монументальна композиція, об'ємний горельєф на Байковому цвинтарі у Києві, пам'ятка радянського модернізму. Відновлення фрагменту. В *Вікісховище*. <https://bit.ly/48ZGuKy>
- UNESCO. (1954, May 14). *Convention for the protection of cultural property in the event of armed conflict with regulations for the execution of the convention*. https://en.unesco.org/sites/default/files/1954_Convention_EN_2020.pdf

References

- Architectural Bureau MODUS. (2023, February 28). *Propozytsiia renovatsii tsentralnoho budynku kultury Irpenia, yakyi buv chastkovo zruinovanyi pid chas boiovykh dii. Osoblyvist proiektu i vyklyk dlia nas* [Proposal for the renovation of the central cultural center of Irpen, which was partially destroyed during the hostilities. The peculiarity of the project and the challenge for us] [Image]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=6322457887773102&set=pb.100050215491378.-2207520000&locale=ua-UA> [in Ukrainian].
- Asadcheva, T. (2023a, August 28). *Vid kniazhoi usypalnytzi do natsionalnoi sviatyni: tsikavi fakty pro Sviato-Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi Lavry* [From the princely tomb to the national shrine: Interesting facts about the Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Vechirniy Kyiv*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/87509/> [in Ukrainian].
- Asadcheva, T. (2023b, August 29). *Fakty pro Sviato-Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi Lavry* [Facts about the Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Hromada Kyieva*. <https://www.kyivcity.top/?p=10929> [in Ukrainian].
- Associated Press. (n.d.). *Zruinovanyi rosiiskymy viiskamy teatr u Mariupoli* [The theater in Mariupol destroyed by Russian troops] [Image]. *Suspilne*. Retrieved January 15, 2024, from <https://cdn4.suspilne.media/images/resize/1040x1.78/6d3b2784cdcf2729.jpg> [in Ukrainian].
- Assumption Cathedral*. (n.d.). The National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra". Retrieved January 15, 2024, from <https://kplavra.kyiv.ua/ua/node/68> [in Ukrainian].
- Bilushchak, T. M., & Primakova, D. I. (2023). *Kros-mediina platforma yak zasib populiaryzatsii kulturnoi spadshchyny ukrainskoi diaspory v umovakh stanovlennia tsyvrovoho suspilstva* [Cross-media platform as a tool for promoting the cultural heritage of the Ukrainian diaspora in the conditions of development of a digital society]. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture*, 64, 116–130. <https://doi.org/10.31516/2410-5333.064.09> [in Ukrainian].
- Brechko, R. (2017, October 7). *Mykhailivskiy Zolotoverkhyi monastyr* [St. Michael's Golden-Domed Monastery] [Image]. In *Wikipedia*. <https://bit.ly/3lGe2CT> [in Ukrainian].
- Cathedrale Notre Dame de Paris. (n.d.). *Home*. Retrieved December 28, 2023, from <https://web.archive.org/web/20080913080840/http://www.notredamedeparis.fr/rubrique2.html> [in French].
- Drummerj, v. (2021, November 20). *Uspenskyi sobor voseny* [Assumption Cathedral in autumn] [Image]. In *Wikipedia*. <https://bit.ly/43qfe6J> [in Ukrainian].
- Hrach, M., & Polishchuk, L. (2023). *Viina i spadshchyna: dosvid zberezhennia kulturnoi identychnosti* [War and heritage: Experience of preserving cultural identity]. *Current Issues in Research, Conservation and Restoration of Historic Fortifications*, 19, 43–53. <https://doi.org/10.23939/fortifications2023.19.043> [in Ukrainian].

- Hryb, O. (2022, April 28). *Budynok kultury v Irpeni pislia rosiiskoho nashestia* [The House of Culture in Irpin after the Russian invasion] [Image]. ITV. <https://itvua.tv/news/zruynovanyy-budynok-kultury-v-irpeni-foto/> [in Ukrainian].
- Hudshon, & Hubchevskiy. (1911a). Kyievo-Pecherska Uspenska lavra [Kyiv-Pechersk Assumption Lavra] [Image]. In *Wikipedia*. <https://bit.ly/3x0K6i3> [in Ukrainian].
- Hudshon, & Hubchevskiy. (1911b). Mykhailivskiy monastyr [St. Michael's Monastery] [Image]. In *Wikipedia*. <https://bit.ly/49VBckz> [in Ukrainian].
- Hula, R. V., Dzoban, O. P., Perederii, I. H., Pavlichenko, O. O., & Fil, H. O. (2020). *Informatsiina viina: sotsialno-ontolohichnyi ta militarnyi aspekty* [Information warfare: Socio-ontological and military aspects] [Monograph]. Karavela [in Ukrainian].
- Hula, R. V., Perederii, I. H., & Sazhko, V. V. (2022). Vitchyzniani arkhivy, biblioteky ta muzei yak ob'iekt i sub'iekt konstsiientalnoi viiny v umovakh zbroinoi ahresii RF proty Ukrainy [Domestic archives, libraries and museums as object and subject of consciential war in the terms of the Russian Federation armed aggression against Ukraine]. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture*, 62, 7–40. <https://doi.org/10.31516/2410-5333.062.01> [in Ukrainian].
- Italia hotova vidbuduvaty teatr u Mariupoli – ministr* [Italy is ready to rebuild the theater in Mariupol – the minister]. (2022, March 18). Radio Svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/news-teatr-mariupol-italia/31758457.html> [in Ukrainian].
- Ivan Ogienko Design [@ivan_ogienko_design]. (2022, April 25). *Ya namahaius pryvernuty svitovu uvahu do problemy novym shliakhom. Zaraz Mariupol naizruinovanishe vid obstriliv misto u sviti, nezvazhaiuchy na tse* [I am trying to draw the world's attention to the problem in a new way. Now Mariupol is the most] [Post]. Instagram. <https://bit.ly/49ZfoEL> [in Ukrainian].
- Kopytko, V. (2023, March 5). *Bez radianskoho mynuloho: pokazaly proekt vidbudovy budynku kultury v Irpeni* [Without the Soviet past: The reconstruction project of the cultural center in Irpin was shown]. RBK-Ukraina. <https://www.rbc.ua/rus/styler/radianskogo-minulogo-pokazali-proekt-vidbudovi-1677768478.html> [in Ukrainian].
- Lastovyria, M. (2023, May 6). *Kraina-kradiika: yaki kulturni tsinnosti Ukrainy vykrala Rosiia* [Thieving country: what cultural values of Ukraine has been stolen by Russia]. Ukrainer. <https://www.ukrainer.net/rosiia-vykrala-tsinnosti> [in Ukrainian].
- Matsevko, I., & Ozhyhanova, D. (2022, August 31–September 2). *Heritage studies in architectural education. Case of Ukraine at time of war*. In *Towards a New European Bauhaus* (p. 65). European Association for Architectural Education. https://publishings.eaae.be/index.php/annual_conference/article/view/139 [in English].
- Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. (2023, July 19). *MKIP prodovzhuie fiksuvaty poshkodzhennia ta ruinuvannia ob'ektiv kulturnoi spadshchyny vnaslidok rosiiskoi ahresii* [MCIP continues to document the damage and destruction of cultural heritage sites as a result of Russian aggression]. Government portal. <https://www.kmu.gov.ua/news/mkip-prodovzhuie-fiksuvaty-poshkodzhennia-ta-ruinuvannia-obektiv-kulturnoi-spadshchyny-vnaslidok-rosiiskoi-ahresii> [in Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (n.d.). *Konkursy* [Competitions]. Retrieved January 12, 2024, from <https://mon.gov.ua/ua/tag/konkurs> [in Ukrainian].
- Mykhailivskiy Zolotoverkhyi monastyr (Kyiv)* [St. Michael's Golden-Domed Monastery]. (2016, May 25). Vandrivka. <https://vandrivka.com.ua/mihajlivskij-zolotoverhij-monastir-kiyiv/> [in Ukrainian].
- National Union of Theatre Artists of Ukraine. (n.d.). *Donetskiy akademichnyi oblasnyi dramatychniy teatr (m. Mariupol)* [Donetsk Academic Regional Drama Theater (Mariupol)]. Digital theatrical archive of Ukraine. Retrieved January 15, 2024, from <https://theatre.com.ua/DonetskiydramaMariupol> [in Ukrainian].
- Osypchuk, I. (2023, September 21). *Taiemnytsia pidryvu drevnoho Uspenskoho soboru lavry: arkeolohu nakazaly movchaty pro te, shcho vin znaishov dokazy, yaki vkazuiut na vynuvaltsiv tosoho zlochynu* [The mystery of the blowing up of the ancient Assumption Cathedral of the

- Lavra: The archaeologist was ordered to keep quiet about the fact that he found evidence pointing to the perpetrators of this crime]. *Interviu z Ukrainy*. <https://rozмова.wordpress.com/2023/09/21/anatoliy-antoniuk/> [in Ukrainian].
- Pasikowska-Schnass, M. (2022, April). *Viina Rosii proty kulturnoi spadshchyny Ukrainy* [Russia's war on Ukraine's cultural heritage] (Review No. PE 729.377). European Parliamentary Research Service. https://ukraine.europarl.europa.eu/cmsdata/250651/0133_1258078_EPRS-AaG-729377-Russias-war-Ukraine-cultural-heritage-FINAL-ForTrad.pdf [in Ukrainian].
- Pid udarom: yak ukraintsi vidnovliuiut svoi kulturni pamiatky* [Under attack: How Ukrainians restore their cultural monuments]. (n.d.). Nash Kyiv. Retrieved January 12, 2024, from <https://nashkyiv.ua/life/pid-udarom-yak-ukraintsi-vidnovlyuyut-svoi-kulturni-pamyatki> [in Ukrainian].
- Rasal Hague. (2018a, May 18). *Eskiz Stiny pamiaty – monumentalnoi kompozytsii na Baikovomu tsyntyari u Kyievi, pamiatky radianskoho modernizmu* [Sketch of the Wall of Memory – a monumental composition at Baikove cemetery in Kyiv, a landmark of Soviet modernism] [Image]. In *Wikimedia Commons*. <https://bit.ly/3PrszBs> [in Ukrainian].
- Rasal Hague. (2018b, May 18). *Stina pamiaty – monumentalna kompozytsiia, obiemnyi horelief na Baikovomu tsyntyari u Kyievi, pamiatka radianskoho modernizmu. Vidnovlennia frahmentu* [The Wall of Memory is a monumental composition, a three-dimensional high-relief at the Baikove cemetery in Kyiv, a monument of Soviet modernism. Fragment recovery]. In *Wikimedia Commons*. <https://bit.ly/48ZGuKy> [in Ukrainian].
- Restavratsiia ta vidnovlennia kulturnoi spadshchyny Ukrainy pislia velykoi viiny* [Restoration and renovation Restoration and recovery of Ukraine's cultural heritage after the great war]. (2023, December 7). Mitiets. <https://mitec.ua/restavracyiya-ta-vidnovlennya-kulturnoyi-spadshchyny-ukrayiny-pislya-velykoyi-viiny/> [in Ukrainian].
- Rishniak, O. (2022). *Kulturna spadshchyna u voiennomu konflikti: mizhnarodnyi dosvid druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. ta ukrainska diisnist* [Cultural heritage in a military conflict: International experience of the second half of the twentieth – the beginning of the twenty-first centuries and the Ukrainian present time]. *Ukrainian Historical Journal*, 4(565), 159–164. <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159> [in Ukrainian].
- Rybachuk, A., & Melnychenko, V. (2000). *Kryk ptakha* [The cry of the bird] [Catalogue]. Knyha [in Ukrainian].
- Telekanal TV7 Mariupol. (2022, April 25). *Os tak dramatychnyi teatr mozhe vyhliadaty pislia yoho rekonstruktsii. Svoim proiektom dyzainer Ivan Ohienko namahaietsia pryvernuty svitovu uvahu do Mariupolia* [This is how the drama theater may look after its reconstruction. With his project, designer Ivan Ohienko is trying to draw world attention to Mariupol] [Image]. Facebook. https://www.facebook.com/tv7mariupol/posts/5092336194178656?ref=embed_post [in Ukrainian].
- UNESCO. (1954, May 14). *Convention for the protection of cultural property in the event of armed conflict with regulations for the execution of the convention*. https://en.unesco.org/sites/default/files/1954_Convention_EN_2020.pdf [in English].
- Yermakova-Feruz, M. (2023, October 23). *U-RE-HERIT: vriatuvaty arkhitekturu spadshchynu Ukrainy razom* [U-RE-HERIT: Save the architectural heritage of Ukraine together]. *Pragmatika*. <https://pragmatika.media/u-re-herit-vriatuvaty-arkhitekturu-spadshchynu-ukrainy-razom/> [in Ukrainian].

**ПРЕДСТАВНИКИ РОДУ *SORBUS L.*
У ЛАНДШАФТНОМУ
ДИЗАЙНІ МІСТА КИЄВА:
ДЕНДРОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА
ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ**

***SORBUS L.* GENUS
REPRESENTATIVES
IN THE LANDSCAPE DESIGN OF KYIV:
DENDROLOGICAL CHARACTERISTICS
AND PROSPECTS FOR USE**

Ірина Швець,
<https://orcid.org/0000-0003-1508-6364>
кандидат біологічних наук,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
iradesign@ukr.net

Iryna Shvets,
<https://orcid.org/0000-0003-1508-6364>
PhD in Biological Sciences,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
iradesign@ukr.net

Олексій Дубовий,
<https://orcid.org/0000-0003-1103-8840>
кандидат с.-г. наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
aleksey_d@email.ua

Oleksii Dubovyi,
<https://orcid.org/0000-0003-1103-8840>
PhD in Sciences, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
aleksey_d@email.ua

Андрій Кулик,
<https://orcid.org/0000-0002-9722-5585>
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
antikandrey7@gmail.com

Andrii Kulyk,
<https://orcid.org/0000-0002-9722-5585>
PhD in Art studies,
Senior Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
antikandrey7@gmail.com

Анотація

Мета дослідження ґрунтується на потребі узагальнити відомості про систематичне положення роду *Sorbus L.* та історичні аспекти його селекції в контексті декоративності рослин; оцінити передумови впровадження представників роду *Sorbus L.* у ландшафтний дизайн міста Києва на основі аналізу закордонного досвіду їхнього використання, декоративності та біолого-екологічної стійкості протягом всього вегетаційного періоду. **Методи дослідження.** Ключову роль

Abstract

The purpose of the study is to summarise information on the systematic position of the genus *Sorbus L.* and historical aspects of its selection in the context of plant ornamentation; to assess the prerequisites for the introduction of representatives of the genus *Sorbus L.* into the landscape design of Kyiv based on the analysis of the foreign experience of their use, ornamentation and biological and ecological sustainability throughout the growing season. **Research methods.** The key role in the

у дослідженні відіграли методи натурного обстеження, моніторингу, типологічний, описово-фактологічний, порівняльно-історичний, формально-композиційний, мистецтвознавчий. Здійсненню підсумків досліджень і узагальненню отриманих напрацювань сприяли методи спостереження, аналізу, прогнозування, узагальнення та пояснення. **Наукова новизна** полягає у здійсненні аналізу передумов впровадження представників роду *Sorbus L.* у ландшафтний дизайн міста Києва, підґрунтям якого стало узагальнення закордонного досвіду їхнього поширення та культивування; з'ясування морфологічних особливостей, що обумовлюють декоративність; оцінювання біолого-екологічної стійкості протягом всього вегетаційного періоду, враховуючи при цьому сьгоднішні екологічні фактори і рівень урбанізації міського середовища. Підтверджує практичну значимість проведених досліджень сформований перелік представників роду *Sorbus L.*, рекомендованих до збагачення таксономічного складу декоративних рослин і впровадження в ландшафтний дизайн міста Києва. **Висновки.** На сьгоднішній день збереження біорізноманіття та удосконалення системи зелених насаджень набуває гострої потреби в зв'язку зі зміною екологічних факторів і посилення антропогенного навантаження в результаті розширення меж міста та ущільнення забудови. Проведені дослідження представників роду *Sorbus L.* дозволяють констатувати їхню придатність і перспективність для використання в ландшафтному дизайні міста Києва, що обґрунтовано високою декоративністю (загальною та сезонною) та біолого-екологічною стійкістю.

Ключові слова:

рід *Sorbus L.*, ландшафтний дизайн, таксономічний склад, оптимізація насаджень, дендрологічний опис, декоративність, біолого-екологічні особливості, екологічні фактори, урболандшафт.

study is played by the methods of field survey, monitoring, typological, descriptive and factual, comparative and historical, formal and compositional, and art historical. The methods of observation, analysis, forecasting, generalisation and explanation contributed to the research results and the generalisation of the findings. **The scientific novelty** lies in the analysis of the prerequisites for the introduction of the genus *Sorbus L.* representatives into the landscape design of Kyiv, based on the generalisation of foreign experience of their distribution and cultivation; morphological features clarification that determines decorative effect; biological and ecological sustainability assessment throughout the growing season, taking into account current environmental factors and the level of the urban environment urbanisation. The practical significance of the conducted research is confirmed by the list of the genus *Sorbus L.* representatives recommended for the enrichment of the ornamental plants' taxonomic composition and implementation in the landscape design of Kyiv. **Conclusions.** Today, biodiversity conservation and the improvement of the green space system are becoming increasingly important due to changes in environmental factors and an increased anthropogenic load as a result of urban expansion and building densification. The conducted studies of the *Sorbus L.* genus allow us to state their suitability and prospects for use in the landscape design of Kyiv, which is justified by their high decorative effect (general and seasonal) and biological and ecological sustainability.

Keywords:

genus *Sorbus L.*, landscape design, taxonomic composition, plantations optimisation, dendrological description, decorativeness, biological and ecological features, environmental factors, urban landscape.

Вступ **1**

Упродовж останніх десятиліть істотні зміни екологічних факторів і посилення антропогенного навантаження є наслідком збіднення декоративних насаджень міста Києва. Спостерігається тенденція до зникнення відомих і донедавна широко використовуваних у ландшафтному дизайні рослин, зокрема гіркокаштан звичайного (*Aesculus hippocastanum*), ясен звичайного (*Fraxinus excelsior*), клена гостролистого (*Acer platanoides*), тополі пірамідальної (*Populus pyramidalis*), берези повислої (*Betula pendula*) тощо (Аріон та ін., 2016; Клименко, 2017; Кузнецов та ін., 1998; Левон, 2003; Кучерявий & Кучерявий, 2021). Зазначені факти свідчать про гостру необхідність оптимізації сучасного таксономічного складу декоративних рослин для ландшафтного дизайну та модернізації зелених насаджень міста Києва, виходячи із реалій сьогодення.

Досягненню успіху в цій непростій справі значною мірою сприятиме залучення до ландшафтного дизайну Києва представників роду горобина (*Sorbus* L.), використання яких має певне наукове підґрунтя як в Україні, так і за її межами (Кузнецов та ін., 1997; Левон, 2003; Лукащук, 2020). Вивчаючи та аналізуючи джерельну базу, вдалося з'ясувати, що даний рід здебільшого представляють рослини, які здавна цінувалися своїми медоносними, лікарськими, ритуальними, харчовими та будівельними властивостями. Із розвитком ландшафтного дизайну як мистецтва деякі представники роду привернули увагу ще й своєю декоративністю. Посилює значимість цих рослин з погляду ландшафтного дизайну висока біологічна стійкість до умов культивування, що є ключовим фактором при створенні високоестетичних і довговічних насаджень (Лукащук, 2020; Колесников, 1974; Калініченко, 2003).

Мета дослідження **2**

Мета даного дослідження – узагальнити відомості про систематичне положення роду *Sorbus* L. та історичні аспекти його селекції в контексті декоративності рослин; оцінити передумови впровадження представників роду *Sorbus* у ландшафтний дизайн міста Києва на основі аналізу закордонного досвіду їхнього поширення та використання, загальної та сезонної декоративності, біолого-екологічної стійкості протягом всього року в цілому та вегетаційного періоду зокрема, враховуючи при цьому зміни екологічних факторів і численні проблеми сучасного міста як високоурбанізованого простору; надати перелік представників роду *Sorbus* L., рекомендованих до оптимізації таксономічного складу декоративних рослин і впровадження в ландшафтний дизайн міста Києва, обґрунтовуючи доцільність даного рішення дендрологічним описом кожного з них.

Під час здійснення досліджень було застосовано широкий набір наукових методів, у тому числі спеціальних і загальнонаукових. Серед них ключову роль відіграли методи натурного обстеження, моніторингу, типологічний, описово-фактологічний, порівняльно-історичний, формально-композиційний, мистецтвознавчий. Здійсненню підсумків досліджень і узагальненню отриманих напрацювань сприяли методи спостереження, прогнозування, аналізу, узагальнення та пояснення. Авторський задум втілено на підставі аналізу широкої джерельної бази, а також – аналітичної роботи.

Візуальні натурні обстеження таксономічного складу декоративних насаджень міста Києва здійснено за використання методики О. О. Лаптева (1998).

Вивченням питання оптимізації зелених насаджень міста Києва на рівні наукового обґрунтування займалися відомі науковці С. І. Кузнецов, В. Ф. Пилипчук, М. І. Шумик, В. В. Пушкар (Кузнецов та ін., 1997; Кузнецов та ін., 1998), А. В. Клименко (2017), В. О. Іванова (2011), О. О. Лаптев (1998), Ф. М. Левон (2003), О. М. Леснік та О. А. Гірс (2015), О. В. Аріон, Т. Г. Купач та С. О. Дем'яненко (2016), Н. Г. Лук'янчук (2009).

Урбоекологічні аспекти ландшафтного дизайну великих урбанізованих міст, у тому числі Києва, розглянуті в роботах В. П. Кучерявого (2001; Кучерявий & Кучерявий, 2021).

Аналіз дендрологічних характеристик представників роду *Sorbus* L. із погляду декоративності та придатності до використання в ландшафтному дизайні висвітлено в роботах О. І. Колесникова (1974), О. А. Калініченко (2003), І. С. Маринич і В. В. Пушкаря (2007).

Значущими для наукового обґрунтування сучасних аспектів формування високоестетичних міських насаджень є праці Г. Б. Лукащука (2020) «Дендрологія» та В. М. Маурера (2019) «Декоративне розсадництво», де розглянуто використання декоративних і біологічних властивостей дерев і кущів у формуванні художніх композицій, розкрито суть сучасних методик підбору рослин під час створення об'ємно-просторових композицій у ландшафтній архітектурі.

Професійні фотоматеріали видового та сортового різноманіття роду *Sorbus* L. відібрані з інтернет-джерел провідних європейських розсадників декоративних деревних рослин і міжнародних дендрологічних товариств: Van den Berk UK Limited (n.d.); International Dendrology Society (n.d.); Bruns Pflanzen-Export GmbH & Co.KG (Brunns Pflanzen, n.d.); The Original Garden (Trees & Shrubs, n.d.); Hillier Nurseries Limited (n.d.); North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox (n.d.).

Аналіз джерельної бази свідчить, що питання оптимізації таксономічного складу декоративних насаджень міста Києва

не втрачають своєї актуальності в реаліях сьогодення, оскільки бажання і потреба утримувати благоустрій Києва на високому рівні мотивує широке коло науковців до плідної праці над його вдосконаленням. Враховуючи це, дослідження, вивчення та популяризація видового та сортового різноманіття роду *Sorbus* L. у контексті ландшафтного дизайну є цілком виправданим і необхідним, зважаючи на його маловивченість на теренах України в цілому та Києва зокрема.

Результати дослідження

4

Під *Sorbus* L. належить до родини *Rosaceae* Juss. (порядок *Rosales* Bercht. & J.Presl) та нараховує понад 100 видів, що здебільшого поширені в районах із помірним і холодним кліматом Північної півкулі (Колесников, 1974; Калініченко, 2003; Маринич & Пушкар, 2007).

Відразу ж хочеться зупинити увагу на основних ознаках декоративності рослин роду *Sorbus* L., що є мотивуючими за використання їх у садово-парковому будівництві та ландшафтній архітектурі. Всім представникам даного роду властива водночас декоративність листків, квітів і плодів, тобто вони характеризуються, так би мовити, «потрійною декоративною силою». Комбінація таких ключових ознак вказує на те, що в розрізі вегетаційного періоду можна розрізнити загальну та сезонну декоративність представників роду *Sorbus* L. (Колесников, 1974). Першу з них (тобто загальну декоративність) обумовлюють: естетична виразність і забарвлення листків, які з'являються на початку вегетації та тримаються на кроні до її завершення, характеризуються зміною восени зеленого забарвлення на яскраве жовто-оранжеве чи багряно-червоне; забарвлення, фактура і текстура кори та пагонів; форма та розмір крони; стрункість стовбура тощо. Посилює загальну декоративність сезонна, викликана ефектним квітуванням, яскравим і рясним плодоношенням (Калініченко, 2003; Колесников, 1974; Маринич & Пушкар, 2007; Маурер, 2019; International Dendrology Society, n.d.).

Щодо біолого-екологічних особливостей, то більшості видів властива морозостійкість, невибагливість до родючості ґрунту, здатність рости на ділянках із близьким заляганням ґрунтових вод. Розмножуються горобини насінням, котре можна висівати восени відразу після збору чи навесні, вдавшись до його стратифікації, а також відводками та щепленням (Маринич & Пушкар, 2007; Маурер, 2019).

На сьогоднішній день окрім видового різноманіття рід *Sorbus* L. представлений низкою сортів і форм із підвищеною біолого-екологічною стійкістю та декоративністю, отриманих шляхом міжвидової та міжродової гібридизації, які заслуговують широкого використання в ландшафтному дизайні, зокрема у Києві (Колесников, 1974; Маурер, 2019).

Історичні відомості про селекційні досягнення свідчать, що винятково важливу роль у вдосконаленні сортів роду *Sorbus* L. відіграв І. В. Мічурін – відомий біолог і селекціонер-помолог світового значення, автор багатьох сортів плодово-ягідних культур. Він заклав надійний фундамент для створення нових сортів із покращеними декоративними і господарськими властивостями роду *Sorbus* L., використавши у своїх численних експериментах розроблені власноруч методи селекції плодово-ягідних рослин, головним чином – метод віддаленої гібридизації (підбір батьківських пар, подолання несхрещуваності тощо). Завдяки його наполегливій і довготривалій праці були виведені сорти з підвищеною морозостійкістю і якістю плодів. Цю естафету підхопили та продовжили інші вчені й науковці, збагативши численність роду новими міжвидовими і міжродовими гібридними сортами (Колесников, 1974).

Аналізуючи вітчизняний і закордонний досвід використання представників роду *Sorbus* L. у ландшафтному дизайні, вдалося з'ясувати, що вони мають значне поширення в насадженнях різного функціонального призначення (у тому числі спеціального призначення, загального та обмеженого користування). Однак масштаби використання різняться. В ландшафтному дизайні Києва зазвичай трапляється лише горобина звичайна (*Sorbus aucuparia* L.) і досить рідко – її декоративні сорти 'Pendula' та 'Pendula Variegata'. Їхнє поширення можна помітити здебільшого в міських парках і заміських лісопарках у вигляді солітерів чи моногруп (Аріон та ін., 2016; Іванова, 2011; Кузнецов та ін., 1997).

Зовсім інша тенденція спостерігається за кордоном, де багата палітра видів і сортів роду *Sorbus* L. широко використовуються в озелененні міст Польщі, Данії, Нідерландів, Німеччини, Бельгії, Австрії, Франції, Великобританії, Швеції, Норвегії, Чехії тощо (Bruns Pflanzen, n.d.). Окрім звичних у Києві *Sorbus aucuparia* L. 'Pendula' та 'Pendula Variegata', тут можна побачити 'Edulis', 'Fastigiata', 'Asplenifolia', 'Nana', 'Apricot Queen', 'Pendula Variegata', 'Xanthocarpa' та інші. Серед видового різноманіття нерідко трапляються горобина американська (*Sorbus americana* Marshall), горобина шведська (*Sorbus intermedia* (Ehrh.) Pers.), горобина домашня (*Sorbus domestica* L.) та горобина круглолиста (*Sorbus aria* (L.) Crantz) (рис. 1).

Слід зазначити, що за кордоном поширення представників роду *Sorbus* L. не обмежується лише парками та лісопарками в порівнянні з Києвом. Їх можна побачити в озелененні житлових масивів, прибудинкових територій, територій закладів освіти, медичного та соціально-адміністративного спрямування, готельних і ресторанних комплексів, вулиць, скверів, набережних, приватних садів, зокрема у вигляді солітерів, рядових і алейних насаджень, чистих і змішаних груп, куртин тощо. Ці



Рис. 1. Зарубіжний досвід використання представників роду *Sorbus L.* у міському ландшафтному дизайні (International Dendrology Society, n.d.; Hillier Nurseries Limited, n.d.).

Fig. 1. Foreign experience of using *Sorbus L.* representatives in urban landscape design (International Dendrology Society, n.d.; Hillier Nurseries Limited, n.d.).

рослини є універсальним рішенням при формуванні насаджень регулярного та ландшафтного планування, надаючи містам особливого декоративного шарму й привабливості. До того ж, відзначаються оптимальним ростом і розвитком, про що свідчать проведені фенологічні спостереження багатьох науковців і власні натурні обстеження.

Узагальнення результатів дослідження сучасного стану поширення та використання представників роду *Sorbus L.* за кордоном дозволяє впевнено говорити про їхню істотну значимість з погляду ландшафтного дизайну. На основі цього факту доходимо висновку, що певні види і сорти роду *Sorbus L.* є вельми перспективними для насаджень Києва. Залучення їх до благоустрою міста сприятиме збагаченню таксономічного складу та оптимізації насаджень (Департамент містобудування та архітектури, 2015).

Впровадження та широкого використання потребують найбільш декоративні та біолого-екологічно стійкі до мікрокліматичних умов Києва представники, а саме: горобина американська (*Sorbus americana* Marshall) та її сорт 'Belmonte'; горобина звичайна (*Sorbus aucuparia* L.) та її сорти 'Fastigiata', 'Asplenifolia', 'Nana', 'Apricot Queen', 'Pendula', 'Pendula Variegata', 'Xanthocarpa', 'Beissneri', 'Autumn Spire', 'Edulis', 'Sheerwater Seedling'; горобина домашня (*Sorbus domestica* L.); горобина круглолиста (*Sorbus aria* (L.) Crantz); горобина проміжна (*Sorbus intermedia* (Ehrh.) Pers.); горобина вільхوليства (*Sorbus alnifolia* (Siebold & Zucc.) K. Koch).

Горобина американська (*Sorbus americana* Marshall). Природний ареал поширення *Sorbus americana* Marshall – Північна Америка, де вона росте зазвичай як невеличке листопадне дерево заввишки 9-10 м. Однак за межами ареалу (за умов інтродукції) потенційно може вирости не більше 5 м, часто набуваючи вигляду високого куща (Калініченко, 2003; Колесников, 1974).

Крона ажурна, округла. Листки складні, що формуються з 11-17 листочків ланцетно-продовгуватої форми та гострими зубцями по краю, довжиною 4-10 см (рис. 2). Квітки дрібні, 5-6 мм у діаметрі, зібрані в щільних щиткоподібних суцвіттях діаметром 7-14 см. Плоди кулясті, до 4-6 мм у діаметрі, блискучі, червоні (Калініченко, 2003; Колесников, 1974; Маринич & Пушкар, 2007; Лукашук, 2020).

У ландшафтному дизайні *Sorbus americana* Marshall рекомендована до використання як декоративна та плодова рослина, характеризується морозостійкістю, засухостійкістю, віддає перевагу добре дренованим ґрунтам та сонячним ділянкам (витримує легкий затінок).



Рис. 2. Форма крони, листки та плоди *Sorbus americana* Marshall (North Carolina, n.d.; International Dendrology Society, n.d.).

Fig. 3. Crown form, leaves and fruit of *Sorbus americana* Marshall (North Carolina, n.d.; International Dendrology Society, n.d.).

З декоративної точки зору рослина привертає увагу своїми перистими листками та крупними суцвіттями навесні, а також

восени, коли рясно покривається яскравими плодами, а листки набувають яскравого оранжево-коричневого забарвлення. Ефектно виглядає у вигляді солітеру, в чистих і змішаних групах, на узліссях, в оформленні нешироких алей.

У ландшафтному дизайні поширений декоративний сорт 'Belmonte', що росте як невисоке дерево 5-7 м заввишки зі струнками, спрямованими вгору, гілками та яйцеподібною формою крони. Стовбур гладенький, кора світло-сіра, дещо відшаровується з віком. Квіти біло-молочні, листки непарні перисторозсічені, темно-зелені навесні та влітку, яскраво-жовто-оранжеві восени. Дозрілі плоди набувають червоного забарвлення, що здебільшого спостерігається на початку вересня (Van den Berk UK Limited, n.d.).

Щодо екологічних особливостей, то даний сорт є посухостійким, зимостійким, сонцелюбним, стійким до шкідників і хвороб (Hillier Nurseries Limited, n.d.).

Горобина звичайна (*Sorbus aucuparia* L.). Найбільш відомим і поширеним у ландшафтному дизайні видом роду *Sorbus* L. є горобина звичайна (*Sorbus aucuparia* L.), ареал якої надзвичайно широкий, головним чином локалізується в помірному кліматі Європи та Азії (Колесников, 1974).

За життєвою формою *Sorbus aucuparia* L. належить до дерев, досягаючи заввишки 10-15 м. Крона ажурна, округла або овальна. Кора гладенька, світло-сіро-коричнева, дещо блискуча.

Листки непарноперисті, 15-20 см завдовжки, складаються з 7-15 ланцетних листочків, зубчастих по краю. Протягом весни та літа листки темно-зелені, а восени жовто-багряні, що надає рослині сезонної декоративності. Квіти кремові, зібрані в густі щиткоподібні суцвіття діаметром до 10 см. Квітуче в травні-червні, а плоди дозрівають наприкінці серпня чи в першій половині вересня, набуваючи оранжево-червоного забарвлення, та тримаються на гілках до початку зими, іноді навіть всю зиму (Маринич & Пушкар, 2007).

Sorbus aucuparia L. морозостійка, тіньовитривала, має потужну кореневу систему, завдяки чому глибоко проникає в ґрунт, декоративна протягом усього року, особливо під час квітання, осіннього забарвлення та дозрівання плодів. Це дає підстави до культивування рослини у насадженнях різних видів, зокрема спеціального призначення, загального та обмеженого користування.

Окрім самого виду величезну цінність для ландшафтного дизайну міста Києва становлять численні декоративні сорти гібридного походження (Калініченко, 2003; Колесников, 1974; Матурер, 2019; Hillier Nurseries Limited, n.d.; Van den Berk UK Limited, n.d.; Bruns Pflanzen, n.d.; Лукащук, 2020).

'Fastigiata' – дерево заввишки 5-7 м, зі спрямованими вгору гілками, завдяки чому крона дуже щільна та густа, набуває вузькопірамідальної форми. Листки великі, темно-зелені, з помітним блиском. Плоди яскравого коралового кольору, близько 10-12 мм у діаметрі, дуже красиво поєднуються з темним листям. Сорт повільноростучий.

'Asplenifolia' – невелике дерево з темно-зеленими глибокопильчастими листками, що з нижньої сторони мають густе опушення. Восени забарвлення листя змінюється на червоно-жовте або оранжеве, плоди червоні великі, зібрані в щільні китиці.

'Nana' – високий чагарник до 3-5 м. Квіти біло-молочні, зібрані у щитки, квітують у травні-червні. Плоди яскраво-червоні.

'Apricot Queen' – невелике дерево, заввишки 8-10 м, з ефектним осіннім забарвленням листя. Плоди оранжево-жовті, крупні (рис. 3а).



Рис. 3. Сорти *Sorbus aucuparia* L., де: а – 'Apricot Queen'; б – 'Pendula Variegata'; в – 'Xanthocarpa'; г – 'Autumn Spire' (Hillier Nurseries Limited, n.d.; Van den Berk Limited, n.d.; Bruns Pflanzen, n.d.).

Fig. 3. The range of *Sorbus aucuparia* L., where: a – 'Apricot Queen'; b – 'Pendula Variegata'; c – 'Xanthocarpa'; d – 'Autumn Spire' (Hillier Nurseries Limited, n.d.; Van den Berk Limited, n.d.; Bruns Pflanzen, n.d.).

'Pendula' – невелике дерево або чагарник з красиво вигнутими звисаючими пагонами, що в цілому формують плакучу форму крони, вирощується на штабмі. Листки темно-зелені, плоди оранжево-червоні. Зимостійкий, не вибагливий до умов культивування.

'Pendula Variegata' – невелике дерево або чагарник з плакучою формою крони та пістрявими біло-зеленими листками, що вирощується на штабмі різної висоти (рис. 3b).

'Xanthocarpa' – дерево заввишки до 6-10 метрів. Має дрібні яскраво-жовті плоди. Забарвлення листків темно-зелене, а восени варіює від жовтого до яскраво-червоного (рис. 3c).

'Beissneri' – водночас декоративний і плодовий сорт з витонченою формою крони. Кора гілок і стовбура світла мідно-коричнева. Листки перисто-лопатові, зелені навесні та влітку, з характерними яскраво-червоними черешками, а восени яскраво-жовті.

'Autumn Spire' – високий листопадний чагарник або дерево зі стрункою колоноподібною кроною, 3-5 м заввишки, 1-2 м завширшки. Квіти білі, квітує в травні-червні. Плоди круглі, яскраві жовто-молочні. Сорт вітростійкий, невибагливий до умов культивування, потребує сонячних ділянок (рис. 3d).

'Edulis' – сильноросле дерево з широкопірамідальною формою крони та темно-коричневою корою, 12-15 м заввишки, 5-7 м завширшки. Листки світло-зеленого забарвлення, а восени – оранжево-жовті, з характерним зубчастим краєм. Квіти білі, квітує з травня по червень.

'Sheerwater Seedling' – середньоросле дерево, що у молодому віці має вузькоколоновидну форму крони, а з часом змінює її на широкопірамідальну. Листочки видовжено-ланцетні, гострі, темно-зелені. Плоди темно-червоні, зазвичай тримаються на пагонах до половини зими. Рекомендується для озеленення вулиць і створення алейних насаджень.

Горобина домашня (*Sorbus domestica* L.). *Sorbus domestica* L. має широкий природний ареал, що охоплює західну, південну та південно-східну частини Європи, Малу Азію та Атлаські гори в Північній Африці (Колесников, 1974; Лукашук, 2020). Зазвичай росте у вигляді дерева (10-15 м заввишки), рідше – чагарника, з характерною овальною чи пірамідальною кроною (рис. 4). Листки складні, непарноперисті, завдовжки 10-18 см, зазвичай темно-зелені, зі слабким опушенням з нижнього боку. Квітки білі, дрібні, до 14-15 мм у діаметрі, зібрані в складних щитках по 20-70 шт., діаметром 8-12 см. Квітує наприкінці квітня або на початку травня. Плід – яблучко. Форма плодів сильно варіює в залежності від умов культивування (яблукоподібна, грушоподібна, овальна або довгаста). Дозрівання плодів настає з другої половини вересня та розтягується до кінця жовтня. В цей час



Рис. 4. Форма крони та плоди *Sorbus domestica* L. (Bruns Pflanzen, n.d., *Trees & Shrubs*, n.d.).

Fig. 4. Crown form and fruit of *Sorbus domestica* L. (Bruns Pflanzen, n.d., *Trees & Shrubs*, n.d.).

вони набувають світло-жовтого забарвлення з яскравим червоним рум'янцем. Плодоношення рослин, вирощених із насіння, починається на 8-10 рік, а вегетативно розмножених – на 5-6 рік (Колесников, 1974; Калініченко, 2003).

Щодо екології, то *Sorbus domestica* L. характеризується зимостійкістю, витримує зниження температури до -27...-30 °С, посухостійкістю, успішно росте на сухих схилах, тому може бути використана з фітомеліоративною метою.

Надзвичайно цінна *Sorbus domestica* L. в ландшафтному дизайні: завдяки прямому стовбуру, правильним обрисам крони, витонченим перистим листкам, що надають цьому дереву привабливого вигляду протягом всього вегетаційного сезону. Окрім цього, декоративний ефект підвищує квітування та привабливі стиглі плоди (Колесников, 1974; Калініченко, 2003; Лукашук, 2020).

Горобина круглолиста (*Sorbus aria* (L.) Crantz). Природний ареал охоплює Центральну та Південну Європу (Колесников, 1974). За життєвою формою – листопадне невелике дерево з симетричною, широкою округлою або конусоподібною короною, 6-15 м заввишки, 4-10 м завширшки.

Листки чергові, широкоеліптичні або широкояйцеподібні, 8-12 см завдовжки, при розпусканні біло-опушені, темно-зелені, восени жовті, злегка блискучі. Квіти біло-молочні, в суцвіттях діаметром до 5 см. Квітує в травні-червні. Плоди яскраві, оранжево-червоні, округлі, діаметром 0,8-1,2 см (Калініченко, 2003; Лукашук, 2020).

Рослина повільного росту, світлолюбна, однак витримує легке затінення, морозостійка, посухостійка, стійка до міських умов, вітростійка, добре витримує формове обрізання, невимоглива до ґрунтів, віддаючи перевагу добре дренованим, від

слабко кислих до лужних, живе до 200 років (Лукашук, 2020). Рекомендована *Sorbus aria* для створення солітерів, алейних і рядових насаджень, чистих або змішаних груп на узліссях і відкритих галявинах.

Горобина проміжна (або шведська) (*Sorbus intermedia* (Ehrh.) Pers.). Природний ареал виду виявлено в Естонії, Швеції, Фінляндії, Латвії, Польщі. Листопадне дерево з симетричною овальною чи пірамідальною кроною, до 10-20 м заввишки (Лукашук, 2020; Маринич & Пушкар, 2007).

Листки чергові, прості, яйцеподібні, з овальними лопатями, зубчасті по краю, темно-зелені, густо опушені, 7-12 см завдовжки й 5-7 см завширшки. Колір восени варіює від тьмяного жовтого до сіро-коричневого. Квітки білі, діаметром 15–20 мм, зібрані у щитках діаметром 8-12 см, квітує в травні-червні. Плоди овальні, довжиною 15 мм і діаметром 10 мм, дозрівають у вересні, забарвлюються в оранжево-червоний колір (Калініченко, 2003; Маринич & Пушкар, 2007).

Широко вирощується *Sorbus intermedia* як декоративна рослина, цінується за придатність до використання в міських умовах, зокрема озеленення вулиць і автошляхів, відзначається стійкістю до пилу, диму та загазованості повітря.

Горобина вільхوليца (*Sorbus alnifolia* (Siebold & Zucc.) K. Koch). Ареал даного виду – Китай, Тайвань, Корея, Японія, де рослина росте у вигляді невеликого листопадного дерева до 15 м заввишки. За умов інтродукції зріст не перевищує 8-10 м (Лукашук, 2020; Hillier Nurseries Limited, n.d.).

Крона досить ажурна, в молодому віці, як правило, колоноподібна або конічна, але з часом стає яйцеподібною або округлою. Дерево має гладеньку темно-сіру кору. Молоді пагони оливково-коричневі, пізніше темніють.

Листки яйцеподібні, з дрібнозазубреним краєм, мають чітко виражене жилкування (10-15 пар жилок), з верхньої сторони матово-зелені, а з нижньої – світло-зелені та легко опушені. Восени листки набувають різних відтінків рожевого, оранжевого та червоного кольору. Квітки біло-молочні, близько 10-18 мм у діаметрі. Після квітнування з'являються жовтуваті плоди (яблучка), 8-15 мм у діаметрі, які поступово червоніють до повного дозрівання (середина осені). Для плодоношення необхідно перехресне запилення, тому рекомендується висаджувати разом декілька екземплярів (Van den Berk UK Limited, n.d.; Калініченко, 2003; Колесников, 1974).

Доцільно *Sorbus alnifolia* використовувати в ландшафтному дизайні у вигляді солітерів, алейних і рядових насаджень, у чистих і змішаних групах. Цінується за швидкість росту, морозостійкість, невибагливість до родючості ґрунту, здатність оптимально рости та розвиватися в міських умовах.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Наукова новизна ґрунтується на проведенні аналізу передумов впровадження представників роду *Sorbus* L. у ландшафтний дизайн міста Києва, що здійснено на основі: узагальнення закордонного досвіду їхнього поширення та використання; з'ясування морфологічних особливостей, що обумовлюють загальну та сезонну декоративність; оцінювання біолого-екологічної стійкості протягом всього вегетаційного періоду, враховуючи при цьому екологічні фактори та рівень урбанізації міського середовища.

За результатами проведеної роботи сформовано перелік представників роду *Sorbus* L., рекомендованих до збагачення таксономічного складу декоративних рослин і впровадження в ландшафтний дизайн міста Києва, що підтверджує практичну значимість проведених досліджень.

Висновки

6

Декоративні насадження забезпечують єдність міської забудови з природним ландшафтом, що у свою чергу сприяє підвищенню рівня комфорту та оздоровленню умов життя людини в надзвичайно урбанізованому середовищі Києва.

Актуальність вивчення проблеми оптимізації таксономічного складу декоративних рослин, що використовуються в ландшафтному дизайні Києва, є безсумнівною. У реаліях сьогодення такі завдання, як удосконалення системи зелених насаджень, збереження біорізноманіття потребують першочергової уваги в зв'язку зі зміною екологічних факторів і посилення антропогенного навантаження, що є наслідком розширення меж міста та ущільнення забудови.

Висвітлені у статті результати проведених досліджень представників роду *Sorbus* L. свідчать про їхню придатність і перспективність до використання в ландшафтному дизайні міста Києва, що обумовлено декоративністю (загальною та сезонною) та біолого-екологічною стійкістю. Декоративність досліджених представників роду *Sorbus* L. у розрізі вегетаційного періоду ґрунтується на естетичній виразності та забарвленні листків, які з'являються на початку вегетації і тримаються на кроні до її завершення; забарвленні, фактурі і текстурі кори та пагонів; формі крони; стрункості стовбура; ефектному квітуванні; яскравому та рясному плодоношенні. Біолого-екологічна стійкість до умов культивування викликана високими показниками посухостійкості, морозостійкості, невибагливості до родючості ґрунту, здатності до росту на ділянках із близьким заляганням ґрунтових вод.

Список бібліографічних посилань

Арїон, О. В., Купач, Т. Г., & Дем'яненко, С. О. (2016). Рекреаційна придатність зелених насаджень міста Києва. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Геологія. Географія. Екологія*, 45, 113–122.

- Департамент містобудування та архітектури. (2015). *Посібник з вуличного дизайну м. Києва*. Інститут міського цивільного проектування. <https://bit.ly/3uvGVhe>
- Іванова, В. О. (2011). Сучасний стан та перспективи розвитку зелених зон міста Києва. *Містобудування та територіальне планування*, 39, 189–194.
- Калініченко, О. А. (2003). *Декоративна дендрологія*. Вища школа.
- Клименко, А. В. (2017). Моніторинг стану благоустрою та озеленення міста Києва. *Науковий вісник НЛТУ України*, 27(3), 41–44.
- Колесников, А. И. (1974). *Декоративная дендрология*. Лесная промышленность.
- Кузнецов, С. І., Левон, Ф. М., Пилипчук, В. Ф., & Шумик, М. І. (1998). Екологічні передумови оптимізації вуличних насаджень Києва. *Питання біоіндикації та екології*, 3, 57–64.
- Кузнецов, С. І., Левон, Ф. М., & Пушкар, В. В. (1997, 25–27 червня). Дендрологічний склад зелених насаджень в Україні та перспективи його поліпшення. В В. П. Кучерявий (Ред.), *Проблеми ландшафтної архітектури, урбоекології та озеленення населених місць* [Матеріали семінару] (Т. 1, с. 200–206). Український державний лісотехнічний університет.
- Кучерявий, В. П. (2001). *Урбоекологія*. Світ.
- Кучерявий, В. П., & Кучерявий, В. С. (2021). *Озеленення населених місць*. Новий світ-2000.
- Лаптев, О. О. (1998). *Екологічна оптимізація біогеоценотичного покриву в сучасному урболандшафті*. Українська екологічна академія наук.
- Левон, Ф. М. (2003). Створення зелених насаджень в умовах урбанізованого середовища: вимоги, лімітуючі чинники, шляхи оптимізації. *Науковий вісник Українського державного лісотехнічного університету*, 13.5, 157–162.
- Леснік, О. М., & Гірс, О. А. (2015). Аналіз забезпечення населення міста Києва зеленими насадженнями. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Лісівництво та декоративне садівництво*, 216(1), 15–21.
- Лукашук, Г. Б. (2020). *Дендрологія*. Львівська політехніка.
- Лук'янюк, Н. Г. (2009). Оптимізація кліматичних умов міста за допомогою зелених насаджень. *Науковий вісник НЛТУ України*, 19.14, 286–289.
- Маринич, І. С., & Пушкар, В. В. (2007). *Декоративна дендрологія*. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Маурер, В. М. (2019). *Декоративне розсадництво*. ПрофКнига.
- Bruns Pflanzen. (n.d.). *Shaped plants*. Retrieved January 22, 2024, from <https://online.bruns.de/en-us/search?q=Sorbus>
- Hillier Nurseries Limited. (n.d.). *Our Trees*. Retrieved January 22, 2024, from https://trees.hillier.co.uk/trees/?st=Sorbus&post_type=trees
- International Dendrology Society. (n.d.). *Sorbus*. Trees and Shrubs Online. Retrieved January 22, 2024, from <https://www.treesandshrubsonline.org/articles/sorbus/>
- North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox. (n.d.). NC State Extension. Retrieved January 22, 2024, from https://plants.ces.ncsu.edu/find_a_plant/?q=Sorbus
- Trees & Shrubs. (n.d.). The Original Garden. Retrieved January 22, 2024, from https://theoriginalgarden.com/buscador.asp?NombreProducto=SORBUS&IdProducto=0&submit_search=
- Van den Berk UK Limited. (n.d.). *Trees and shrubs*. Retrieved January 22, 2024, from <https://bit.ly/3lojAS5>

References

- Arion, O. V., Kupach, T. H., & Demianenko, S. O. (2016). Rekreatsiina prydatnist zelenykh nasadzen mista Kyieva [Recreational suitability of green areas of the city of Kyiv]. *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Geology. Geography. Ecology*, 45, 113–122 [in Ukrainian].
- Bruns Pflanzen. (n.d.). *Shaped plants*. Retrieved January 22, 2024, from <https://online.bruns.de/en-us/search?q=Sorbus> [in English].

- Departament mistobuduvannya ta arkhitektury. (2015). *Posibnyk z vulychnoho dyzainu m. Kyieva* [Guide to street design in Kyiv]. Kyiv Institute of Urban Civil Designing. <https://bit.ly/3uvGVhe> [in Ukrainian].
- Hillier Nurseries Limited. (n.d.). *Our Trees*. Retrieved January 22, 2024, from https://trees.hillier.co.uk/trees/?st=Sorbus&post_type=trees [in English].
- International Dendrology Society. (n.d.). *Sorbus*. Trees and Shrubs Online. Retrieved January 22, 2024, from <https://www.treesandshrubsonline.org/articles/sorbus/> [in English].
- Ivanova, V. O. (2011). Suchasnyi stan ta perspektyvy rozvytku zelenykh zon mista Kyieva [The current state and prospects for the development of green areas in the city of Kyiv]. *Urban Development and Spatial Planning*, 39, 189–194 [in Ukrainian].
- Kalinichenko, O. A. (2003). *Dekoratyvna dendrolohiia* [Decorative dendrology]. Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Klymenko, A. V. (2017). Monitorynh stanu blahoustroiu ta ozelenennia mista Kyieva [Monitoring Kyiv landscaping conditions]. *Scientific Bulletin of UNFU*, 27(3), 41–44 [in Ukrainian].
- Kolesnikov, A. I. (1974). *Dekoratyvnaia dendrologiia* [Decorative dendrology]. Lesnaya promyshlennost' [in Russian].
- Kucheriavyi, V. P. (2001). *Urboekolohiia* [Urboecology]. Svit [in Ukrainian].
- Kucheriavyi, V. P., & Kucheriavyi, V. S. (2021). *Ozelenennia naselenykh mist* [Landscaping of populated areas]. *Novyi svit-2000* [in Ukrainian].
- Kuznetsov, C. I., Levon, F. M., & Pushkar, V. V. (1997, June 25–27). Dendrolohichni sklad zelenykh nasadzhen v Ukraini ta perspektyvy yoho polipshennia [Dendrological composition of green spaces in Ukraine and prospects for its improvement]. In V. P. Kucheriavyi (Ed.), *Problemy landshaftnoi arkhitektury, urboekolohii ta ozelenennia naselenykh mist* [Problems of landscape architecture, urban ecology and greening of populated areas] [Seminar proceedings] (Vol. 1, pp. 200–206). *Ukrainskyi derzhavnyi lisotekhnichniy universytet* [in Ukrainian].
- Kuznetsov, S. I., Levon, F. M., Pylypchuk, V. F., & Shumyk, M. I. (1998). Ekolohichni peredumovy optymizatsii vulychnykh nasadzhen Kyieva [Environmental prerequisites for optimization of street plantings in Kyiv]. *Problems of Bioindications and Ecology*, 3, 57–64 [in Ukrainian].
- Laptiev, O. O. (1998). *Ekolohichna optymizatsiia bioheotsenotychnoho pokryvu v suchasnomu urbolandshafti* [Ecological optimization of the biogeocenotic cover in the modern urban landscape]. *Ukrainska ekolohichna akademiia nauk* [in Ukrainian].
- Lesnik, O. M., & Hirs, O. A. (2015). Analiz zabezpechennia naselennia mista kyieva zelenym nasadzheniamy [Analysis of providing the population of the city of Kyiv with green spaces]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho universytetu bioresursiv i pryrodokorystuvannia Ukrainy. Serii: Lisivnytstvo ta dekoratyvne sadivnytstvo*, 216(1), 15–21 [in Ukrainian].
- Levon, F. M. (2003). Stvorennia zelenykh nasadzhen v umovakh urbanizovanoho seredovyscha: vy-mohy, limituiuchi chynnyky, shliakhy optymizatsii [Creation of green plantings in conditions of the urbanized environment: The requirements limiting factors, ways of optimization]. *Naukovyi visnyk Ukrainskoho derzhavnoho lisotekhnichnoho universytetu*, 13.5, 157–162 [in Ukrainian].
- Lukashchuk, H. B. (2020). *Dendrolohiia* [Dendrology]. Lvivska politekhnika [in Ukrainian].
- Lukianchuk, N. H. (2009). Optymizatsiia klimatychnykh umov mista za dopomohoiu zelenykh nasadzhen [Optimisation of climate conditions using green plantations]. *Scientific bulletin of UNFU*, 19.14, 286–289 [in Ukrainian].
- Marynych, I. S., & Pushkar, V. V. (2007). *Dekoratyvna dendrolohiia* [Decorative dendrology]. State Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Maurer, V. M. (2019). *Dekoratyvne rozsadnytstvo* [Decorative nursery]. ProfKnyha [in Ukrainian].
- North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox*. (n.d.). NC State Extension. Retrieved January 22, 2024, from https://plants.ces.ncsu.edu/find_a_plant/?q=Sorbus [in English].
- Trees & Shrubs. (n.d.). The Original Garden. Retrieved January 22, 2024, from https://theoriginalgarden.com/buscador.asp?NombreProducto=SORBUS&IdProducto=0&submit_search= [in English].
- Van den Berk UK Limited. (n.d.). *Trees and shrubs*. Retrieved January 22, 2024, from <https://bit.ly/3lojAS5> [in English].

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ І СУЧАСНІ
КОНЦЕПЦІЇ
ДИЗАЙНУ
ПАЛАЦОВОЇ БУДІВЛІ
УЖГОРОДСЬКОГО ЗАМКУ**

Любомир Брензович,
<https://orcid.org/0000-0002-2299-6000>
викладач кафедри дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
Ужгород, Україна
robertsait88@gmail.com

**INTERPRETATIVE MODELS
AND MODERN DESIGN
CONCEPTS OF THE PALACE
BUILDING OF UZHGOROD
CASTLE**

Liubomyr Brenzovych,
<https://orcid.org/0000-0002-2299-6000>
Lecturer,
Transcarpathian Academy of Arts,
Uzhhorod, Ukraine
robertsait88@gmail.com

Анотація

Мета – дослідити сучасний стан інтер'єрів палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького й проаналізувати новітні інтерпретаційні моделі дизайну експозиційного простору. Автор прагне, опираючись на отримані результати, інтерпретувати їх через моделі дизайну інтер'єрів, при цьому врахувати стилістичні особливості; потреби суспільства, тенденції і передові технології у сфері дизайну середовища. **Методи дослідження.** Дослідження базується на ідейності, образності, філософській інтерпретації, методах мистецтвознавства і джерелознавства, а також на сучасних методах тривимірного моделювання, текстуровання, рендерингу і постпродакшену отриманих візуалізацій. **Наукова новизна.** У статті запропоновано і теоретично обґрунтовано дизайнерські концепції, філософські інтерпретації моделей інтер'єрів та технологічного обладнання. Висунуто нові ідеї стосовно організації виставкового простору і музейних експозицій. При цьому вдалося поєднати середньовічну, ренесансну і барокову фортифікаційну архітектуру, історичний дизайн житлових палацових інтер'єрів із сучасними технологіями і модерновою пластикою. **Висновки.** Сьогодні інтер'єри палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького перебувають в аварійному стані, потребують капітально-го ремонту та реставрації. Проаналізувавши

Abstract

The purpose of the article is to investigate the current state of the interior of the palace building of the Uzhhorod Castle of the Transcarpathian Regional Museum of Local Lore (TRMLL) named after T. Legoskyi and to analyze the newest interpretation design models of exhibitional space. The obtained results, interpret them through philosophical models of interior design, take into account stylistic features; needs of society, trends and advanced technologies in the field of environment design. **Research methods.** The research is based on ideology, imagery, philosophical interpretation, art history and source studies. As well as modern methods of three-dimensional modeling, texturing, rendering and post-production of the obtained visualizations. **The scientific novelty.** The article suggests and theoretically substantiates design concepts, philosophical interpretation of interior design and technological equipment. New ideas dealing with exhibitional space and museum exhibition arrangement were put forward. It was successfully managed to combine medieval, Renaissance and baroque fortification architecture, historical design of residential palace interior with modern technologies and plastics. **Conclusions.** Nowadays interior of palace building of T.Legoskyi TRMLL Uzhhorod Castle is in the state of emergency condition, needs capital repair and restoration. Having analyzed academic works of Transcarpathian historians and having

праці закарпатських істориків, дослідивши сучасний стан Ужгородського замку, вдалося виявити проблеми із організацією експозиційного простору ЗОКМ ім. Т. Легоцького – застаріле обладнання, необхідність обігріву приміщень та їх ремонту, а головне – потребу реновації, нового дизайну інтер'єрів, що базується на джерелах і водночас на переосмисленні стилістичних нашарувань. Отримані інтерпретаційні моделі демонструють можливі шляхи реновації експозиційного простору палацової будівлі, повною мірою розкривають авторські задуми та посили. Знайдені образи символізують плинність часу, переосмислюють середньовічну, ренесансну й барокову естетику – поєднують у собі новітні технології, сучасні мистецькі тенденції та автентичні розписи й рельєфи. Музейні експонати фонду ЗОКМ ім. Т. Легоцького не випадають з контексту, вони підкреслюють специфіку приміщень та архітектурного комплексу в цілому. Спостерігаємо історичну тяглість і міцний стилістичний зв'язок у представлених інтерпретаційних моделях.

studied the modern condition of Uzhhorod Castle, it appeared to be possible to reveal problems pertaining expository space arrangement of T. Legoskyi TRMLL- old equipment, the necessity to heat premises and their repair, and the main issue- the need to renovate, create new interior design, which is to be based on sources and at the same time on rethinking of stylistic layers. The achieved interpretation models demonstrate possible ways to renovate exhibition space of the palace building, fully open author ambitions and ideas. The images found symbolize continuity of time, rethink medieval, Renaissance and baroque aesthetics-combine the new technologies, modern art trends and authentic paintings and reliefs. Museum T. Legoskyi TRMLL archive exhibits do not fall out from the context, they emphasize specificity of premises and architectural complex in general. Historic continuity and strong stylistic connection in suggested interpretation models is observed.

Ключові слова:

Ужгородський замок, дизайн, інтерпретаційні моделі, реновація.

Keywords:

Uzhgorod Castle, design, interpretation model, renovation.

Вступ 1

Ужгородський замок – визначна архітектурна пам'ятка Закарпаття. З 1945 р. і донині на території замку функціонує ЗОКМ ім. Т. Легоцького (повна назва – Закарпатський обласний краєзнавчий музей ім. Тиводара Легоцького). Існує гостра необхідність в осучасненні та відновленні Ужгородського замку, зокрема його так званої палацової будівлі. Для замкового палацу характерною ознакою є чотирикутне планування із внутрішнім двориком у формі неправильної трапеції, укріпленими стінами та дерев'яним містком на металевій основі. Палацова будівля Ужгородського замку має три поверхи – перші два задіяні під експозицію ЗОКМ ім. Т. Легоцького, а третій поки що недоступний для відвідування через аварійний стан.

Створені інтерпретаційні моделі дизайну інтер'єрів палацової будівлі Ужгородського замку є філософською проєкцією на важливу проблему його реновації. Завдяки розробленій віртуальній сцені маємо можливість розпочати наукові дискусії для досягнення консенсусу в питаннях реорганізації та осучаснення виставкового простору ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Дане

дослідження важливе для подальшого залучення зарубіжних та вітчизняних інвесторів, отримання проектного гранту, коштів для реалізації дизайнерських концепцій і реновації. Одним із результатів має стати призначення Ужгородському замку статусу Світової спадщини ЮНЕСКО.

Мета дослідження **2**

Мета – дослідити сучасний стан інтер'єрів палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького й проаналізувати новітні інтерпретаційні моделі дизайну експозиційного простору. Автор прагне, опираючись на отримані результати, інтерпретувати їх через моделі дизайну інтер'єрів, при цьому врахувати стилістичні особливості; потреби суспільства, тенденції і передові технології у сфері дизайну середовища. Окрім того, необхідно визначити перспективи подальших наукових досліджень, нових інтерпретаційних моделей і концепцій дизайну інтер'єрів палацової будівлі Ужгородського замку.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

У ході дослідження були зібрані креслення Ужгородського замку: загальні обмірні плани першого і другого поверхів палацової будівлі; архітектурні розрізи об'єкту, розгортки стін інтер'єру; ортогонтальні проекції експозиційного простору ЗОКМ ім. Т. Легоцького; графічні зображення архітектурного комплексу Ужгородського замку; візуалізації; фотосвітлини, відеоматеріали; гравюри; архівні дані, історичні відомості, наукові публікації та ін.

Істотний вклад в дослідженні Ужгородського замку внесли – Е. М. Гомоляк (2006), О. Іванов (2004), Й. В. Кобаль (2003), К. А. Липа (2013), П. Пеняк (2010) та П. Сова (1937). Історик Й. В. Кобаль (2003), говорячи про життя графа Міклоша Берчені (1665-1725) та його дружини Крістіни Чакі (1654-1723), описує дизайн інтер'єру палацової будівлі за часів володарювання славетного подружжя. За словами Й. Кобалья, інтер'єри Ужгородського замку були пишно облаштовані – на стінах висіли гобелени, картини, зброя, обладунки, трофейні опудала тварин (Міклош Берчені часто влаштовував групові полювання). Приміщення були переповнені дорогоцінними речами: тканинами, прикрасами, предметами гардеробу. Закарпатський дослідник згадує й обмеблювання інтер'єрів з благородних порід дерева, оброблені художнім різьбленням. Також Й. Кобаль описує Лицарську залу, яку обожнював Міклош Берчені і яка на сьогодні повністю втрачена, проте на основі зібраних фактів ми спробували її інтерпретувати (рис. 1). У палаці граф облаштував конюшні, звіринці, театр, складські приміщення, оформив місця для зберігання пороху, гармат та сіна для худоби. Окрім цього, Міклош Берчені задіяв майстерні та зібрав бібліотеку, що містила передову на той час літературу з географії, медицини, математики тощо – це описував Й. Кобаль. На жаль, бібліотеку



Рис. 1. Любомир Брензович. Інтерпретаційна модель дизайну інтер'єру втраченої Лицарської зали часів володарювання М. Берчені.

Fig. 1. Liubomyr Brenzovych. An interpretation model of the interior design of the lost Knight's Hall during the reign of M. Bercheny



Рис. 2. Любомир Брензович. Інтерпретаційна модель дизайну інтер'єру втраченої бібліотеки часів володарювання М. Берчені.

Fig. 2. Liubomyr Brenzovych. An interpretation model of the interior design of the lost library during the reign of M. Bercheny.

спіткала та ж доля, що й Лицарську залу. Однак нам вдалося відтворити її віртуальну модель та філософськи її інтерпретувати (рис. 2). Також тодішній володар Ужгородського замку замінив вікна та двері палацової будівлі. Що стосується безпосередньо ландшафту Ужгородського замку, то, безперечно, на час володарювання Міклоша Берчені та Крістіни Чакі архітектурний комплекс Замкової гори перебував у відмінному стані та був конкурентоспроможним на фоні замків Європи та цілого світу. Граф облаштував сади, галявини та парк, було також озеро з лебедями, рідкісні рослини, фруктові та декоративні дерева, кущі, грядки з овочами та багато іншого.

В ході дослідження проаналізовано працю Е. Гомоляка (2006), який відзначає зміни в архітектурному плануванні Ужгородського замку за різних обставин та тривалого часового відрізка. Знаходимо вагомі доповнення у дослідженнях історика П. Пеняка (2010), а саме історичні дані про короля Бейлу IV та

зведення кам'яного замку «Унг». П. Сова (1937) дає чіткий опис династії Другетів, розглядає правління Марії-Терезії, яка значною мірою вплинула на ландшафтне оздоблення архітектурного комплексу Замкової гори. Історик у своїх записках також згадає Андрія Бачинського та інших відомих постатей. Бачимо, що згадані науковці істотно сприяли дослідженню, проте варто відзначити, що темі бракує мистецтвознавчого аналізу і реноваційних пропозицій з боку архітекторів та дизайнерів середовища. Питання реконструкції Ужгородського замку порушені в іншій публікації автора цієї статті (Брензович, 2019).

Результати дослідження **4**

Сьогодні Ужгородський замок – обласний краєзнавчий музей, найбільшими відділами якого є археологічний, а також – флори та фауни Закарпаття. В археологічній частині представлені добре збережені зразки давнини. У відділах, присвячених флорі та фауні, розміщуються опудала тварин та зображення рослин. Закарпатський краєзнавчий музей нараховує близько 120 тис. експонатів (Іванов, 2004, с. 358). Зовні є паркова зона зі скульптурами. Треба наголосити на їхній стилістичній подібності із скульптурами на території ренесансного замку Другетів у м. Гуменне (Словаччина). Окрім ландшафтного дизайну схожі риси знаходимо у внутрішніх двориках обох палаців. Очевидно, що майстри радянського періоду, добудовуючи тамбур Ужгородського замку, відштовхувались від естетики внутрішніх фасадів Гуменського замку. Також відчувається зв'язок між півциркульними аркадами обох пам'яток, пропорціями віконних та дверних прорізів, декоративним оздобленням фасадів і загальним архітектурним плануванням. Інтер'єри замків як в Ужгороді, так і в Гуменному також мають чітко виражені спільні ознаки, а саме: склепінчасту стелю, аркові ніші, барокові розписи і рельєфи, різьблені меблі та декор. Виходячи з фактів, архітектори та дизайнери при розробці проектів, спрямованих на осучаснення та відновлення Ужгородського замку, зобов'язані взяти до уваги Гуменський для збереження автентичності.

Відновлення на підставі історичних джерел автентичних елементів архітектури і дизайну приміщень, а також їх осучаснення дозволило б поставити питання про внесення Ужгородського замку до світової спадщини ЮНЕСКО. Воно мало б гарну перспективу при умові реалізації інтерпретаційних дизайнерських моделей.

Інтер'єри палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ. ім. Т. Легоцького перебувають в аварійному стані, потребують капітального ремонту та реставрації. Покращенню стану історичної архітектурної пам'ятки може сприяти реорганізація виставкового простору музейної частини, оскільки більшу частину експонатів можемо оглядати лише з одного ракурсу, який не

завжди найбільш оптимальний. Також доречним буде застосування вказівників та маршрутизаторів найпоширенішими світовими мовами. Окрім цього пропонуємо використати антиблікове скло для більш комфортного перегляду світлин та гравюр. Варто повністю відмовитись від старих ламп, що затемнюють експонати, а місцями й пересвітлюють. Замість них слід використати освітлення галерейного типу у вигляді рухомих точкових світильників. У якості основного освітлення слід застосувати сучасні лед-лампи, сяйво яких могло б розсіюватись за допомогою натяжних тентів. У такому разі у залах ніколи б не виникало контрастних тіней, освітлення було б м'яким і приємним для ока.

Сучасні наукові дослідження націлені на актуалізацію проблеми реставрації замку в середовищі мистецтвознавців, архітекторів і дизайнерів. У сфері дизайну інтер'єрів нині існує потреба візуальної комунікації; творчого самовираження, технологічності, грамотного розрахунку; глибокого аналізу розробленого віртуального простору. Сучасні методи 3D моделювання, текстурювання і візуалізації дають можливість відтворювати власні ідеї, формувати філософські інтерпретації та дизайнерські концепції. Створені нами інтерпретаційні моделі демонструють можливі шляхи осучаснення експозиційного простору палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького. В ході дослідження ми комплексно проаналізували 10 інтерпретаційних моделей палацової будівлі Ужгородського замку. Отримані результати повною мірою розкривають авторські задуми та ідейні посили. Знайдені мистецькі образи символізують плинність часу, переосмислюють ренесансну й барокову естетику – поєднують у собі передові технології, сучасні тенденції та автентичні розписи й рельєфи. Музейні експонати фонду ЗОКМ ім. Т. Легоцького не випадають з контексту, ба більше, підкреслюють специфіку приміщень та архітектурного комплексу в цілому. Спостерігаємо міцний стилістичний зв'язок у представлених інтерпретаційних моделях.

Під керівництвом автора статті в рамках конструкторсько-технологічної практики студенти другого курсу відділу дизайну середовища Фахового коледжу мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатської академії мистецтв виконали понад 250 креслень палацової будівлі та розробили дизайнерські проекти (рис. 3). Молоді дизайнери здобули важливий досвід та, що головне, отримали унікальні технологічні результати, схвалені Вченою радою Закарпатської академії мистецтв, презентовані у стінах Фахового коледжу мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатської академії мистецтв. Вони були оприлюднені на офіційному сайті ЗОКМ ім. Т. Легоцького у 2022; частково згадані автором даної статті на науковій конференції «Мистецтво – Дизайн – Архітектура: історія, теорія, практика» у виступі на тему: «Палацова будівля



Рис. 3. Ольга Годованець.
Ортогональна проекція інтер'єру
дизайну експозиційної частини
ЗОКМ. ім. Т. Легоцького, А3, 2022.

Fig. 3. Olga Godovanets. Orthogonal
projection of the interior design of the
exhibition part of T. Legotsky TRMLL,
A3, 2022.

Ужгородського замку – дизайн експозиційного простору відділу флори та фауни ЗОКМ ім. Т. Легоцького станом на 2022 рік» (Львівська національна академія мистецтв, 2022).

Експозиція ЗОКМ ім. Т. Легоцького станом на 2022 р. поділяється тематично. Серед найбільш популярних та водночас найбільш зруйнованих є відділ флори та фауни Закарпаття. За словами наглядацького персоналу, капітальний ремонт не проводився з часу заснування краєзнавчого музею (1945). Фінансування бракує, приміщення в критичному стані. Відсутнє опалення, застаріле обладнання, розетки, вимикачі, освітлювальні прилади не підходять для експозиції. Стенди, вітрини, інформаційні бокси потребують негайної заміни на сучасні. У плачевному стані стеля, підлога, вікна, двері, покрівельні матеріали. Така ситуація характерна й для інших відділів, існує потреба в їх осучасненні та реорганізації. Вирішення ряду проблем намагалася знайти дизайнерка Альона Агапова у своїй «Ортогональній проекції інтер'єру дизайну експозиційної частини». За її задумом інтер'єр повинен бути облаштований трековими світильниками, радянський паркет демонтований, а сама підлога – вирівняна за допомогою зносостійкого полімерного покриття. Дизайнерка наголошує на реорганізації інтер'єру для комфортнішого пересування експозиційним простором. Такі ж цілі ставить інша авторка – Ольга Годованець. У власній інтерпретації виставкового простору дизайнерка прагне лаконічності, цілісності загальної форми, для досягнення бажаного ефекту використовує геометричні форми, розвантажує простір, максимально задіює стіни (рис. 3).

Ще одна ідея полягає у відновленні славетної бібліотеки часів володарювання Міклоша Берчені та Крістіни Чакі (кінець XVII – поч. XVIII ст.), до якої входили рідкісні лікарські та магічні рецепти, книги з математики, астрономії, географії т. ін. (рис. 2). Бібліотека могла б містити віднайдені оригінали та частково репродукції старовинних книг, манускриптів, літописів, щоденників тощо. У будні бібліотека могла б використовуватися за

прямим призначенням, де науковці, історики та мистецтвознавці мали б змогу працювати з першоджерелами.

Нам вдалося змодельювати інтерпретаційні моделі відділу стародруків (рис. 4). Головною проблемою сьогодні є зберігання древніх манускриптів, рукописів, графічних зображень – ліногравюр, ілюстрацій, рисунків, офортів та ін. ЗОКМ ім. Т. Легоцького бракує належного обладнання та технологій. Для зберігання таких експонатів варто облаштувати інтер'єр системою термоконтролю, антибліковим захисним склом, усунути потрапляння прямих сонячних променів. За відсутності таких умов, на нашу думку, найбільш цінні експонати необхідно зберігати в спеціальних приміщеннях, а їхні відскановані дублікати презентувати на вмонтованих тачскрінах.

У наступній інтерпретації (також зробленій автором статті) бачимо віртуальну модель відділу музичних інструментів ЗОКМ ім. Т. Легоцького з характерними для палацової будівлі склепіннями, арковими нішами із представленими експонатами. На вмонтованих тачскрінах є можливість переглянути віртуальну модель кожного представленого інструменту, пограти на ньому за допомогою комп'ютерної симуляції, прочитати опис, поділитися в соціальних мережах тощо (рис. 5).



Рис. 4. Любомир Брензович.
Інтерпретаційна модель дизайну
інтер'єру відділу стародруків
ЗОКМ ім. Т. Легоцького.

Fig. 4. Liubomyr Brenzovych. Interpretive
model of the interior design of the
Old Prints Department of T. Legotskyi
TRMLL.



Рис. 5. Любомир Брензович.
Інтерпретаційна модель дизайну
інтер'єру відділу музичних
інструментів ЗОКМ ім. Т. Легоцького.

Fig. 5. Liubomyr Brenzovych.
Interpretation model of the interior
design of the department of musical
instruments of T. Legotskyi TRMLL.

Нині в Україні дедалі масовіше використовуються візуальні технології у сфері реклами, маркетингу, дизайну. Представлені нами манекени стануть вдалим доповненням до діючих експозицій народного одягу Закарпаття (Л. Брензович. Анімований інтерпретаційний концепт-арт «Відео-манекени», спеціально для експозицій ЗОКМ. ім. Т. Легоцького). Особливістю інтерпретаційних манекенів є можливість оперативної зміни проєктованого зображення на площині. Манекени випромінюють анімоване сяйво у якості джерела освітлення. У вимкненому ж стані слугують тлом для проєкції народного одягу. Це зручно, адже на двох манекенах (чоловічому та жіночому) є змога відтворити потрібну кількість нарядів, які будуть автоматично перемикались у режимі слайдшоу.

Коридори палацової будівлі Ужгородського замку перебувають у плачевному стані. В різний час різні майстри вносили власні корективи, які, зазвичай, мали суто практичний характер та не застосовували передові концепції дизайну, естетики і стилістичної єдності. Інтерпретаційна модель коридорів ЗОКМ ім. Т. Легоцького передбачає єдине композиційне рішення, використання однотипних матеріалів та кольорової гами для збереження стилістичної цілісності інтер'єру палацової будівлі. Оскільки територія Ужгородського замку становить понад 2.5 га, існує потреба облаштувати коридори інформаційними боксами, які сприятимуть комфортному пересуванню, відстеженню власної геолокації, конекту зі смартфоном та можливістю залишити відгук про власні враження від експозиції (рис. 6).



*Рис. 6. Любомир Брензович.
Інтерпретаційна модель дизайну
інтер'єру коридору з модульними
інформаційними конструкціями
ЗОКМ. ім. Т. Легоцького.*

*Fig. 6. Liubomyr Brenzovych.
Interpretation model of the interior design
of the corridor with modular information
structures T. Legotskyi TRMLL.*

Приміщення палацової будівлі Ужгородського ЗОКМ ім. Т. Легоцького наразі не мають професійних експозиційних тумб для якісної організації виставкового простору, належного зберігання експонатів та гідної їх презентації. Інтерпретаційні моделі експозиційних тумб оснащені антибліковим склом та терморегуляцією, виконані з матових зносостійких матеріалів. Застосовано вбудований тачскрін, вихід USB різних формфакторів для можливості завантаження даних про експонат на власний пристрій (рис. 7).



*Рис. 7. Любомир Брензович.
Інтерпретаційна модель дизайну
виставкового простору*

ЗОКМ ім. Т. Легоцького.

*Fig. 7. Liubomyr Brenzovych.
Interpretation model of the design of the
exhibition space, named T. Legotskyi
TRMLL.*

Всі інтерпретаційні моделі спрямовані на примноження естетичної та функціональної складової палацової будівлі ЗОКМ. На нашу думку, оздоблення інтер'єру Ужгородського замку повинно викликати асоціації у відвідувачів з епохою XV-XVIII ст., відбивати різні стилістичні уподобання, тому варто використати наступні матеріали – дерево, бронзу, золото, шкіру, тканину, шахову кладку плитки та бруківки, архітектурні арочні елементи тощо. Це має базуватись на попередніх зондажах стін та підлоги, а також на джерелознавчих, архівних й мистецтвознавчих пошуках, ґрунтуватись на історичних свідоцтвах. В обраних інтерпретаційних моделях пропонуємо використати обладнання, яке відповідає сучасним вимогам, у т. ч. систему освітлення галерейного зразка.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Стаття порушує питання відновлення та ревіталізації видатної архітектурної пам'ятки України – палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Розглянуто сучасний стан інтер'єрів та запропоновано новітні інтерпретаційні моделі й концепції дизайну даного архітектурного об'єкту. Завдяки розробленій віртуальній сцені створено можливість розпочати наукові дискусії для досягнення консенсусу в питаннях реорганізації та осучаснення виставкового простору ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Спираючись на отримані результати, автор інтерпретує їх через моделі проектування інтер'єру, враховуючи стилістичні особливості, потреби суспільства, тенденції і пере-

дові технології у сфері дизайну середовища. Сучасні методи 3D моделювання, текстурування і візуалізації дають можливість відтворювати власні ідеї та дизайнерські концепції.

У ході дослідження були зібрані креслення Ужгородського замку: загальні обмірні плани першого і другого поверхів палацової будівлі; архітектурні розрізи об'єкту, розгортки стін інтер'єру; ортогональні проєкції експозиційного простору ЗОКМ ім. Т. Легоцького; графічні зображення архітектурного комплексу Ужгородського замку; візуалізації; фотосвітлини, відеоматеріали; гравюри; архівні дані, історичні відомості, наукові публікації та ін.

У статті визначені перспективи подальших наукових пошуків. Дане дослідження має значущість для потенційного залучення зарубіжних і вітчизняних інвесторів, отримання проєктних грантів, коштів для реалізації дизайнерських концепцій реновації, воно сприятиме примноженню філософських інтерпретацій тривимірних моделей та візуалізацій.

Висновки **6**

Отримані інтерпретаційні моделі демонструють можливі шляхи реновації експозиційного простору палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького, повною мірою розкривають авторські задуми та посили. Знайдені образи символізуютьплинність часу, переосмислюють середньовічну, ренесансну й барокову естетику – поєднують у собі новітні технології, сучасні мистецькі тенденції та автентичні розписи й релієфи. Музейні експонати фонду ЗОКМ ім. Т. Легоцького не випадають з контексту, вони підкреслюють специфіку приміщень та архітектурного комплексу в цілому. Спостерігаємо історичну тяглість і міцний стилістичний зв'язок у представлених інтерпретаційних моделях.

Подальші дослідження передбачають більш поглиблене вивчення архівних даних, гравюр, креслень, світлин, аналіз інтер'єрів палацової будівлі. Отримані результати повинні сприяти написанню нових наукових досліджень про Ужгородський замок та фортифікаційну архітектуру України.

Список бібліографічних посилань

- Брензович, Л. В. (2019). Архітектурні зміни у плануванні Ужгородського замку з 1946 по 1991 рр. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*, 13, 143–149.
- Гомоляк, Е. М. (2006). Замки Закарпаття (бібліографія). *Carpatica–Карпатика*, 34, 229–240.
- Іванов, О. (2004). *Замки і палаци Західної України*. Наш Світ.
- Кобаль, Й. В. (2003). *Ужгород відомий та невідомий*. Світ.
- Липа, К. А. (2013). Ужгородський замок. В *Енциклопедія історії України* (Т. 10, с. 215–216). Наукова думка.
- Пеняк, П. (2010). Розкопки замкової церкви Ужгорода. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, 14, 345–353.
- Сова, П. (1937). *Прошлое Ужгорода*. Школьная помощь.

References

- Brenzovych, L. V. (2019). Arkhitekturni zminy u planuvanni Uzhhorodskoho zamku z 1946 po 1991 rr. [Architectural changes in the planning of the Uzhhorod Castle from 1946 to 1991]. *Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*, 13, 143–149 [in Ukrainian].
- Homoliak, E. M. (2006). Zamky Zakarpattia (bibliohrafiia) [Castles of Transcarpathia (bibliography)]. *Carpatica–Karpatyka*, 34, 229–240 [in Ukrainian].
- Ivanov, O. (2004). *Zamky i palatsy Zakhidnoi Ukrainy* [Castles and palaces of Western Ukraine]. Nash Svit [in Ukrainian].
- Kobal, Y. V. (2003). *Uzhhorod vidomyi ta nevidomyi* [Uzhgorod is known and unknown]. Svit [in Ukrainian].
- Lypa, K. A. (2013). Uzhhorodskyi zamok [Uzhgorod castle]. In *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of the History of Ukraine] (Vol. 10, pp. 215–216). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Peniak, P. (2010). Rozkopky zamkovoї tserkvy Uzhhoroda [Excavations of the castle church in Uzhgorod]. *Materials and Studies on Archeology of Sub-Carpathian and Volhynian Area*, 14, 345–353 [in Ukrainian].
- Sova, P. (1937). *Proshloe Uzhgoroda* [The past of Uzhgorod]. Shkol'naya pomoshch' [in Russian].

**РОЛЬ АРТ-ОБ'ЄКТА
У ФОРМУВАННІ
ХАРАКТЕРНИХ ОЗНАК
ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ**

Оксана Пилипчук,
<https://orcid.org/0000-0002-1306-6071>
кандидат технічних наук,
доцент,
Київський національний університет
будівництва і архітектури,
Київ, Україна
pylypchuk.od@knuba.edu.ua

Олександр Кащенко,
<https://orcid.org/0000-0002-7937-6953>
доктор технічних наук, професор,
Київський національний університет
будівництва і архітектури,
Київ, Україна
kashchenko.ov@knuba.edu.ua

Андрій Полубок,
<https://orcid.org/0000-0001-6759-4470>
кандидат технічних наук,
доцент,
Київський національний університет
будівництва і архітектури,
Київ, Україна,
polubok.ap@knuba.edu.ua

**THE ROLE OF AN ART OBJECT
IN THE FORMATION
OF CHARACTERISTIC
FEATURES OF INTERIOR SPACE**

Oksana Pylypchuk,
<https://orcid.org/0000-0002-1306-6071>,
Ph.D in Technical Science,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Construction and Architecture,
Kyiv, Ukraine
pylypchuk.od@knuba.edu.ua

Oleksandr Kashchenko,
<https://orcid.org/0000-0002-7937-6953>,
Doctor of Technical Sciences, Professor,
Kyiv National University
of Construction and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
kashchenko.ov@knuba.edu.ua,

Andrii Polubok,
<https://orcid.org/0000-0001-6759-4470>,
Ph.D in Technical Science,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Construction and Architecture,
Kyiv, Ukraine
polubok.ap@knuba.edu.ua

Анотація

Мета статті – дослідження ролі різних видів арт-об'єктів у формуванні характерних ознак інтер'єрного простору. **Методи дослідження** містять бібліографічний, типологічний та порівняльний аналіз, проведення натурного обстеження, композиційний метод, систематизацію та узагальнення. **Наукова новизна** полягає у дослідженні, аналізі та систематизації функціонально-естетичної ролі арт-об'єктів у формуванні характерних ознак інтер'єрного простору. **Висновки.** В результаті дослідження було визначено

Abstract

The aim of the article is to study the role of different types of art objects in the formation of characteristic features of interior space. **Research methods** included bibliographic, typological and comparative analysis, field survey, compositional method, systematization and generalization. **The scientific novelty** lies in the research, analysis and systematization of the functional and aesthetic role of art objects in the formation of characteristic features of interior space. **Conclusions.** As a result of the study, the main features of the interior space,

основні ознаки інтер'єрного простору, яких можна досягти за допомогою розміщення в ньому арт-об'єкта: інтенсифікацію, асиміляцію, гіперболізацію та трансформацію. Так, інтенсифікація інтер'єру досягається домінантним становищем в ньому арт-об'єкта через його композиційну узгодженість з іншими елементами, через підпорядкування йому ритмічних структур і надання простору ефектів динамічності й експресивності. Асиміляція досягається через нюансове поєднання геометричних форм інтер'єрного простору і арт-об'єкту, що зумовлює ефект рівноваги, гомогенності та завершеності композиції. Гіперболізація базується на різкому смислового і стильового контрасті між арт-об'єктом і елементами інтер'єру, що зумовлює ефект композиційного дисонансу, пошвавлення, часом – іронії, сарказму і сатири. Трансформація передбачає візуальне руйнування геометричного виду, величини або форм інтер'єрного простору і арт-об'єкта; досягається через розчленування, підкреслення, нівелювання простору до головного або другорядного чинників; зумовлює ефект композиційної асиметрії, дисиметрії, динамічності. В рамках дослідження окреслені результати було протестовано в проектних роботах студентів-дизайнерів. Перспективою подальших досліджень є аналіз ролі арт-об'єктів у якісному перетворенні сучасних інтер'єрів, виявлення та систематизація сучасних тенденцій взаємозв'язку образотворчого мистецтва та предметно-просторового середовища.

Ключові слова:

арт-об'єкт, образотворче мистецтво, візуальне сприйняття, функціонально-естетична роль арт-об'єктів, характерні ознаки інтер'єру, дизайн інтер'єру.

which can be achieved by placing an art object in it, were determined: intensification, assimilation, hyperbolization and transformation. Thus, the intensification of the interior is achieved through the dominant position of the art object, its compositional coherence with other elements, the subordination of rhythmic structures to it, and the creation of space for the effects of dynamism and expressiveness. Assimilation is achieved by subtly combining the geometric shapes of the interior space and the art object, creating a sense of balance, homogeneity, and compositional completeness. Hyperbolization relies on a pronounced semantic and stylistic contrast between the art object and the interior elements, resulting in the effect of compositional dissonance, revitalization, and at times, irony, sarcasm, and satire. Transformation involves visually altering the geometric form, size, or shape of both the interior space and the art object. This is achieved through methods such as dismemberment, emphasis, and the reconfiguration of spatial elements, leading to the effect of compositional asymmetry, dissymmetry, and dynamism. The study tested specific results in the design work of design students. The prospect for further research is to analyze the role of art objects in the qualitative transformation of modern interiors, to identify and systematize modern trends in the relationship between fine art and the object and spatial environment.

Keywords:

art object, art, visual perception, functional and aesthetic role of art objects, characteristic features of the interior, interior design.

Вступ **1**

Сталий розвиток дизайну передбачає створення комфортного та функціонально-естетичного простору інтер'єру приміщень різних типів, а також досягнення візуального ефекту при сприйнятті навколишнього середовища. Тому розуміння ролі та практичного застосування різних видів арт-об'єктів для формування характерних ознак інтер'єрного простору є важливим для розвитку сучасного проектування інтер'єрів, покращення

якості предметно-просторового середовища життєдіяльності людей. Актуальність дослідження полягає у важливості визначення впливу арт-об'єктів на формування унікальних характеристик простору інтер'єрів з урахуванням їх функціонально-естетичних особливостей.

У статті висловлюється припущення про те, що різні види арт-об'єктів відіграють різну роль у візуальному сприйнятті простору, впливаючи на формування функціонально-естетичних ознак в композиційній структурі інтер'єрів. Дослідження спрямоване на виявлення важливості ролі арт-об'єктів у формуванні характерних ознак інтер'єрного простору, що потенційно впливає на гармонізацію та позитивне візуальне сприйняття предметно-просторового середовища в цілому.

Мета дослідження **2**

Мета статті полягає у визначенні ролі різних видів арт-об'єктів у формуванні предметно-просторового середовища, а саме – їх впливу на синтез характерних ознак інтер'єрного простору, що сприяють гармонізації середовища.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Для всебічного вивчення та аналізу зв'язків між образотворчим мистецтвом (різними видами арт-об'єктів) та дизайном інтер'єру було проведено аналіз сучасних теоретичних та практичних матеріалів з використанням бібліографічного методу. Комплексний підхід до матеріалу, що вивчається, дозволив систематизувати й узагальнити його, використовуючи такі методи, як типологічний і порівняльний аналіз. Одним із методів дослідження було проведення натурного обстеження арт-об'єктів у різних типах сучасних інтер'єрів. За допомогою композиційного методу та систематизації виявлено основну роль арт-об'єктів у формуванні характерних ознак інтер'єру та їх вплив на візуальне сприйняття простору. Експериментальний метод був використаний для підтвердження результатів дослідження із залученням студентів Київського національного університету будівництва і архітектури. Також для визначення результатів враховувались дані попередніх досліджень авторів (Пилипчук та ін., 2023; Пилипчук & Полубок, 2023а, 2023б).

Аналіз фахової літератури відобразив широкий спектр тем, пов'язаних із візуальним сприйняттям інтер'єрів та впливом арт-об'єктів на нього. Для цього були проаналізовані джерела міждисциплінарних напрямків, що допомогло сформулювати предмет дослідження. В результаті аналізу було з'ясовано, що на сьогодні питання гармонізації середовища, в тому числі у сфері дизайну, дедалі більше актуалізується, враховуючи те, що воно представляє розвиток складних взаємозв'язків мистецтва та предметно-просторового середовища з перспективою на майбутнє (Lomas & Hue, 2022).

У результаті було окреслено, що тема взаємозв'язку та впливу арт-об'єктів на візуальне сприйняття інтер'єру у контексті його функціонально-естетичних ознак досліджується з наступних позицій:

1. У контексті історії сучасного образотворчого мистецтва та теорії його візуального сприйняття: серед робіт, присвячених сприйняттю композиції, форми, кольору, інтер'єрного простору та інших візуальних аспектів, можна назвати фундаментальні праці про сприйняття форми та кольору (Arnheim, 1974; Itten, 1961); аналізу історії сучасного мистецтва щодо різних художніх напрямків і течій у контексті стильових та концептуальних особливостей (Arnason & Mansfield, 2012; Bertolino, 2018; Campbell, 2013; McCorquodale, 1983; Wollheim, 2015). Дослідники показують можливості використання концепції об'єктів дизайну та образотворчого мистецтва, як декоративних, так і формотворчих елементів у інтер'єрі, і констатують важливість цього аспекту у формуванні просторової композиції, включаючи можливість організації символічного вираження (Park, 2022).

2. У контексті емоційного та когнітивного впливу при сприйнятті образотворчого мистецтва: висловлюється гіпотеза, що митці можуть усвідомлено передавати емоції за допомогою художніх засобів, і що глядачі відповідно інтерпретують таке емоційне послання (van Raasschen et al., 2014); визначення сучасних підходів застосування різних видів образотворчого мистецтва та арт-об'єктів, які створюють емоційний вплив при сприйнятті інтер'єру (Пилипчук & Полубок, 2023а); аналізу дизайну інтер'єрного простору та візуальних художніх ефектів (Wang, 2018);

3. У контексті взаємодії сучасного мистецтва з інтер'єрним простором у зв'язку з функцією, естетикою та концептуальною інтерпретацією: сучасні автори досліджують способи підвищення естетики архітектурно-предметного середовища (Пилипчук & Полубок, 2023b); сучасні тенденції в інтер'єрі із використанням творів образотворчого мистецтва (Дячук & Власюк, 2023; Ясенев & Дубовий, 2021); закони композиції, використання матеріалів, функції та призначення, об'ємно-просторові особливості інтер'єру, авторські концепції та ін. (Брижаченко, 2019); тенденції сучасного мистецтва в інноваційному дизайні інтер'єрів культурних просторів (Hassanein, 2020); естетичний взаємозв'язок сучасного візуального мистецтва та дизайну інтер'єру різних типів і стилів (Jin, 2016; Yavuz Öden, 2021); доводиться, що використання образотворчого мистецтва у закладах охорони здоров'я та освіти має багато переваг – естетичні відчуття можуть позитивно впливати на психоемоційний стан людей, що сприяє їхньому загальному благополуччю (Mastandrea et al., 2019).

Аналіз джерел показує, що сьогодні важливим є питання використання арт-об'єктів, що передбачає різні концептуальні

підходи, які втілюються за допомогою різних матеріалів різними художниками і дизайнерами для надання об'єктам різної функціональності та естетичності, об'єднуючи всі складові інтер'єру в єдине концептуальне ціле. Це проявляється у формі, кольорі, світлі, масштабі, композиції, а також у колірних ефектах. Проте на сьогодні відсутні аргументовано визначені способи використання різних видів арт-об'єктів у контексті загальної гармонізації дизайну інтер'єрів.

Результати дослідження

4

Використання різних арт-об'єктів у сучасному інтер'єрі дозволяє не тільки створювати візуально-естетичний ефект, а також виявляти і підкреслювати форми навколишнього середовища, додавати декоративні акценти та «змінювати» геометричну структуру простору. Для дизайнера важливим є вміння використовувати форми арт-об'єктів для створення гармонійної композиційної структури інтер'єру. Крім того, використання арт-об'єктів в інтер'єрі істотно впливає на візуальне сприйняття, сприяючи досягненню різноманітних візуальних ефектів.

Взаємозв'язок і взаємодія арт-об'єктів з дизайном інтер'єру виступає на перший план, коли мова йде про його композиційно-художню роль. Композиційні закономірності побудови простору і загального наповнення інтер'єру із використанням арт-об'єктів створюють особливий характер середовища, яке можна зробити більш очевидними і легким для сприймання, виявити його якості, сформувати художній образ інтер'єру. Важливе значення у цьому аспекті мають композиційне розміщення, пропорції, масштаб, контраст, симетрія та асиметрія, статичність, динамічність, ритмічні повтори, рівновага. За допомогою функціонально-естетичних ознак арт-об'єкта можна запобігти статичності простору інтер'єру через надання йому певного напрямку і динаміки, і в такий спосіб перетворити симетричний інтер'єр в асиметричний, або ілюзорно зменшити чи збільшити його, порушити центричність, ілюзорно повністю деформувати інтер'єрний простір.

До поняття «арт-об'єкт» входить будь-який твір образотворчого мистецтва та дизайну різних видів та жанрів – від традиційних до сучасних. Арт-об'єкти можуть бути абстрактними чи реалістичними, статичними чи інтерактивними, створюватися з використанням різних матеріалів та технік як індивідуальними художниками, так і колективами. Арт-об'єкт не тільки належить архітектурному простору, а й перебуває у постійному взаємозв'язку з ним, оскільки арт-об'єкт є візуальним об'єктом, створеним художником для вираження певних концепцій, ідей та індивідуальних емоцій (Wollheim, 2015; Брижаченко, 2019). Таким чином арт-об'єкти сприймаються виразними та цілісними за своєю формою, розміром, композиційною побудовою,

стильовим та змістовним значенням, візуально впливаючи на реципієнта та взаємодіючи з ним.

Функціонально-естетична взаємодія арт-об'єкта з інтер'єром забезпечує композиційну цілісність, розкриває творчий задум, створює образний зміст простору, а також формує необхідний емоційний ефект.

На основі аналізу конкретних прикладів (дизайн-проектів із використанням сучасних арт-об'єктів (картин, скульптур, творів дизайну, інсталяцій тощо)) та ретельного аналізу особливостей візуального сприйняття творів мистецтва в інтер'єрі було виявлено характерні ознаки інтер'єрів із застосуванням арт-об'єкта. Отримані результати були засновані на попередніх дослідженнях авторів, які стосувались визначення сучасних підходів у формуванні простору інтер'єру із урахуванням функцій арт-об'єктів та інноваційних засобів їх інтеграції, емоційного впливу при сприйнятті з метою створення гармонії інтер'єрного простору, а саме: визначення композиційних засобів арт-об'єктів та їх впливу на дизайн середовища (Пилипчук та ін., 2023; Пилипчук & Полубок, 2023а, 2023б). Сформульовані результати були також зроблені на основі багаторічної проектно-художньої практики авторів дослідження (*Gallery, n.d.*).

Для підтвердження результатів та їх апробації студентам спеціальності 022 «Дизайн» архітектурного факультету КНУБА було запропоновано розробити проектні пропозиції інтер'єрів із використанням арт-об'єктів відповідно до певних характерних ознак інтер'єрного простору (рис. 1- 4).

У результаті авторами були сформульовані та проаналізовані чотири характерні ознаки інтер'єрного простору із урахуванням його якостей, що можливо досягнути за допомогою відповідної функціонально-естетичної ролі арт-об'єкта.

1. Інтенсифікація – характерна ознака інтер'єру, яка може бути посилена та виділена за допомогою арт-об'єктів для виявлення особливостей інтер'єрного простору. Це може досягатись за допомогою посилення композиційної значущості арт-об'єкта – його певного розміщення відносно геометричного центру, створення кольорової або тонової домінанти, акцентування. Тим самим забезпечується додаткове зорове привертання уваги до арт-об'єкта – акцентування уваги глядача на найважливіших місцях або визначення послідовності зорового сприйняття. Так, незвична художня форма, яка створена на основі геометричної композиції (скупчення подібних елементів, що переплітаються між собою, імітуючи очі ящурів) привертає до себе увагу завдяки засобам естетики вуличного графіті, яскравим акцентом та незвичним змістовним наповненням (рис. 1).

2. Асиміляція – інша характерна ознака інтер'єрного простору, спрямована на об'єднання та злиття геометричного



Рис. 1. Автор: В. Богачевська.
Керівник: Пилипчук О. Візуалізація
інтер'єру кафе, 2023. Художній розпис
на стіні «Дивоглядки» (матеріал
автора).

Fig. 1. Author: V. Bohachevska.
Supervisor: O. Pylypchuk. Visualization
of the interior of the cafe, 2023. Art
painting on the wall «Lookout» (author's
material).

виду, величини і чіткості сприйняття форми арт-об'єкта з інтер'єром із ілюзорним його розчиненням у просторі. Арт-об'єкт може виконувати роль доповнення художньо-декоративних якостей у композиційній структурі простору інтер'єру за допомогою досягнення гармонійних співвідношень (за яскравістю, насиченістю, світлотністю та ступенем контрасту, а також – нівелюванням частин простору інтер'єру). При цьому створюється загальна композиційна єдність і цілісність композиційної структури інтер'єру завдяки синтезу різних елементів композиції арт-об'єкта та кольорових зон приміщення. Наприклад, розпис стін з характерною українською символікою традиційного українського мистецтва об'єднує загальний простір інтер'єру не тільки за стильовими характеристиками, але й за певними засобами нюансної композиції – малонасиченим контрастом за тоном та кольором, загальною подібністю (рис. 2).

3. Гіперболізація – характерна ознака інтер'єрного простору та специфічний прийом візуально-емоційного перебільшення за допомогою арт-об'єкта. Ця ознака спрямована на утрирування величини і чіткості сприйняття інтер'єрного простору, надання йому композиційного дисонансу за допомогою арт-об'єкта. В образотворчому мистецтві це виражається засобами гротескності та перетинається із суперечливими течіями сучасної культури, такими як кіч, поп-арт, графіті, фентезі, смітєвий або маргінальний дизайн. Використовуються різноманіт-



Рис. 2. Автор: Д. Авдєєва.
Керівник: О. Пилипчук.
Візуалізація інтер'єру
ресторану, 2023. Художній
розпис на стіні «Сплетіння
символів» (матеріал автора).

Fig. 2. Author: D. Avdieieva.
Supervisor: O. Pylypchuk.
Visualization of the interior
of the restaurant, 2023. Art
painting on the wall «Interlacing
Symbols» (author's material).

ні ефекти й імітації – графічні й декоративні засоби; прийоми графіті, засновані на акцентуванні, узагальненні, візуальній цілісності, прийомах стилізації; підкресленні ролі контуру; можливості умовного колористичного трактування форми. Як можна спостерігати у студентському проєкті (рис. 3), скульптурна композиція зумисне перебільшена за розміром та змістовим сенсом у просторі інтер'єру. Завдяки цьому прийому житлове приміщення набуває незвичайної характерної виразності та запам'ятовуваності.

4. Трансформація – це можливість створення за допомогою арт-об'єкта візуального руху, розчленування форми (диференціація), підкреслення головного, послаблення другорядного, встановлення підпорядкованості між ними (виявлення ієрархії); ілюзорна зміна уявлення про геометричний вид і величину форми простору. Отже, це можливість візуальної зміни форми простору, що досягається за допомогою композицій-



Рис. 3. Автор: І. Шендрик.
Керівник: О. Пилипчук. Візуалізація
інтер'єру житлового приміщення,
2023. Скульптурна композиція
«Фантазмагорія» (матеріал автора).

Fig. 3. Author: I. Shendryk. Supervisor:
O. Pylypchuk. Visualization of
the interior of a living space,
2023. Sculptural composition
"Phantasmagoria" (author's material).

ного рішення, наприклад, ритму, динаміки, асиметрії, кольорового ряду. Це можуть бути різноманітні зорові ілюзії, які емоційно-психологічно впливають на формування певного образу інтер'єру, а також – на візуальне враження від приміщення, трансформуючи простір, руйнуючи поверхню форм, коригуючи їх розміри. Як можна спостерігати у студентській роботі (рис. 4), пластична композиція на стіні створює оптичну ілюзію – візуальний ефект руйнування архітектурної форми. Завдяки складній композиції та насиченості кольору, арт-об'єкт не тільки візуально привертає увагу до функціональної зони, але й ілюзорно руйнує одноманітність конструктивної форми в інтер'єрі.



*Рис. 4. Автор: І. Гензель.
Керівник: А. Полубок.
Візуалізація інтер'єру
офісного приміщення, 2022.
Пластична композиція на
стіні «Абстрактний мотив»
(матеріал автора).*

*Fig. 4. Author: I. Hensel.
Supervisor: A. Polubok.
Visualization of the interior
of the office space, 2022.
Plastic composition on the
wall "Abstract motif" (author's
material).*

Потрібно наголосити на необхідності глибшого дослідження ще деяких засобів формування інтер'єрного простору із використанням арт-об'єктів, зокрема: міфологізації інтер'єру завдяки певному сюжету, змісту художнього зображення (арт-об'єкта), що створює атмосферу алегоричності, театральності, фантастичності; синкретизм інтер'єрного простору й об'єктів мистецтва, що створює гармонійне середовище, в якому арт-об'єкт стає рівноправним формотворчим фактором серед інших; семантика інтер'єру, що визначається шляхом надання художнім зображенням значення знаковості і формує певний візуально-психологічний образ інтер'єру.

Основна мета і роль арт-об'єкта – створити характерні ознаки інтер'єрного простору, акцентувати увагу глядача на найважливіших місцях, визначити послідовність зорового сприйняття, що розкриває творчий задум, надати образного змісту, а також – необхідного емоційного ефекту. При запровадженні арт-об'єктів у просторі, крім досягнення естетичних і художньо-виразних якостей, художники та дизайнери, перш за все, мають враховувати доцільність та відповідність будь-якого арт-об'єкта своєму призначенню – художні твори повинні, під-

порядковуючись, відповідати функції і темі певного інтер'єру. За дотримання єдиної загальної концепції, відповідності форми та змісту арт-об'єкта і простору досягається один із етапів функціонально-естетичної гармонії інтер'єру.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Зважаючи на актуальність використання арт-об'єктів у сучасному дизайні інтер'єрів, у цьому дослідженні порушується питання необхідності врахування аспектів гармонізації інтер'єру та навколишнього середовища в цілому. Інноваційність цього дослідження полягає у визначенні та чіткому формулюванні ролі арт-об'єктів у створенні характерних ознак інтер'єрного простору. Теоретичні результати можуть бути корисним інструментом у практичному використанні арт-об'єктів у дизайні різних типів інтер'єрів для формування їх образу та характерних ознак, враховуючи творчу співдружність та співпрацю дизайнерів і художників.

Висновки

6

В результаті дослідження було визначено основні характерні ознаки інтер'єрного простору, які можуть бути сформовані за допомогою функціональної та естетичної ролі арт-об'єктів:

1. Інтенсифікація. Створення активної виразності простору і арт-об'єкту, центричності або домінанти в інтер'єрному середовищі; виділення форми арт-об'єкту з-поміж інших елементів інтер'єрного простору та надання їй особливого значення. Ефект динамічності, експресивності, композиційної узгодженості при розмаїтості та ритмічності, урівноваженої збалансованості інтер'єру і арт-об'єкту.

2. Асиміляція. Створення об'єднаної, тотожної, узгодженої та статичної композиції; нюансове поєднання геометричних форм інтер'єрного простору і арт-об'єкту: ефект спокою, рівноваженості, гомогенності, завершеності загальної композиції. гармонії та цілісності просторового середовища із урахуванням зорової уваги до арт-об'єкта.

3. Гіперболізація. Утрирування, посилення загального виду інтер'єру; стилізація та умовність; композиційна експериментальність із використанням різного роду візуальних ефектів форм простору та арт-об'єкта при сприйнятті загального композиційного рішення; ефект композиційного дисонансу ненадійності у сприйнятті; пожвавлення, розмаїтості та загальної зацікавленості; іронії, сарказму і сатири; різкого смислового та стильового контрасту між арт-об'єктом і елементами інтер'єру.

4. Трансформація. Можливість істотного перетворення інтер'єрного середовища і форм арт-об'єктів з візуальною зміною їх геометричної форми; розчленування, підкреслення, нівелювання до головного або другорядного, цілеспрямоване їх групування; ефект композиційної асиметрії, дисиметрії, динамічності;

візуальне руйнування геометричного виду, величини або форм інтер'єрного простору та арт-об'єкта.

Отже, отримані результати, що були апробовані у навчальному процесі студентів-дизайнерів, засвідчують: арт-об'єкти в інтер'єрному просторі мають відповідну функціонально-естетичну роль і можуть формувати характерні ознаки інтер'єру з метою досягнення загальної гармонійності предметно-просторового середовища.

Орієнтиром для подальших досліджень є необхідність визначення аргументованих засобів для створення гармонії у дизайні інтер'єру та просторового середовища в цілому шляхом цілеспрямованого впровадження арт-об'єктів із певними цільовими характеристиками.

Список бібліографічних посилань

- Брижаченко, Н. (2019). Сучасні інтер'єрні арт-об'єкти: класифікація та особливості створення. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(41), 120–126. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.16>
- Дячук, А. О., & Власюк, О. П. (2023). Використання творів образотворчого та декоративного мистецтва в інтер'єрі приміщень з врахуванням сучасних тенденцій. *Вісник науки та освіти*, 10(16), 1210–1222. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10\(16\)-1210-1222](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10(16)-1210-1222)
- Пилипчук, О., Полубок, А., & Курочка, Н. (2023). Визначення функцій арт-об'єктів у дизайні інтер'єру сучасної бібліотеки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 68(2), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-11>
- Пилипчук, О., & Полубок, А. (2023а). Визначення підходів до формування інтер'єрів з врахуванням емоційного впливу в процесі сприйняття Арт-об'єктів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 143–152. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293299>
- Пилипчук, О., & Полубок, А. (2023b). Інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру як спосіб підвищення естетики архітектурного середовища. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 4, 70–76. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.9>
- Ясенев, О., & Дубовий, О. (2021). Сучасні тенденції використання творів образотворчого мистецтва в інтер'єрі приміщень. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 4(2), 226–235. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246842>
- Arnason, H., & Mansfield, E. (2012). *History of modern art* (7th ed.). Pearson.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. University of California Press.
- Bertolino, G. (2018). *Comment identifier les mouvements artistiques*. Hazan.
- Campbell, J. (2013). *The library: A world history* (W. Pryce, Photographer). University of Chicago Press.
- Gallery. (n.d.). Oksana Pilipchuk. Retrieved January 28, 2024, from <https://oksana-pilipchuk.com.ua/index.php/en/>
- Hassanein, H. (2020). Trends of contemporary art in innovative interior architecture design of cultural spaces. In Y. Mahgoub, N. Cavalaghi, A. Versaci, H. Bougdah, M. Serra-Permanyer (Eds.), *Cities' identity through architecture and arts* (pp. 25–57). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-14869-0_3
- Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe*. O. Maier.

- Jin, X. (2016, June 11–12). Research on the aesthetic generality of modern art and interior design. In *5th International conference on social science, education and humanities research* [Conference proceedings] (pp. 1686–1689). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/ssehr-16.2016.186>
- Lomas, J. D., & Xue, H. (2022). Harmony in design: A synthesis of literature from classical philosophy, the sciences, economics, and design. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 8(1), 5–64. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2022.01.001>
- Mastandrea, S., Fagioli, S., & Biasi, V. (2019). Art and psychological well-being: Linking the brain to the aesthetic emotion. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 739. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00739>
- McCorquodale, Ch. (1983). *The history of interior decoration*. Phaidon.
- Park, J.-A. (2022). Hanseuhollain-ui sang-eobgong-gan jagpum-eseo natananeun obeujejeog silnaedijain pyohyeon yeongu. *Design Research*, 7(2), 321–332. <https://doi.org/10.46248/kidrs.2022.2.321>
- van Paasschen, J., Zamboni, E., Bacci, F., & Melcher, D. (2014). Consistent emotions elicited by low-level visual features in abstract art. *Art & Perception*, 2(1–2), 99–118. <https://doi.org/10.1163/22134913-00002012>
- Wang, Q. (2018, October 25–27). Analysis of interior space design and visual artistic effect. In *1st International conference on education art management and social sciences* [Conference proceedings] (pp. 362–366). Clausius Scientific Press. <https://doi.org/10.23977/eamss.2018.075>
- Wollheim, R. (2015). *Art and its objects* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Yavuz Öden, H. (2021). İç mekan tasariminda çocuk odasi yüzeylerinde uygulanan grafik tasarim çözümleri. *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 8(3), 60–73. <http://dx.doi.org/10.38064/eurssh.191>

References

- Arnason, H., & Mansfield, E. (2012). *History of modern art* (7th ed.). Pearson [in English].
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. University of California Press [in English].
- Bertolino, G. (2018). *Comment identifier les mouvements artistiques* [How to identify artistic movements]. Hazan [in French].
- Bryzhachenko, N. (2019). Suchasni interierni art-objekty: klasyfikatsiia ta osoblyvosti stvorennia [Modern interior art objects: classification and creation features]. *The Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Specialization: Art Studies*, 2(41), 120–126. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.16> [in Ukrainian].
- Campbell, J. (2013). *The library: A world history* (W. Pryce, Photographer). University of Chicago Press [in English].
- Diachuk, A. O., & Vlasiuk, O. P. (2023). Vykorystannia tvoriv obrazotvorchoho ta dekoratyvnoho mystetstva v interiери prymishchen z vrakhuvanniam suchasnykh tendentsii [The use of works of fine and decorative art in the interior of premises, taking into account modern trends]. *Bulletin of Science and Education*, 10(16), 1210–1222. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10\(16\)-1210-1222](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-10(16)-1210-1222) [in Ukrainian].
- Gallery. (n.d.). Oksana Pilipchuk. Retrieved January 28, 2024, from <https://oksana-pilipchuk.com.ua/index.php/en/> [in English].
- Hassanein, H. (2020). Trends of contemporary art in innovative interior architecture design of cultural spaces. In Y. Mahgoub, N. Cavalagli, A. Versaci, H. Bougdah, M. Serra-Permanyer (Eds.), *Cities' identity through architecture and arts* (pp. 25–57). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-14869-0_3 [in English].
- Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe* [Art of color]. O. Maier [in German].

- Jin, X. (2016, June 11–12). Research on the aesthetic generality of modern art and interior design. In *5th International conference on social science, education and humanities research* [Conference proceedings] (pp. 1686–1689). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/ssehr-16.2016.186> [in English].
- Lomas, J. D., & Xue, H. (2022). Harmony in design: A synthesis of literature from classical philosophy, the sciences, economics, and design. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 8(1), 5–64. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2022.01.001> [in English].
- Mastandrea, S., Fagioli, S., & Biasi, V. (2019). Art and psychological well-being: Linking the brain to the aesthetic emotion. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 739. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00739> [in English].
- McCorquodale, Ch. (1983). *The history of interior decoration*. Phaidon [in English].
- Park, J.-A. (2022). Hanseuhollain-ui sang-eobgong-gan jagpum-eseo natananeun obeujejeog silnaedijain pyohyeon yeongu [A study on the interior design expression of objects in Hans Hollein's commercial space]. *Design Research*, 7(2), 321–332. <https://doi.org/10.46248/kids.2022.2.321> [in Korean].
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2023a). Vyznachennia pidkhodiv do formuvannia interieriv z urakhuvanniam emotsiinoho vplyvu v protsesi spryiniattia Art-objektiv [Determination of approaches to the formation of interiors considering the emotional impact in the perception of Art objects]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 49, 143–152. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293299> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2023b). Innovatsiini zasoby intehratsii art-objektiv u dyzain interieru yak sposib pidvyshchennia estetyky arkhitekturnoho seredovyshcha [Innovative means of integration of art objects into interior design as a way of enhancing the aesthetics of the architectural environment]. *Ukrainian Art Discourse*, 4, 70–76. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.9> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O., Polubok, A., & Kurochka, N. (2023). Vyznachennia funksii art-objektiv u dyzaini interieru suchasnoi biblioteki [Determining the functions of art objects in interior design modern library]. *Humanities Science Current Issues*, 68(2), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-11> [in Ukrainian].
- van Paasschen, J., Zamboni, E., Bacci, F., & Melcher, D. (2014). Consistent emotions elicited by low-level visual features in abstract art. *Art & Perception*, 2(1–2), 99–118. <https://doi.org/10.1163/22134913-00002012> [in English].
- Wang, Q. (2018, October 25–27). Analysis of interior space design and visual artistic effect. In *1st International conference on education art management and social sciences* [Conference proceedings] (pp. 362–366). Clausius Scientific Press. <https://doi.org/10.23977/eamss.2018.075> [in English].
- Wollheim, R. (2015). *Art and its objects* (2nd ed.). Cambridge University Press [in English].
- Yaseniev, O., & Dubovyi, O. (2021). Suchasni tendentsii vykorystannia tvoriv obrazotvorchoho mystetstva v interieri prymishchen [Current trends in the use of works of fine arts in the interior of premises]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 4(2), 226–235. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246842> [in Ukrainian].
- Yavuz Öden, H. (2021). İç mekan tasariminda çocuk odasi yüzeylerinde uygulanan grafik tasarim çözümleri [Graphic design solutions applied on children's room surfaces in interior design]. *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 8(3), 60–73. <http://dx.doi.org/10.38064/eurssh.191> [in Turkish].



УДК 746.3:[7.016.4:7.045](477.53)*18/19":[7.05'06:391(=161.2)
DOI: 10.31866/2617-7951.7.1.2024.300936

UDC 746.3:[7.016.4:7.045](477.53)*18/19":[7.05'06:391(=161.2)

КОНТЕМПОРАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ ДЕРЕВА ЖИТТЯ В РУШНИКАХ ПОЛТАВЩИНИ ХІХ-ХХ СТ.

Катерина Гамалія,
<https://orcid.org/0000-0002-8982-2005>
доктор мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
gamaleya@ukr.net

Анастасія Безугла,
<https://orcid.org/0009-0003-7071-3604>
магістр дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
anastasiya.bezuglaya.11@gmail.com

CONTEMPORANEITY OF THE TREE OF LIFE IMAGE IN THE TOWELS OF POLTAVA REGION OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Kateryna Gamaliia,
<https://orcid.org/0000-0002-8982-2005>
Doctor of Art History, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
gamaleya@ukr.net

Anastasiia Bezuhla,
<https://orcid.org/0009-0003-7071-3604>
Master of Design,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
anastasiya.bezuglaya.11@gmail.com

Анотація

Мета статті полягає у виявленні та аналізі орнаментів традиційної вишивки рушників Полтавщини ХІХ-ХХ ст., особливостей техніки та технології їх виконання з акцентом на мотиві Дерева Життя для повноцінного відтворення його автентичного значення в сучасному дизайні. **Методологія дослідження** ґрунтується на методах порівняння, аналізу та аналогій, що були застосовані для детального аналізу літературних джерел. Метод індукції та дедукції були корисними для виявлення характерних проявів полтавської традиції на тлі вишитих рушників України. Типологічний та метод співставлення застосовувалися у дослідженні територі-

Abstract

The purpose of the article consists in identifying and analysing the ornaments of traditional towel embroidery of the Poltava region of the nineteenth and twentieth centuries, the peculiarities of the technique and technology of their production with a focus on the Tree of Life motif for the full reproduction of its authentic meaning in contemporary design.

Research methodology is based on the methods of comparison, analysis and analogies used for a detailed literature analysis. Induction and deduction methods were useful for identifying the characteristic manifestations of the Poltava tradition against the background of embroidered towels of Ukraine. The typological and

альних особливостей регіону Полтавщини. Історичний метод дав змогу дослідити та виявити послідовність формування вишивки, символічні та семантичні риси у вишитих рушниках. **Наукова новизна** статті полягає в порівнянні принципів зображення Дерева Життя в вишитих рушниках Поділля, Полісся та Полтавщини XIX-XX ст.; у формуванні переліку семіотичних значень Дерева Життя в рушниках Полтавщини, що досі були розпорошені в різних наукових працях. Надано рекомендації для відповідності автентичного змісту в інтерпретації символічних елементів образу Дерева Життя в продукції сучасних дизайнерських брендів одягу. **Висновок.** Дерево Життя є складним орнаментальним елементом вишивки, особливо яскраво виявленим на Полтавщині, та має широке коло символічних значень: космогонічна модель світу, триєдність трьох світів, Дерево роду, Берегиня-мати, Свята Трійця, Богоматір Оранта. На території Полтавщини образ Дерева Життя в рушниках має усталену традицію протягом XIX-XX ст. з характерними деталями у вигляді фантазійних квітів. Однією з причин нівелювання в орнаментальних композиціях сучасних брендів одягу сакральньо-магічного навантаження Дерева-Квітки можна вважати схильність до загального полегшення інформаційно-філософського змісту продукту у відповідності до споживачьких смаків. Окремі українські дизайнери та бренди демонструють варіанти моделей вдалого поєднання фольклорних мотивів і автентичної традиції з сучасними модними тенденціями. Бренди відтворюють традиційну вишивку у власному трактуванні, тому варіативність технік і технологій демонстрації вишивки має багатий потенціал для розвитку.

Ключові слова:

декоративно-вжиткове мистецтво, традиційна українська вишивка, Дерево Життя, орнаменти Полтавщини, рушник, дизайн одягу.

comparative methods were used in the study of the Poltava region territorial features. The historical method made it possible to study and identify the sequence of embroidery formation, symbolic and semantic features in embroidered towels. **The scientific novelty** of the article lies in the comparison of the principles of depicting the Tree of Life in embroidered towels of Podillia, Polissia, and Poltava region of the nineteenth and twentieth centuries; in the formation of a semiotic meanings list of the Tree of Life in towels of Poltava region, which have been scattered in various scientific works. The article provides recommendations for compliance with the authentic content in the interpretation of the symbolic elements of the Tree of Life image in the products of modern designer clothing brands. **Conclusions.** The Tree of Life is a complex ornamental element of embroidery, especially evident in the Poltava region, and has a wide range of symbolic meanings: a cosmogonic model of the world, the trinity of the three worlds, Family Tree, Mother Guardian, Holy Trinity, and Our Lady Oranta. In the Poltava region, the image of the Tree of Life in towels has been a well-established tradition since the nineteenth and twentieth centuries, with characteristic details in the form of fancy flowers. One of the reasons for the levelling of the sacred and magical load of the Tree-Flower in the ornamental compositions of modern clothing brands can be considered a tendency to generally lighten the informational and philosophical content of the product following consumer tastes. Some Ukrainian designers and brands demonstrate options for models of a successful combination of folklore motifs and authentic tradition with modern fashion trends. Individual Ukrainian designers and brands demonstrate variants of models that successfully combine folklore motifs and authentic tradition with modern fashion trends. Brands recreate traditional embroidery in their own interpretation, so the variety of techniques and technologies for demonstrating embroidery has a rich potential for development.

Keywords:

decorative and applied arts, traditional Ukrainian embroidery; Tree of Life; Poltava region ornaments, towel, clothing design.

Вступ 1

Вишитий рушник – один із головних атрибутів українського народу, якому відводилось особливе місце не лише в побуті, а й в традиціях, обрядовостях та магічних ритуалах. Вишитий рушник в українській культурі має власне вагоме значення: окрім функції декоративного елемента у рішенні побуту, він і досі залишається носієм національної і культурної ідентичності.

В сьогоденних реаліях, коли Україна вкотре змушена відстоювати власну самостійність і незалежність, збереження та поширення її традиційних надбань є одним із найважливіших завдань. В той же час, на масових виробництвах одягу, де найголовнішим фактором стає швидкий продаж готової продукції із незначною затратою часу на її виготовлення, наявна тенденція до змістового спрощення орнаментальних композицій у предметах, що вміщують вишивку або ж її імітацію іншими техніками.

В центральних регіонах України головними орнаментальними елементами в рушниках зазвичай виступають рослинні мотиви. Як зазначається у книзі Кари-Васильєвої (2008) «Історія української вишивки», Дерево-Квітка має язичницьке коріння та позначає матір-природу. Увагу авторів даної статті зосереджено на вишивці рушників Полтавщини, оскільки саме на цій території яскраво представлено використання оригінальної символіки «першодерева». Яскраво виявляється самобутність вишиваних орнаментів у співставленні їх регіональних відмінностей, Поділля, Полісся та Полтавщини.

Через поширення в сучасній субкультурі псевдо-традиційних орнаментів, таких як натуралістична калина, маки чи волошки, суспільство відмежовується від автентичних засад вишивки, здатних не лише надихати, а, за віруваннями наших пращурів, оберігати. Такі псевдообрази, які цілком підпадають під вираз «шароварщина», особливо поширювались за часів радянщини і знецінюють унікальність культурних надбань України, нівелюють спадок предків, спотворюють та спрощують техніки й елементи традиційного одягу (Варивончик, 2021).

Не менш негативно, на нашу думку, спрацьовує фактор модної тенденції спрощення орнаментальної композиції, що також нівелює споконвічні цінності до стану тимчасового тренду. Значення напрацьованих століттями, наповнених символічним змістом автентичних орнаментів, а також значення традиційних ритмічних композицій як оберегів, ризикує бути втраченим для нащадків.

Мета дослідження 2

Метою даного дослідження є виявити та проаналізувати орнаменти традиційної вишивки з мотивом Дерева Життя в рушниках Полтавщини XIX-XX ст., з'ясувати особливості символічного значення, композиції, техніки та технології їх виконання для подальшого втілення в сучасному дизайні одягу.

**Методологія
та аналіз
джерельної
бази**

3

Для детального аналізу літературних джерел було застосовано методи порівняння, аналізу та аналогій. Метод індукції та дедукції були корисними для виявлення характерних проявів полтавської традиції на тлі вишитих рушників України. Типологічний та метод співставлення застосовувалися у дослідженні територіальних особливостей регіону Полтавщини. Історичний метод дав змогу виявити послідовність формування вишивки, символічні та семантичні риси у вишитих рушниках.

Колосальний вклад у дослідження етнографічного регіону Полтавщини зробила Т. В. Кара-Васильєва (2008) у своїй ґрунтовній праці, присвяченій історії української вишивки від початку її становлення і до XXI ст. У роботі виокремлено розділ про територіальні особливості вишивки рушників, зокрема про етнографічний регіон Наддніпрянщини XIX ст., в якому йдеться про походження та значення символу Дерева Життя, провідні техніки та способи вишивки. В монографії цієї ж авторки (Кара-Васильєва, 1983) розглядається регіон Полтавщини в період XIX-XX ст., окреслюються головні мотиви, художні та колористичні особливості, розмаїття технік та послідовність їх виконання. Вишивальному мистецтву Полтавщини присвячена й праця В. П. Титаренко (2015), де викладено історію традиційної вишивки та інструкції щодо виконання технік вишивання. Авторка доповнює інформацію про територіальні особливості полтавської традиційної вишивки в іншій науковій статті (Титаренко, 2019), в якій розглянуто колористику, семантику, а також творчий доробок відомих полтавських вишивальниць.

Важливими для нашого дослідження стали наукові публікації А. В. Селезньової (2015, 2019). У першій з них розглянуто значення та роль весільного рушника в традиційних обрядових практиках, побудову та основні складові його орнаментальної композиції (Селезньова, 2015). В іншій статті проаналізовано стилістичні відмінності традиційних вишитих рушників, досліджено їх основні різновиди та проведено систематизацію рушників відповідно до їхнього функціонального призначення (Селезньова, 2019).

Символізм фольклорних образів і містичний зв'язок зі світом божественним, що ототожнює властивості рушника як оберегу та його вплив на майбутнє власника, розглянуто у статтях Т. І. Раєвич (2015) та О. В. Богомолець (2017). Пізнанню знакової системи вишитої орнаментики, зокрема вивченню коріння та розвитку народного мистецтва України, дослідженню впливу вишивальних технік на композицію та художньо-графічну виразність виконання, гармонії поєднання кольорової гами присвячена праця Г. К. Медведчук (2009). Інтерпретація символічного значення Дерева знайшла своє відображення в роботах М. І. Чумарної (2008), С. Китової (2003). Дані праці розкривають

орнаментику як специфічну систему закодованої інформації, описують питання сакрально-філософського походження значення Дерева як символу космосу, світобудови, нескінченності життя, поєднання трьох світів, з'єднання мікро- та макрокосмосу в людині.

Результати дослідження **4**

З давніх часів традиційні ремесла займали провідну роль у житті народу, тому мали яскраве відображення в його культурному спадку. Вони несли в собі ознаки художнього та традиційного завдяки значному багажу знань та вмій, що передавалися від роду до роду, від покоління до покоління. Слід погодитися із В. П. Титаренко (2015), що протягом низки подій, пов'язаних з глобалізаційними процесами, спрощенням ремесла вишивання та поширенням промислової і машинної вишивки, традиційна українська вишивка не втратила своєї унікальності та незрівнянної цінності, продовжуючи існування та відродження у нових творах сучасників. Так, можна спостерігати в діяльності сучасних брендів одягу варіанти інтерпретації орнаментів вишивки.

Прикладом цікавого вирішення вишитої сорочки є продукція *rcr khomenko* (рис. 1а), молодого сучасного українського бренду, який широко використовує в своїх роботах прогресивну техніку *upcycling* – переробляє старі речі в нові. Щоправда, розпізнавання автентичних орнаментів вишивки в такій продукції не є основним очікуваним результатом. Визначною дизайнеркою, яка просуває українські народні мотиви, є Юлія Магдич – засновниця українського етнобренду. Вона колекціонує старовинні вишивані сорочки, аналізує техніку виконання та колористику й поєднує набуті знання у власних вишитих творах, транслюючи традиційність та сучасність (рис. 1б). Юлія Магдич розробляє нові моделі, спираючись на техніку вишивання хрестиком, аплікації, принтовані зображення. Нині візитівкою бренду є 3D-вишиванка, створена за мотивами дослідницьких подорожей Україною.

Наведені приклади дизайнерських розробок здебільшого обмежуються формальним підходом до цитування української рушникової вишивки. Важливою складовою процесу збереження спадщини вишивання вбачається усвідомлення та відображення знаково-символічного ряду, що втілений в її образах. Зауважимо, що вишитий рушник – це оберіг: оберіг оселі, оберіг від лихого ока, від лихих намірів та вчинків, оберіг на довгу дорогу, оберіг для новонародженого, оберіг на довге подружнє життя тощо (Кара-Васильєва, 2008). Етимологія слова «рушник» має безпосередній зв'язок з руками людини, що, в свою чергу, відсилає нас до найдавнішого виду праці – ручної (Китова, 2003). Насправді, вишиті твори, створені майстринями вручну, значно перевершують сучасну техніку машинної вишивки, яка не надає духовності процесу та виконується безособово,



Рис. 1а. Ukrainian Style Sweatshirt/ Black by RCR Khomenko (Ukrainian style, n.d.).

Fig. 1a. Ukrainian Style Sweatshirt/ Black by RCR Khomenko (Ukrainian style, n.d.).

Рис. 1б. Повністю вишита бавовняна блуза дизайнерки Юлії Магдич (Дерево життя, б.д.).

Fig. 1b. Fully embroidered cotton blouse by designer Julia Magdych (Derevo zhyttia, n.d.).

без участі людської енергії та думок. Особливо така тенденція змістового спрощення простежується на масових виробництвах одягу, орієнтованих на швидкий продаж готової продукції, виготовленої із незначною затратою часу.

Заглиблення у світ, де рушник – не тільки привабливий атрибут народного інтер'єру, постає важливим завданням сьогодення. Епітет «чистий» може бути застосований до рушника не лише через збереження тіла людини очищеним та охайним, а й через асоціативний зв'язок з чистою духовною енергією, формуванням високих естетичних та етичних ідеалів. Прямокутна форма рушника нагадує поля і шляхи, тому можливо трактувати його як «дорогу життя», що всіяна символами, які в свою чергу «програмують» майбутню долю його власника. «Рушникові книги» або орнаментальна прмова – це елементи народного вжиткового мистецтва, що несе «відлуння часів ... оповіді про непересічні події суспільного й особистого життя українців» (Китова, 2003).

Необхідно розділяти декоративні (покутник, кілковий), обрядові (крижмо, весільний) та побутові рушники (посудний, стирок, утирач). Оскільки вишита традиція є провідною складовою обрядових практик, орнаментальні заповнення не можуть довільно грати розмаїттям кольорів та докорінно змінювати мотиви й образи. Обрядовий рушник має й усталені канони самого процесу творення, закони, що регулюють якість та форму

полотна, склад нитки для вишивки, довжину та ритм стібків, навіть думки та психологічний стан під час вишивання. Кожна складова композиції орнаменту є значущою і має виняткову суть: розташування орнаментального заповнення, головні та додаткові елементи, кольорова гама. В центральних регіонах України головними орнаментальними елементами в рушниках виступають рослинні мотиви, які пов'язуються із космогонічною та життєдайною символікою (рис. 2а – б).

«Народження» рушника в хаті доброї господині, що сама його створила з власним унікальним орнаментом, формує і його подальше «життя» із відповідністю використання до закладеної символіки. Вишита композиція підкреслювала смак вишивальниці, її майстерність та освіченість, а магічно-оберегова функція була підсилена її власними думками та відчуттями, перетворюючи рушник у справжнього «охоронця», що береже спокій та злагоду в сім'ї та побуті.

Створюючи орнаменти для вишитих рушників, народні майстрині завжди зверталися до природи та навколишнього світу, прагнучи не копіювати побачене, а створити індивідуаль-

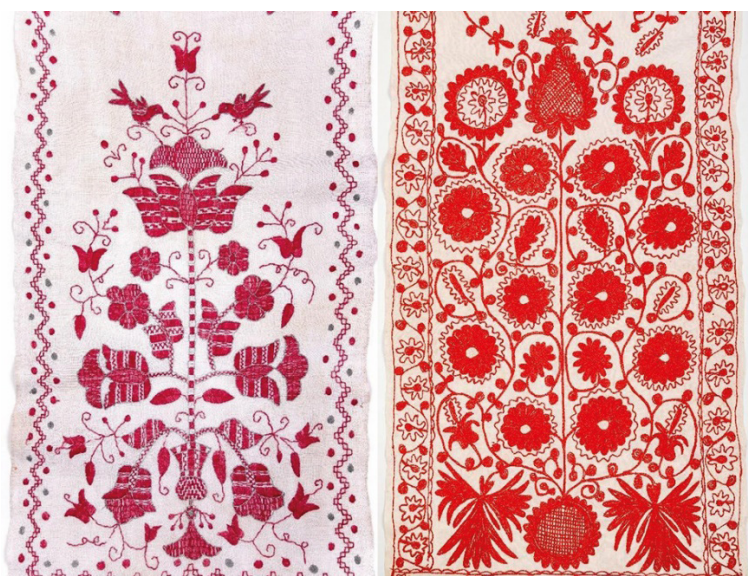


Рис. 2а. Автор невідомий. Полтавський вишитий чернецький рушник. Рушникові шви, вишивка ручна. Кін. ХІХ ст. Музей І. Гончара.

Fig. 2a. Unknown author. Poltava embroidered monastic towel. Towel seams, hand embroidery. The end of the 19th century. I. Honchar Museum.

Рис. 2б. Автор невідомий. Полтавський вишитий рушник. Рушникові шви, вишивка ручна. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Музей І. Гончара.

Fig. 2b. Unknown author. Poltava embroidered towel. Towel seams, hand embroidery. The end of the 19th – early 20th centuries. I. Honchar Museum.

ний художній образ у стилізованій формі, зберігаючи його характерні риси. Серед найбільш вживаних в українській вишивці виділяють такі види орнаментів: рослинний, зооморфний, антропоморфний та геометричний. Найпоширеніші образи української традиційної вишивки: дерево, восьмикутна зірка, хрест, крапка, прямокутники або квадрати, лінія, трикутник, ромб, коло, волота, сигма, спіраль та мотив плетінки.

Характерним для вишиваних рушників Центральної та Слобідської України є, насамперед, теплий червоний колір та багатство квітково-рослинного світу з центральним мотивом «Дерева Життя» («рай-дерева»). На краях таких рушників часто розміщувався безкінечник, стилізований під хміль чи виноградну лозу. Значно пізніше по всій Наддніпрянщині був поширений білий мережаний рушник, який особливо святково, гарно та урочисто виглядав на дерев'яних стінах сільської хати. Слід зауважити, що вишивка з традиційним мотивом Дерева Життя була популярна по всій Україні.

Поліська традиційна система відзначається широким поєднанням різних символів у єдиний орнамент. З-поміж атрибутів поліського ткацтва значне місце займають символи та різні космічні знаки: розетки, кола, похрестя, ромби, лінії та зооморфні мотиви. До зооморфних символів належать «волове око», «гусочки», «собачки», «кролики», «рачки», «метелики». На Волинському Поліссі рушник як декоративну прикрасу почали використовувати порівняно недавно, через те, що тут довго зберігалось курне опалення. Вишиваний рушник Східного Поділля (Вінниччина) був багатий на різну орнаментику. На цих рушниках збереглися узорі з фантастичними крилатими кіньми, птахами, величезними деревами, жіночими фігурами, побутовими сценами.

Дерево – один з провідних та найхарактерніших символів Поділля. Регіон славиться значним різноманіттям даного сюжету. Це орнаменти із зображенням дуба, «Безкінечного дерева», «Дерева-розетки», «Дерева-вазону», «Дерева з сонцями», а також різними групами та комбінаціями дерев. Дуб у даній місцевості відтворювався як «Дерево на яйці». Характерною особливістю є великі листки, що нагадують людські долоні, а також міцне коріння та «яйце». Корені змієподібні і належать до нижнього шару світового дерева. Дуб вважається одним з найцікавіших варіантів дерева в подільській рушниковій традиції. Одним з варіантів прочитання орнаментального елемента дерева є осмислення його як антропоморфного образу (Берегиня).

Рушники Полтавщини вирізняються особливою орнаментальною композицією, а саме мотивом Дерева Життя, що є центрально-наскрізним елементом, композиційним центром, який відображає триєдність (поєднання трьох світів: померлі, живі, ненароджені), могутність поколінь та продовження роду.

Трирівнева система передбачає: рівень предків, які відображаються як вазон, рівень батьків, які зображуються як великі та середні квіти, а також рівень дітей та майбутніх поколінь – найменші паростки, які тягнуться вгору. Оберігають Дерево зазвичай два янголи-охоронці, що здавна позначалися парою птахів.

Полтавщина виділяється і побудовою композиції орнаменту вишитого рушника. Оскільки кожен елемент вважався символом, то й вільному простору на рушникові відводилась окрема роль. Вважалось неможливим «закривати» середину рушника, оскільки це «Боже місце». В основній частині знаходилось власне Дерево-Квітка, а низ рушника обов'язково окреслювали вишитим береговим орнаментом – «бережком» (Селезньова, 2015). Процес вишивання починався від самого низу і вівся до середини.

Стримана кольорова гама водночас струмувала енергією життя через поєднання червоного, білого, інколи блакитного та помаранчевого кольорів. Рушники здебільшого вишивались у біло-червоній гамі: білий фон та червоні нитки. Незважаючи на монохромність у поєднаннях, вони утворювали «гармонійне сполучення світла та відтінків червоного кольору на полотні» (Гамалія & Безугла, 2023).

Для регіону Полтавщини ХІХ ст. характерна техніка вільного малюнка. Ця техніка характеризується тим, що вона виконується на полотні, на якому попередньо нанесено малюнок, за яким потім виконується вишивка. «Дерево Життя зазвичай обрамляли стебловим швом, а всередині вишивали рушниковими заповненнями (штапівкою, мережкою, лиштвою, драбинкою, насипочкою, бігунцем, прикроєм, шахівницею тощо)» (Кара-Васильєва, 1983, с. 287). Рушникові заповнення утворюють незрівнянну мелодію єдиного кольору: завдяки шахівницям, щільності заповнення чистим кольором та різноманітним смугам, орнамент виблискує широкою варіацією відтінків червоного кольору. Використовуючи лише один колір та безліч технік в одній роботі, вишивка сяjala. В порівнянні з іншими регіонами України такого ефекту вишивка досягала через дотримання оптичного заломлення світла і завдяки раціональному заповненню простору квітів та вазона.

Незважаючи на зовнішній чітко окреслений контур, що ніби стримує потік енергії, Дерево-Квітка випромінює динаміку життя, якою переповнене зсередини (Кара-Васильєва, 1983). Якщо поглянути на рушник зблизька, то можна побачити, як Дерево «квітне на очах»: поступово проростають нові паростки покоління, середні квіти підтримують та направляють напрям руху пагонів, великі квіти, в свою чергу, під гнітом ваги опускаються до вазона, а птахи-охоронці спостерігають за безпекою та оберігають «Вогонь Життя». Власний стилізований образ Дерева Життя, що відображається як символ трійці, хреста, Берегині та тризуба

однозначно має релігійне значення. Тобто це образ Праматері, образ виноградної лози та безпосередньо Святої Трійці.

Зважаючи на те, що до XIX ст. Полтавщині були властиві геометричні зображення орнаментального елемента Берегині, то справедливо було б зазначити, що Дерево Життя є більш автентичним віддзеркаленням даного елемента (Кара-Васильєва, 1983), адже він також зображає тризуб, триєдність та головне – символ жіночності, продовження роду та плодючості.

Прикладом вдалого використання традиційної рушникової вишивки з елементами образу Дерева Життя в сучасній дизайнерській продукції України можуть слугувати сукні та сорочки з колекцій брендів Etnodim та Vita Kin. Наприклад, бренд Etnodim має на меті розвивати та поширювати етнотенденції в маси, зберігаючи при цьому символічність і значимість зображень, створюючи нові унікальні орнаментальні композиції у своїх колекціях (рис. 3а). Діяльність дизайнерки Vita Kin поєднує сучасний одяг із основними знаково-символічними елементами вишивки (рис. 3б). Створені нею речі вимагають дуже кропіткої та довготривалої роботи, ручних швів та дорогих матеріалів у відтворенні унікальних українських орнаментів.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Порівняння принципів зображення рослинних орнаментів, їх техніки та технології виконання у вишитих рушниках Поділля, Полісся та Полтавщини виявляє найчастіше використання на території останньої образу Дерева Життя, з притаманними саме регіону Полтавщини характерними ознаками. Сформова-



Рис. 3а. Лляна сорочка з вишитими містами-героями Smilyvist від бренду Etnodim (Лляна сорочка, б.д.).

Fig. 3a. Linen shirt with embroidered hero cities Smilyvist by Etnodim brand (Llana sorochka, n.d.).

Рис. 3б. Сукня «Sasha Dress» від бренду Vita Kin (Sasha Dress, n.d.).

Fig. 3b. "Sasha Dress" by Vita Kin brand (Sasha Dress, n.d.).

ний перелік трактування символічного значення образу Дерева налічує шість теорій, що в різні роки наводились українськими дослідниками вишивки.

Представлені в статті приклади орнаментів вишивки в інтерпретації окремими дизайнерами та брендами виявляють можливі шляхи подолання тенденції до формального відтворення і спрощення семантичного звучання традиційних вишитих композицій. Наданий семіологічний та техніко-технологічний аналіз рушникового орнаменту покликаний допомогти роботі дизайнерів фешн індустрії в процесі відтворення автентичної спадщини.

Висновки **6**

Виявлено, що дерево та його похідні варіації виступають ключовими сюжетами рушників Полісся, Поділля та Полтавщини із значною багатогранністю даного мотиву. Це орнаменти із зображенням «Дерева-роzetки», «Безкінечного дерева», «Дерева-вазону», «Дерева на яйці», «Дерева з сонцями», «Світу з яйця», а також дуба та різних комбінацій дерев.

Найбільше вирізняється серед інших осередків України Полтавщина, надаючи уявлення про традиційну вишивку, техніки, орнаменти та композиційні складові, що передавались від покоління до покоління. Вона відзначається помірним та багатим заповненням рушників, а головним елементом і композиційним центром вишивки є Дерево Життя. Додаткові ж елементи, такі як розкидка та «бережок», є не менш важливими і потребують ретельного опрацювання. Використовуючи лише червоний колір та безліч технік в одній роботі, вишивка, в порівнянні з іншими етнорегіонами, досягала гармонійного поєднання, дотримуючись оптичного переломлення світла і завдяки раціональному заповненню простору квітів та вазона.

Дерево Життя як орнаментальний елемент має широке коло символічних значень та, згідно із сучасними теоріями, несе в собі закодовану інформацію: космогонічна модель світу, триєдність трьох світів, Дерево роду, Берегиня-мати, Свята Трійця, Богоматір Оранта. Можливо, саме глибинність та багатогранність символічного образу, який корінням сягає часів язичництва, спричиняє його полегшене та нівельоване відтворення в орнаментальних композиціях сучасних брендів. Широкому загалу споживачів дизайнерської продукції не завжди цікаво самостійно досліджувати символічну наповненість орнаментів одягу. Вбачаючи потребу ідеологічної компоненти діяльності дизайнера, її просвітницької функції, пропонуємо поширення глибинного змісту автентичних українських знаково-символічних систем, що в свою чергу сприятиме підвищенню культурного рівня споживача та збереженню нашої культурної спадщини.

Список бібліографічних посилань

- Богомолець, О. В. (2017). Рушник як сакральний символ української культури. *Культурологічна думка*, 11, 102–111. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Bohomolets.pdf
- Варивончик, А. В. (2021). Історичний шлях оздоблення вишивкою традиційного українського вбрання. *Мистецтвознавчі записки*, 40, 3–9. <https://www.doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250309>
- Гамалія, К. М., & Безугла, А. І. (2023, 14–15 квітня). Інформаційне кодування вишивки рушників Полісся, Поділля та Полтавщини. В *Перші Таранушенківські читання* [Матеріали конференції] (с. 10–12). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. *Дерево життя* [Зображення]. (б.д.). Yuliya Magdych. Взято 10 січня 2024 з <https://ua.yuliyamagdych.com/collections/tree-of-life/products/tree-of-life-blouse-white?variant=45256025243959>
- Кара-Васильєва, Т. В. (1983). *Полтавська народна вишивка*. Наукова думка.
- Кара-Васильєва, Т. В. (2008). *Історія української вишивки*. Мистецтво.
- Китова, С. А. (2003). *Полотняний літопис України: семантика орнаменту українського рушника* (2-ге вид.). Брама.
- Ляна сорочка з вишитими містами-героями Smilyvist [Зображення]. (б.д.). Etnodim. Взято 10 січня 2024 з <https://etnodim.ua/zhinkam/ua-zhinochi-vishivanki/sorochka-smilyvist>
- Медведчук, Г. К. (2009, 2 серпня). *Історія української вишивки*. Гарбуз. <http://garbuz.org.ua/statti/vishivka/istoriya-ukrayinskoyi-vishivki.html>
- Раєвич, Т. І. (2015, 14–15 травня). Вишитий рушник як етнічний символ української нації. В В. Й. Лажнік (Ред.), *Актуальні проблеми країнознавчої науки* [Матеріали конференції] (с. 102–105). Вежа-Друк. <https://bit.ly/3P0uVvn>
- Селезньова, А. В. (2015). Основи орнаментальної побудови композиції весільного рушника. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 33, 131–139. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158298>
- Селезньова, А. В. (2019). Український рушник як культурний феномен національного ужиткового мистецтва. В Є. А. Антонович, & В. П. Титаренко (Упоряд.), *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* (Книга 2, с. 217–224). Сімон.
- Титаренко, В. П. (2015). *Вишивальне мистецтво Полтавщини*. Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Титаренко, В. П. (2019). Полтавська традиційна вишивка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 83–87. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191337>
- Чумарна, М. І. (2008). *Код української вишивки*. Априорі.
- Sasha Dress [Image]. (n.d.). Vita Kin. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.vitakin.com/collections/shop/products/drop-20-product-7>
- Ukrainian style sweatshirt / Black [Image]. (n.d.). RCR Khomenko. Retrieved January 10, 2024, from <https://rcrkhomenko.com/shop/sweatshirt-5>

References

- Bohomolets, O. V. (2017). Rushnyk yak sakralnyi symbol ukrainiskoi kultury [Embroidered towel as sacred symbol of Ukrainian culture]. *The Culturology Ideas*, 11, 102–111. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Bohomolets.pdf [in Ukrainian].
- Chumarna, M. I. (2008). *Kod ukrainskoi vyshyvky* [Ukrainian embroidery code]. Apriori [in Ukrainian]. *Derevo zhyttia* [Tree of Life] [Image]. (n.d.). Yuliya Magdych. Retrieved January 10, 2024, from <https://ua.yuliyamagdych.com/collections/tree-of-life/products/tree-of-life-blouse-white?variant=45256025243959> [in Ukrainian].

- Hamaliia, K. M., & Bezuhla, A. I. (April 2023, 14–15). Informatsiine koduvannia vyshyvky rushnykiv Polissia, Podillia ta Poltavshchyny [Information coding of towel embroidery in Polissya, Podillia and Poltava region]. In *Pershii Taranushenkivskii chytannia* [The first Taranushenko's readings] [Conference proceedings] (pp. 10–12). Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].
- Kara-Vasyliieva, T. V. (1983). *Poltavska narodna vyshyvka* [Poltava folk embroidery]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kara-Vasyliieva, T. V. (2008). *Istoriia ukrainskoi vyshyvky* [History of Ukrainian embroidery]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kytova, S. A. (2003). *Polotniani li topys Ukrainy: semantyka ornamentu ukrainskoho rushnyka* [Cloth chronicle of Ukraine: Semantics of Ukrainian towel ornament] (2nd ed.). Brama [in Ukrainian].
- Liana sorochka z vyshytymy mistamy-heroiamy Smilyvist* [Linen shirt with embroidered hero cities Smilyvist] [Image]. (n.d.). Etnodim. Retrieved January 10, 2024, from <https://etnodim.ua/zhinkam/ua-zhinochi-vishivanki/sorochka-smilyvist> [in Ukrainian].
- Medvedchuk, H. K. (2009, August 2). *Istoriia ukrainskoi vyshyvky* [History of Ukrainian embroidery]. Harbuz. <http://garbuz.org.ua/statti/vishivka/istoriya-ukrayinskoyi-vishivki.html> [in Ukrainian].
- Raievych, T. I. (2015, May 14–15). Vyshytyi rushnyk yak etnichnyi symvol ukrainskoi natsii [Embroidered towel as an ethnic symbol of Ukrainian nation]. In V. Y. Lazhnik (Ed.), *Aktualni problemy krainoznavchoi nauky* [Actual problems of country studies] [Conference proceedings] (pp. 102–105). Vezha-Druk. <https://bit.ly/3P0uVvn> [in Ukrainian].
- Sasha Dress* [Image]. (n.d.). Vita Kin. <https://www.vitakin.com/collections/shop/products/drop-20-product-7> [in English].
- Seleznova, A. V. (2015). Osnovy ornamentalnoi pobudovy kompozytsii vesilnogo rushnyka [The basics of the ornamental construction of the wedding towel composition]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 33, 131–139. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158298> [in Ukrainian].
- Seleznova, A. V. (2019). Ukrainskyi rushnyk yak kulturnyi fenomen natsionalnogo uzhytkovoho mystetstva [Ukrainian embroidered towel as a cultural phenomenon of national applied art]. In Ye. A. Antonovych, & V. P. Tytarenko (Comps.), *Etnodyzain u konteksti ukrainskoho natsionalnogo vidrodzhennia ta yevropeiskoi intehratsii* [Ethnodesign in the context of Ukrainian national revival and European integration] (Book 2, pp. 217–224). Simon [in Ukrainian].
- Tytarenko, V. P. (2015). *Vyshyvalne mystetstvo Poltavshchyny* [Embroidery art of Poltava region]. Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Tytarenko, V. P. (2019). Poltavska tradytsiina vyshyvka [Poltavian traditional embroidery]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 83–87. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191337> [in Ukrainian].
- Ukrainian style sweatshirt / Black* [Image]. (n.d.). RCR Khomenko. Retrieved January 10, 2024, from <https://rcrkhomenko.com/shop/sweatshirt-5> [in English].
- Varyvonchuk, A. V. (2021). Istorychnyi shliakh ozdoblennia vyshyvkoiu tradytsiinoho ukrainskoho vbrannia [The historical way of embroidery of traditional clothing]. *Notes on Art Criticism*, 40, 3–9. <https://www.doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250309> [in Ukrainian].

АНІМАЛІЗМ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Катерина Кисельова,
<https://orcid.org/0000-0002-1580-287X>
член Спілки дизайнерів України,
к.т.н., доцент,
Київський національний Університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
katerinakiselova@gmail.com

ANIMALISM IN THE DESIGN OF CLOTHES OF THE XX AND EARLY XXI CENTURIES

Kateryna Kyselova,
<https://orcid.org/0000-0002-1580-287X>
PhD in Technical Sciences (Engineering),
Associate Professor,
Kyiv National University of Culture
and Arts,
Kyiv, Ukraine
katerinakiselova@gmail.com

Анотація

В статті представлений огляд та систематизація проектів дизайну одягу із застосуванням анімалістичних мотивів. **Мета дослідження** – виявити прояви анімалістичних образів у костюмі і відмінності їх значень у різні історичні періоди. **Методологія дослідження** базується на застосуванні методів джерелознавчого, мистецтвознавчого, естетичного та структурно-композиційного аналізу. **Наукова новизна полягає** у висвітленні етапів розвитку анімалізму в ХХ – поч. ХХІ ст. та виявленні його основних проявів у костюмі. Результати дослідження базуються на емпіричному матеріалі дизайнерів та Будинків мод, які активно використовували та розвивали анімалізм у своїй творчості. **Висновки.** У результаті дослідження доходимо висновку про різноманітні шляхи прояву анімалізму в дизайні одягу, – від суцільного копіювання образів тварин до введення в дизайн їхніх окремих частин чи використання фотографій і художніх зображень. І якщо на початку ХХ ст. в костюмі використовувалися здебільшого елементи покриву тварин – їхня шкіра, хутро та пір'я, а екзотичні тварини та птахи підкреслювали статусність елітних верств суспільства, то з розвитком технологій і поширенням серійного виробництва одягу поступово набула популярності імітація. Знищення природного середовища і домінування штучного

Abstract

The article presents an overview and systematisation of fashion design projects using animalistic motifs. **The purpose of the study** is to identify the manifestations of animalistic images in costume and the differences in their meanings in different historical periods. **The research methodology** is based on the application of methods of source, art, aesthetic, structural and compositional analysis. **The scientific novelty** lies in highlighting the stages of animalism development in the twentieth – early twenty-first centuries and identifying its main manifestations in costume. The results of the study are based on empirical material from designers and fashion houses that actively used and developed animalism in their work. **Conclusions.** As a result of the study, we conclude that there are various ways of manifesting animalism in fashion design, from copying animal images entirely to introducing their individual parts into the design or using photographs and artistic images. And while in the early twentieth century, costumes used mostly elements of animal skin, fur and feathers, and exotic animals and birds emphasised the status of the elite strata of society, with the development of technology and the spread of mass production of clothing, imitation gradually became popular. The destruction of the natural environment and the dominance of the artificial one led to the spread of fashion inspired by wildlife. Gradually, a style

призвело до поширення моди, натхненної життям дикої природи. Поступово сформувався стильовий напрям у дизайні одягу, що зараз вважається «фентезі-класикою». Згодом анімалістичні мотиви перетворились на візуальні носії «екомоди» та «екосвідомості», нагадуючи про необхідність значних перетворень у глобальній свідомості людства. Розквіт анімалізму останніх десятиліть відображає соціокультурні тенденції розвитку суспільства. Через символіку та інтерпретацію анімалістичних образів у дизайні костюма відображається турбота та прагнення до збереження природного спадку в світі, який все більше опиняється під впливом технологічного розвитку.

direction in fashion design was formed, which is now considered «fantasy classics». Over time, animalistic motifs have become visual carriers of «eco-fashion» and «eco-consciousness», reminding us of the need for significant transformations in the global consciousness of humanity. The flourishing of animalism in recent decades reflects the socio-cultural trends in society. The symbolism and interpretation of animalistic images in costume design reflects the care and desire to preserve the natural heritage in a world that is increasingly influenced by technological development.

Ключові слова:

анімалізм, анімалістичний образ, анімалістичні принти, мода на тварин, тварини в моді, екологічні тренди, екологічна мода.

Keywords:

animalism, animalistic image, animal prints, animal fashion, animals in fashion, environmental trends, eco-friendly fashion.

Вступ **1**

З давніх часів людство створює штучне середовище з метою покращення якості свого життя, оточує себе штучно створеними предметами, одягом, будівлями, ландшафтами. З розвитком технічного прогресу штучність поступово проникла у всі галузі діяльності людини, повсюдно знищуючи природне середовище. Вітиснення природи призвело до актуалізації екопроцесів у суспільстві, до збільшення цінності природного середовища, до бажання людини його відтворити, зобразити або імітувати. Таким намаганням єднання з природою, якої бракує в «кам'яних джунглях» сучасних міст, можна вважати підвищену зацікавленість дизайнерів-модельєрів анімалістичною тематикою в костюмі.

Протягом останнього століття ставлення до різних аспектів анімалізму значно еволюціонувало, а іноді навіть здобуло діаметрально протилежне забарвлення. Якщо на початку ХХ ст. натуральне хутро або анімалістичний принт сприймалися як ознака престижності та елітарності, то наприкінці століття вони в багатьох аспектах перетворились на ознаку кічевого несмаку і навіть моветону. Поступово відмовляючись від безпосереднього використання шкіри та хутра тварин суспільство все більше уваги приділяє анімалістичним принтам, тисненням з тваринними малюнками, забарвленням, що імітують шкіру або хутро, зображенням тварин. Все це стало постійною складовою жіночого гардеробу і протягом десятиліть залишається модними тенденціями.

Величезна кількість анімалістичних образів, які ми бачимо на подіумах та на сторінках модних журналів, не лише віддзер-

калюють естетичне багатство природи, але й слугують своєрідним нагадуванням про необхідність збереження екологічної рівноваги, формують сучасний світогляд людства.

Мета дослідження **2**

Мета статті полягає в огляді та систематизації історії розвитку анімалізму в дизайні одягу XX – XXI ст.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Незважаючи на те, що звернення до тваринних мотивів широко розповсюджене з прадавніх часів, досліджень анімалістичного жанру порівняно мало. Здебільшого вони стосуються живопису, скульптури, прикладного мистецтва та літератури. Широке візуальне уявлення й можливість поглибленого занурення у культурний аспект взаємодії людини з тваринним світом надає колективне дослідження, представлене в книгах «Animal: Exploring the Zoological World» (Hanken et al., 2018) та «Bestiary: Animals in Art from the Ice Age to Our Age» від Christopher Masters (2018). Еволюція стосунків тварин та людей, соціальний аспект сприйняття тварин, його зміни впродовж історії людства розглядаються у дослідженні «Looking at Animals in Human History» від Linda Kalof (2007). Культурологічному осмисленню ролі тварини в сучасному світосприйнятті, яке відображає систему взаємовідносин суспільства з навколишнім середовищем присвячені роботи S. Baker (2000, 2001), R. Bulliet (2005). Дослідженню символізму анімалістичних мотивів у мистецтві присвячена праця Hope B. Werness (2003). Великий обсяг матеріалу використання природних джерел в архітектурі та прикладному мистецтві надав Philip Steadman (2008).

Анімалізм у дизайні розглянутий епізодично в різноманітних виданнях з історії сучасного мистецтва. Представлені окремі збірки-довідники з візуальним матеріалом для дизайнерів, який вербально не опрацьований. Окремі тези зустрічаються в доповідях наукових конференцій (Аніканова & Бжезовська, 2019; Кисельова & Новікова, 2021). Дизайну одягу присвячено сторінки оглядів трендів у електронних та друкованих періодичних виданнях, таких як trendhunter.com, essence.com, net-a-porter.com, buro247.ua, Vogue, Harper Bazar, l'Officiel, POPfashion. За останнє десятиріччя вийшли дослідження з історією леопардового принта. Це книги Hillary Alexander (2018) та Jo Weldon (2018), Emma Bastow (2020). У науковій літературі питання анімалізму в костюмі залишається малодослідженою темою, незважаючи на широку популярність цього жанру.

Результати дослідження **4**

Використання тваринних мотивів у костюмі має давню історію. Здебільшого використовували саме шкіру, пір'я та хутро, які асоціювались із вищим статусом у суспільстві. Стилізовані зображення тварин, комах, рептилій, птахів або їх частин часто слугува-

ли мотивами для орнаменталізації тканин вишивкою або відбивалися в металі та дорогоцінному камінні в ювелірних прикрасах.

Перші десятиріччя ХХ-го ст. не стали винятком. З 1900 р. до початку Першої світової війни найбільшими проявами анімалізму були пір'я екзотичних птахів на жіночих головних уборах, які вражали надмірною розкішшю. Здебільшого використовували пір'я страуса, чаплі і райського птаха, прикрашали капелюхи й опудалами птахів. Взимку носили об'ємні хутряні муфти, які часто були суцільними шкірами тварин з мордами та хвостами, або складалися з декількох суцільних шкір, зшитих разом. Такі муфти вказували на високий соціальний статус власника.

Анімалістичні мотиви створювали живописні візерунки кроше та вишивки в повсякденних та вечірніх туалетах.

До 20-х рр. ХХ ст. практично не використовувалась імітація – хутро, пір'я, шкіра були виключно натуральними, але Перша світова війна все змінила. Одночасно трансформувалася й доступність самої моди. Маленький функціональний гардероб містив міг поповнюватися відносно недорогими речами промислового виробництва. Імітації анімалістичних малюнків у вельветі, шенелі, шовкових тканинах, які наближали власника до елітарних верств суспільства, набули шаленої популярності. В 20-х рр. ХХ ст. такі зірки, як Джоан Кроуфорд та Жозефіна Бейкер неодноразово з'являлись на фотосесіях у сукнях з леопардовим принтом. Часто зйомки супроводжувалися участю живих тварин, оскільки леопардів тримали в якості домашніх улюбленців. Надзвичайно популярними також були вишивки стеклярусом та пайетками у вигляді пір'я павича, риб'ячої луски.

В 30-х рр. дім Lanvin запропонував сукні з леопардовим малюнком. Це сталося після виходу на широкий екран фільму «Тарзан» (1932 р.), де одяг головних персонажів імітував шкіри тварин. Анімалістичні принти почали асоціюватися з пригодами та екзотикою, відмовою від буденності, а не підробкою під статусність. Вони стали настільки популярними, що зайняли значну частину в гардеробі голлівудських актрис Керол Ломбард, Глорії Свенсон, Бібі Даніелс та Джин Гарлоу.

Іншим шляхом популяризації анімалістичних мотивів пішла Ельза Скіапареллі. Вона зображувала тварин повністю, не обмежуючись імітацією забарвлення. Її вечірня сукня «Омар» 1937 р. з відповідним зображенням увійшла у всі відомі посібники з історії моди (рис. 1). Зображення павичів, величезних мух, жуків, бабок у вигляді вишивок, об'ємних натуралістичних аплікацій, гудзиків широко прикрашали одяг та аксесуари, розроблені дизайнеркою. В 1938 р. вона перша застосувала голову тварини у вигляді головного убору.

В 1940-х рр. анімалістика, як і мода взагалі, здебільшого була представлена на американському континенті. Зірка пін-ап Бетті Пейдж знімалася у фільмах у відкритій анімалістичній мі-



Рис. 1. Ельза Скіапареллі. Жіноча вечірня сукня.
1937. Музей мистецтв, Філадельфія
(Schiaparelli, 1937).

Fig. 1. Elsa Schiaparelli. Woman's Dinner Dress.
1937. The Philadelphia Museum of Art
(Schiaparelli, 1937).

ні-сукні, і в такий спосіб знову активізувала інтерес дизайнерів до цієї теми. Леопардовий принт з'явився навіть у купальниках, які з успіхом продемонструвала акторка Голлівуду Джин Тірні в ефектній фотосесії. Американський дизайнер Чарльз Джеймс надихався при створенні вечірніх суконь формою та кольорами комах. Але Друга світова війна не дала розвинутися анімалістичній тенденції повною мірою.

Значної популярності анімалістичний принт набув у 50-ті рр. ХХ ст. разом з Dior та New Look. Крістіан Діор прикрасив принтом «Джунглі» однойменний ансамбль та вечірню сукню сенсаційної колекції 1947 р. Муза дизайнера – Митця Брікар була відомою прихильницею тваринних узорів, й поступово такі принти прикрасили класичні діорівські речі, такі як жакет Bar, вечірні сукні, костюми, пальта, а також – аксесуари.

Водночас й П'єр Бальмен активно пропонував власним клієнткам тваринні принти не тільки в сукнях, а також штанах, що було дуже революційним явищем 1950-х рр. (рис. 2).

Поширенню й популяризації леопардового принта сприяв і провідний американський художник костюма Адріан Грінберг, який використовував його для вечірніх суконь головних героїнь голлівудських кінострічок. Тенденцію принтування підхопили також серійні виробники домашнього одягу та білизни. Американський бренд білизни «Vanity Fair» у 1950-х створив піжами й купальники з леопардовими принтами. Активне використання узорів в Pin-Up-зображеннях сприяло сприйняттю анімалістичного малюнку як сексуального та сміливого.

Активним пропагандистом використання анімалістичних мотивів був Ів Сен-Лоран, французький кутюр'є, який народився в Алжирі. Він опрацював африканську тематику в кількох колекці-



Рис 2. П'єр Бальман. Леопардові штани. 1951 (Leon, 2011).

Fig. 2. Pierre Balmain Leopard Pants. 1951 (Leon, 2011).

ях, завдяки яким у другій пол. 60-х рр. народився стильовий напрямок «сафарі», який став одним з базових у сучасному гардеробі.

В 1960-і палітра анімалістичних принтів значно розширилася – з'явилися жирафний, зміїний принти та принт під далматинця, додалися незвичні яскраві кольори. Такі зірки як Ерта Кітт, Джей Менсфілд, Жа Жа Габор надихали жінок того часу на експерименти зі своїм зовнішнім виглядом. Гардероб Енн Бенкрофт з оскароносного фільму «Випускник» (1967 р.) аж до білизни прикрашений леопардовим, зміїним та жирафним принтами. Навіть Боб Ділан присвятив цій анімалістичній тенденції пісню, презентовану в 1966 р. – «Leopard skin pill-box hat».

У 1962 р. Жаклін Кеннеді з'явилася на публіці в леопардовому пальто, що сприяло поверненню та набуттю надзвичайної популярності екзотичних натуральних шуб. Однак ця тенденція мала трагічні наслідки, й закон США 1973 р. про захист певних видів тварин поклав край використанню натуральних шкір рідкісних тварин. Втім, цікавість до анімалістичних принтів не зникла, а лише сприяла більшому розвитку імітації.

Анімалістичні принти почали використовувати в летючих прозорих тканинах, які відображали хіпі-моду того часу. Зірка міні-моди Твіггі у 1970-му р. знялася у фотосесії для Royal Robes у леопардовій сукні від Vil Tise. З'явилися моделі, в яких різні анімалістичні принти комбінувалися й поєднувалися між собою, як у комплекті Білла Бласа в 1970 р. Але до кінця 80-х рр. XX ст. анімалістичний принт вважався чимось незвичним, екстравагантним та ексцентричним. Через це його активно використовували такі зірки-новатори як Оззі Осборн, Сід Вішез, Іггі Поп та гурт «Kiss» у своїх сценічних образах. Леопардові міні-сукні, рвані панчохи під гепарда, легінси під зебру були улюбленим одягом співачки Деббі Гаррі.

В другій половині 1980-х і в 1990-і рр. анімалістичні принти стали регулярно з'являтися в колекціях багатьох дизайнерів: Gianni Versace, Roberto Cavally, Yves Saint Laurent, Доменіко Дольче та Стефано Габбана (Dolce&Gabbana), Christian Dior, Moschino, Guy Laroche, Givenchy, Valentino та інших. З'явилися суцільні луки: костюми або комбінезони під змію або під зебру, які доповнювалися відповідними аксесуарами й охоплювали людину з голови до ніг. Також активно використовувалися поєднання анімалістичних принтів неприродних кольорів та блиску. Ця тенденція відображена у фільмі 1988 р. «Одружені з мафією», де й витончена Мішель Пфайффер, і комічна Джозан К'юсак з'являються перед глядачем у білизні, повсякденних комплектах та вечірніх сукнях із тваринними принтами.

Ще гучніший успіх прийшов до анімалістики після «леопардової» колекції будинку моди Alaïa AW 1991. На подіум вийшли провідні манекенниці – Крісті Тарлінгтон, Наомі Кемпбелл, Лінда Євангеліста, які показали облягаючі леопардові сукні. Тенденцію підхопили зірки від Кайлі Міноуг до Шерон Стоун.

Вікторія Бекхем у «Spice Girls» часто з'являлась у леопардовому міні, а Ексл Роуз з «Guns'n Roses» на сцені часто з'являвся в образі, що поєднував хутро диких кішок і шкіру, що імітувала змію та крокодила. Тваринні принти зебри, гепарда, жирафа, леопарда набули шаленої популярності практично в усіх доступних кольорах. Плямистість зберігалася, але колір найчастіше використовувався неприродній.

З використанням анімалістичних мотивів постійно експериментував Александр Макквін. Він захоплювався орнітологією і навіть ходив на курси з вивчення будови тіла птахів. Це захоплення знайшло відображення у колекціях 1995, SS 2001, SS 2008 та AW 2009 (рис. 3). У 1995 р. це були стилізовані малюнки птахів та коміри з пір'я, у SS 2001 р. він спробував використати опудала птахів у якості аксесуарів для створення виразних образів. У колекції SS 2008 р., яка була присвячена самогубству Ізабелли Блоу, подруги та наставниці дизайнера, фрагменти опудал птахів вже слугували деталями одягу. Доповнив незвичні образи Філіп Трейсі за допомогою скупчення стилізованих метеликів у якості головних уборів. У колекції AW 2009-2010 деякі моделі були повністю або частково виготовлені з качинового пір'я та нагадували величезних птахів. У колекції SS 2010 були представлені образи напівлюдей-напіврептилій, які будуть населяти планету внаслідок глобального потепління.

У 2009 р. в колекціях Fall та AW на подіумах з'явилися зображення голів тварин. Маніш Арора використав голови слона та лева, Жан-Шарль де Кастельбажак продемонстрував светр із головою коня, Ашіш і Міка Мачіда поекспериментували із зображенням зебри.



Рис. 3. Александр Макквін. Сукня з колекції «Весна-літо» 2008 р. (Kris, n.d.).

Fig. 3. Alexander McQueen. The dress from Spring collection, 2008 (Kris, n.d.).

У колекції SS 2012 р. Міхаель Корс спробував відновити тематику сафари. А вже через два роки сталася нова популяризація анімалістичних принтів, яка продовжується й зараз. Не буде перебільшенням зазначити, що немає жодного відомого бренду чи ритейлера, який оминув цю тенденцію.

Перші прояви останньої хвилі анімалізму проявилися в колекціях AW 2014 р. Burberry Prorsum, Emanuel Ungaro, Versace Saint Laurent. У 2015 р. до них доєдналися Dior, Roberto Cavalli. Tom Ford, Balmain, Raf Simons.

Анімалістичні мотиви широко були представлені в колекціях AW та Fall 2016 р.: Givenchy, Dries Van Noten, Dior, Anna Sui, Adrienne Landau, Akris, Alexander Wang, Antonio Marras, Blumarine, Bottega Veneta, Burberry, Carven, Dennis Basso, Calvin Klein, Emanuel Ungaro, Fendi, Ermanno Scervino, Jeremy Scott, Isabel Marant, Kenzo, Philipp Plein, Prada, Roberto Cavalli.

Спочатку «тваринний принт» імітував натуральне забарвлення шкіри тварин: леопардів, тигрів, зебр, змій, але поступово додалися незвичні кольори та фактури. Анімалістичні принти з'явилися на шкірі та латексі в стразах та пайетках. Окрім традиційної імітації забарвлення популярними стали зображення птахів, комах, земноводних в об'ємних аплікаціях та вишивках.

Бурхливий розвиток екопроцесів та екоосвідомості в суспільстві сприяв появі цілого руху «нової анімалістики», яка стала за собою привернення уваги людства до проблеми захисту тварин. У 2017-2020 рр. на подіуми вийшли цілі зоопарки. Це були зображення комах, птахів, жирафів, риб, сов, кішок, собак, пінгвінів. Кожен сезон був присвячений певній тварині. Акцентованість на певному виді досягла апогею, коли Том Браун у колекції Fall 2017

використав пінгвінів не тільки в колористиці, а й в малюнках, аксесуарах і скульптурах, розставлених на подіумі.

Палітра зображень тварин також варіювалась від натуралістичних фотознімків до стилізованих під комікси. За форматом зображення використовувалися середньорапортні та крупнорапортні композиції, вони заповнювали весь виріб або прикрашали окремі частини, дуже популярним став монорапорт.

В колекціях AW 2017 р. актуалізувались анімалістичні тотал-луки, які поєднували декілька тваринних принтів: Dolce&Gabbana, Roberto Cavalli, Fendi, Givenchy, Acne Studios, J Crew, Just Cavalli, No. 21, SS Dsquared, Dolce & Gabbana, Marc Jacobs, Nina Ricci, Altuzarra, Christopher Kane.

У 2018 р. анімалістичні вбрання наповнились ностальгією за епохою супермоделей, зухвалості, сексуальності та шику. Початок цьому поклала колекція SS Донателли Версаче, яка була присвячена 20-річчю з дня смерті її брата Джанні Версаче. Цю тенденцію підтримали Salvatore Ferragamo, Roberto Cavalli, Victoria Beckham, Tom Ford, Bottega Veneta, No. 21.

З'явилися гучні проекти колаборацій модних брендів з організаціями захисту тварин. У 2019 бренд Balenciaga створив капсульну колекцію для онлайн-платформи Farfetch, присвячену видам тварин, що зникають (рис. 4). Зображення цих тварин було нанесені на моделях футболок, суконь та сумок. Бренд аксесуарів Tiffany & Co разом з благодійною організацією Wildlife Conservation Network у 2018 р. представив колекцію прикрас «Save the Wild». Кошти від продажу були спрямовані на підтримку видів тварин, які під загрозою зникнення.

Під час тижня моди в Парижі в 2018 р. бренд Lacoste спільно з Міжнародним союзом охорони природи представив колекцію, присвячену захисту видів тварин, які вимирають. Легендарний логотип крокодила компанія замінила на десять зникаючих тварин і птахів. Кількість вироблених сорочок «поло» відповідала тим видам тварин у світі, які залишились. Виручені кошти від продажу були передані на збереження цих видів.

Українські дизайнери також не стояли осторонь цієї теми. Бренд Bevza представив лукбук колекції Faux fur («Штучне хутро») сезону осінь-зима 2018 р. Представлені моделі відображають гуманність за реального часу, право і можливості людини дбати не лише про себе, але й про природне довкілля.

В колекціях AW 2019 р. знову запанувала анімалістика 1980-х, її можна було побачити у Dolce & Gabbana, Saint Laurent, Altuzarra, Zimmermann, Phillip Lim, Tom Ford, Versuce, в колекціях SS 2019 в Kenzo, Richard Quinn, Gucci, Chloe, Oscar de la Renta.

Зображення окремих комах, птахів та жирафів у колекціях SS 2019, SS 2020 поступово відтіснили зображення тварин в комбінаціях із квітковими малюнками. Stella Jean, Angelo Marani, D&G, Balenciaga, Rochas, Roberto Cavalli, Antonio Marras,



Рис. 4. Капсульна колекція Balenciaga «I love Pets». 2020 (Balenciaga's, 2020).

Fig. 4. Balenciaga's 'I Love Pets' capsule collection is one for animal lovers. 2020 (Balenciaga's, 2020).

Alexander McQueen, Etro обрали комах як домінують оформлення матеріалів. Особливо варто зупинитися на колекції Farhad Re, присвяченій метеликам. Він не тільки використав метеликів у принтах, а також надихнувся їхньою формою.

Одним з яскравих проявів нової соціальної моди восени 2020 р. стала колаборація будинку моди Balenciaga з французькою зоозахисною організацією La Société Protectrice des Animaux. Вони випустили тематичну капсульну колекцію «I Love Pets». В неї увійшли футболки, худі і сумки з фотографіями котиків і песиків із притулків. У якості аксесуарів запропоновані кольє, брелоки і сережки, що імітують кістки. Balenciaga запустили сайт, присвячений покинутим тваринам і перераховули 10% від продажів зоозахисникам.

У колекції Стелли МакКартні «осінь-зима» 2020 р. на подіумі ходили бутафорські плюшеві корови, зебри, кролики та крокодили. Дизайнерка за допомогою показу висловилася проти використання натурального хутра та шкіри. Гумористична вистава несла серйозний посил – не можна вбивати тварин заради шоу, показів та колекцій. У весняно-літній колекції 2020 р. бренд представив штучну шкіру Koba, виготовлену з кукурудзи і переробленої пластмаси. МакКартні в інтерв'ю Емілі Фарра Vouge (Farra, 2019) висловлювалась про матеріали тваринного походження як про сміття.

В 2021-2022 рр. анімалістика не втрачала популярності, хоча й не набула кардинальних новацій. В цей час стильовий напрямок наповнився безліччю різноманітних матеріалів – від важкого трикотажу та хутра до найтоншого шифону, а також з'явилися нетипові міжстильові комбінації. Завдяки фотодруку стали можливі принти, які повністю повторюють малюнки та зображення тварин до найменших деталей. Це надало поштовх новому напрямку – масштабному реалістичному 3D-відтворенню фотографій тварин, на якому почали спеціалізуватися окремі бренди.

Значну увагу привернула колекція 2023 р. Haute couture Данієля Розбері для Schiaparelli (рис. 5). Моделі прикрашали



Рис. 5. Колекція Скіапареллі Данієля Розбері. Сукня з лев'ячою головою. 2023 (Gonzales, 2023).

Fig. 5. Daniel Roseberry's Schiaparelli couture collection. Lion's Head Gown (2023) (Gonzales, 2023).

голови лева, сніжного барса, вовчиці виконані в натуральний розмір і дуже схожі на опудала тварин, але виконані зі штучних матеріалів. За думкою дизайнера тварини уособлювали смертні гріхи за мотивами «Божественної комедії» Данте.

В колекціях 2023 та 2024 рр. анімалізм здебільшого відобразили штучна шкіра пітона та пір'я, які використали такі бренди, як Roberto Cavalli, Khaite, Tod's, Chanel, Gucci, Tom Ford, Etro, Dior, Max Mara. В SS 2023 пір'яний декор спостерігався буквально скрізь: Chanel обробили пір'ям свої твідові жакети, а Рік Оуенс у такий спосіб оформив босоніжки, що виглядає доволі несподівано для такого бунтарського бренду. Характерними виявилися довгі леопардові рукавички Gucci в поєднанні з чорними стриманими сукнями, чоботами з пітона та мінісумками-раковинами.

Поширенню анімалістичних мотивів сприяють відомі моделі Адвоа Абоа, Шаніна Шейк, Ельза Госк та інші зірки Instagram Джессіка Альба, Геллі Беррі, Адріана Ліма, Хайді Клум, Шерон Стоун, Кім Кардаш'ян та Гвен Стефані. Вони вводять анімалізм у власні гардероби і їх наслідують мільйони прихильників.

Розглянемо шляхи прояву анімалістичного жанру, які є поширеними в дизайні одягу XX – поч. XXI ст. (Табл. 1.), вони різного ступеню складності. Найбільш складні шляхи проектування одягу з повним копіюванням образів тварин або копіюванням їхніх окремих частин, найчастіше є характерними для високої моди. В окремі періоди 2017-2020 рр. образи тварин слугували для створення в показах театралізовано-образних акцентів. Найпростіші шляхи, такі як копіювання природних елементів у штучних матеріалах, імітація малюнку, використання фотографій або малюнків тварин, є найбільш характерними для одягу *ready-to-wear* або *mass-market* сегменту.

Потрібно наголосити також на значній активізації біонічного напрямку, який характеризується запозиченням деяких

функцій тварини, таких як зміна кольору або трансформація форми. Незважаючи на значну перспективність даного напрямку, перенесення характерних функцій тварини в дизайн костюма рідко сприймається як прояв анімалізму, оскільки візуально не має яскраво вираженого характеру запозичення.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Виявлені основні ознаки анімалістичного жанру в костюмі ХХ поч. – ХХІ ст., а саме: запозичення або копіювання окремих частин тварин, використання або імітація їхнього хутра, шкіри, пір'я; суцільне копіювання образу тварини (аналогічність форми костюма тварині) або використання пропорцій, будови тіла чи структури тварини; використання фотографій або зображень тварин та їхніх частин; імітація окремих форм (скелетів, кісток, фактури) та імітація малюнка (малюнок на тканині, розпис, переплетення, вишивка, аплікація), копіювання характерного забарвлення або розміщення окремих елементів (плям, крил, кігтів); перенесення характерних функцій тварини (зміна або набуття кольору, трансформація форми). Ці ознаки складаються в культурні коди, які при використанні в образах легко зчитуються споживачем. Відтворюючи впізнаваний образ тварини в одязі, доповненнях, аксесуарах, дизайнер вмикає смислові асоціації, які містяться в свідомості споживача, таким чином значно полегшуючи йому шлях декодування закладеної в такий спосіб інформації. Основними здобутками дослідження стало виділення основних етапів розвитку та створення бази використання анімалістичного жанру в сучасних подіумних колекціях.

Висновки

6

На початку ХХ ст. в костюмі здебільшого використовувалися елементи покриву тварин, їхня шкіра, хутро та пір'я. Найбільше цінувалися екзотичні тварини та птахи, які допомагали елітарним верствам суспільства підкреслити власну статусність. З розвитком технологій, появою та поширенням серійного виробництва одягу поступово набула популярності імітація. Знищення природного середовища та домінування штучного призвело до поширення моди, натхненної життям дикої природи. Цей стильовий напрям сьогодні вважається сучасною фентезі-класикою.

В ХХІ ст. анімалізм постійно присутній на модних показах. Дизайнери, активно користуючись цим трендом, з року в рік регулюють його вид, кількість, особливості колірних та масштабних рішень, концентрацію й інші складові, постійно підтримуючи різноманітність жанру. Сучасні анімалістичні мотиви можуть бути використані у всіх складових костюма – від одягу до аксесуарів, при цьому не обмежуючись видами цільового призначення та класами одягу.

Поступово від створення красивих, естетично приємних та сміливих образів анімалізм перетворився на символ «еко-моди» й «екосвідомості». Можна вважати його значну роль

у відновленні гармонії між сучасним життям і природою. Дизайнери, звертаючись до анімалістичної тематики, намагаються нагадати про необхідність значних змін як у сфері моди, так і в глобальній свідомості людства.

Розквіт анімалізму останніх десятиліть відображає соціокультурні тенденції розвитку суспільства. Через символіку та інтерпретацію антропоморфних образів у дизайні костюма виражається турбота і прагнення до збереження природного спадку в світі, який все більше опиняється під впливом технологічного розвитку. Дедалі більше зрозуміло, що лише екологізація життя та потреб, зокрема екологізація моди, виробництва одягу та його споживання, дозволить наблизитися до краси й доцільності природи. Людина потребує природного середовища і природного еволюційного розвитку в цьому середовищі, відтак еволюційно вона не готова до розвитку в штучних умовах.

Список бібліографічних посилань

- Аніканова, К. Ю., & Бжезовська, Н. В. (2019, 1–5 квітня). Образи тварин у живописі, скульптурі та архітектурі. В *Політ. Сучасні проблеми науки* [Матеріали конференції] (с. 5–6). Національний Авіаційний Університет.
- Кисельова, К. О., & Новікова, А. В. (2021, 24–25 березня). Анімалістичні принти в дизайні одягу. В *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство* [Матеріали конференції.] (Ч. 1, с. 181–183). Видавничий центр КНУКіМ.
- Alexander, H. (2018). *Leopard: Fashion's most powerful print*. Laurence King.
- Baker, S. (2000). *The postmodern animal*. Reaktion Books.
- Baker, S. (with Adams, C. J.). (2001). *Picturing the beast: Animals, identity and representation*. University of Illinois Press. (Original work published 1993).
- Balenciaga's 'I Love Pets' capsule collection is one for animal lovers [Image]. (2020, December 17). Lifestyle Asia. <https://www.lifestyleasia.com/hk/style/fashion/balenciagas-i-love-pets-collection/>
- Bastow, E. (2020). I love leopard: The little book of leopard print. Harper Design.
- Bulliet, R. W. (2005). *Hunters, herders and hamburgers: The Past and the future of human-animal relationships*. Columbia University Press.
- Farra, E. (2019, 15 February). "I need a few more colleagues linking my arm" – Stella McCartney sounds off on sustainability, faux leather, and the lack of honesty around both. Vogue. <https://www.vogue.com/article/stella-mccartney-sustainable-fashion-leather-conversation>
- Gonzales, T. (2023, January 24). *Schiaparelli's faux-taxidermy couture divides the internet* [Image]. Harpers bazaar. <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/shows-trends/a42630388/schiaparelli-paris-couture-kylie-jenner-lion-dresses/Harper's Bazaar>
- Hanken, J., Aloï, G., & Piper, R. (Eds.). (2018). *Animal: Exploring the zoological world*. Phaidon Press.
- Kalof, L. (2007). *Looking at animals in human history*. Reaktion books.
- Kris. (n.d.). [Dress] [Image]. Pinterest. Retrieved January 16, 2024, from <https://www.pinterest.com/pin/87398049013150877/>
- Leon, S. (2011, November 6). Pierre Balmain leopard pants, 1951: A look back [Image]. HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/pierre-balmain-1950s_n_1078587
- Masters, C. (2018). *Bestiary: Animals in art from the ice age to our age*. Thames & Hudson.
- Schiaparelli, E. (1937). *Woman's Dinner Dress*. Philadelphia Museum of Art. <https://www.philamuseum.org/collection/object/65327>

- Steadman, Ph. (2008). *The evolution of designs: Biological Analogy in architecture and the applied arts* (Rev. ed.). Routledge.
- Weldon, J. (2018). *Fierce: The history of leopard print*. Harper Design.
- Werness, H. B. (2003). *The continuum encyclopedia of animal symbolism in art*. Continuum.

References

- Alexander, H. (2018). *Leopard: Fashion's most powerful print*. Laurence King [in English].
- Anikanova, K. Yu., & Bzhezovska, N. V. (2019, April 1–5). Obrazy tvaryn u zhyvopysi, skulpturi ta arkhitekturi [Images of animals in painting, sculpture and architecture]. In *Polit. Suchasni problemy nauky* [Conference proceedings] (pp. 5–6). National Aviation University [in Ukrainian].
- Baker, S. (2000). *The postmodern animal*. Reaktion Books [in English].
- Baker, S. (with Adams, C. J.). (2001). *Picturing the beast: Animals, identity and representation*. University of Illinois Press. (Original work published 1993) [in English].
- Balenciaga's 'I Love Pets' capsule collection is one for animal lovers [Image]. (2020, December 17). Lifestyle Asia. <https://www.lifestyleasia.com/hk/style/fashion/balenciagas-i-love-pets-collection/> [in English].
- Bastow, E. (2020). *I love leopard: The little book of leopard print*. Harper Design [in English].
- Bulliet, R. W. (2005). *Hunters, herders and hamburgers: The Past and the future of human-animal relationships*. Columbia University Press [in English].
- Farra, E. (2019, 15 February). "I need a few more colleagues linking my arm" – Stella McCartney sounds off on sustainability, faux leather, and the lack of honesty around both. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/stella-mccartney-sustainable-fashion-leather-conversation> [in English].
- Gonzales, T. (2023, January 24). *Schiaparelli's faux-taxidermy couture divides the internet* [Image]. Harpers bazaar. <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/shows-trends/a42630388/schiaparelli-paris-couture-kylie-jenner-lion-dresses/Harper's Bazaar> [in English].
- Hanken, J., Aloï, G., & Piper, R. (Eds.). (2018). *Animal: Exploring the zoological world*. Phaidon Press [in English].
- Kalof, L. (2007). *Looking at animals in human history*. Reaktion books [in English].
- Kris. (n.d.). [Dress] [Image]. Pinterest. Retrieved January 16, 2024, from <https://www.pinterest.com/pin/87398049013150877/> [in English].
- Kyselova, K. O., & Novikova, A. V. (2021, March 24–25). Animalistychni prynty v dyzaini odiahu [Animalistic prints in clothing design]. In *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiynykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo* [Ukraine in the world globalization processes: Culture, economy, society] [Conference proceedings] (Pt. 1, pp. 181–183). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Leon, S. (2011, November 6). *Pierre Balmain leopard pants, 1951: A look back* [Image]. HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/pierre-balmain-1950s_n_1078587 [in English].
- Masters, C. (2018). *Bestiary: Animals in art from the ice age to our age*. Thames & Hudson [in English].
- Schiaparelli, E. (1937). *Woman's Dinner Dress*. Philadelphia Museum of Art. <https://www.philamuseum.org/collection/object/65327> [in English].
- Steadman, Ph. (2008). *The evolution of designs: Biological Analogy in architecture and the applied arts* (Rev. ed.). Routledge [in English].
- Weldon, J. (2018). *Fierce: The history of leopard print*. Harper Design [in English].
- Werness, H. B. (2003). *The continuum encyclopedia of animal symbolism in art*. Continuum [in English].



УДК 75.052:75.071.1(477)*196/197*];[7.025.4-029:002.1
DOI: 10.31866/2617-7951.7.1.2024.300947

UDC 75.052:75.071.1(477)*196/197*];[7.025.4-029:002.1

АВАНГАРДНІ ІНСPIРАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКИХ МОНУМЕНТАЛІСТІВ 1960-70X РР.: ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ВТРАЧЕНОГО ПАННО

Андрій Будник,

<https://orcid.org/0000-0002-0719-2231>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
budnik_andriy@ukr.net

В'ячеслав Снісаренко,

<https://orcid.org/0000-0001-9253-1148>
заслужений художник України,
старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
slavasnis@gmail.com

Анастасія Снісаренко-Єржиковська,

<https://orcid.org/0009-0003-0009-3286>
архітектор-дизайнер,
художник-постановник телефільмів,
Київ, Україна
nastya.snisarenko@gmail.com

AVANT-GARDE INSPIRATIONS IN THE ART OF UKRAINIAN MONUMENTALISTS OF THE 1960-70S: ACCORDING TO THE RESULTS OF THE DOCUMENTARY RECONSTRUCTION OF THE LOST PANEL

Andriy Budnyk,

<https://orcid.org/0000-0002-0719-2231>
PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
budnik_andriy@ukr.net

Vyacheslav Snisarenko,

<https://orcid.org/0000-0001-9253-1148>
Honored artist of Ukraine,
Senior Lecturer
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
slavasnis@gmail.com

Anastasiia Snisarenko-Yerzhykovska,

<https://orcid.org/0009-0003-0009-3286>
Architect-designer,
television artist,
Kyiv, Ukraine
nastya.snisarenko@gmail.com

Анатоція

Мета дослідження – введення в науковий обіг результатів документальної реконструкції і мистецтвознавчого аналізу втра-

Abstract

The purpose of the research is to introduce into scientific circulation the results of documentary reconstruction and art analysis of the

ченого монументального панно, що було створено тандемом талановитих художників у Палаці культури заводу БілоцерківМАЗ у Білій Церкві. **Методи дослідження** передбачають поєднання мистецтвознавчого аналізу з методами документальної реконструкції та інтерв'ю з автором досліджуваних артефактів. **Наукова новизна.** Полягає у введенні до наукового обігу раніше неописаної і знищеної пам'ятки монументального мистецтва – панно у Палаці культури заводу БілоцерківМАЗ у Білій Церкві. Вперше проаналізовано стилістику виконання недослідженого об'єкта монументально-декоративного мистецтва. Шляхом особистого інтерв'ю із безпосереднім учасником процесу Олегом Єржиківським зафіксовано обставини замовлення і виконання роботи. Вперше оприлюднено фото із приватного родинного архіву і зроблено спробу документальної реконструкції панно за окремими світлинами. **Висновки.** У результаті проведеного мистецтвознавчого аналізу твору встановлено ідейні інспірації, які проявилися при виконанні масштабного панно. Попри ізолюваність радянського художнього середовища від світових мистецьких течій, дозованої інформації, що надходила із Заходу, вистачало для створення українськими митцями власних інтерпретацій побачених закордонних або заборонених вітчизняних зразків. Відчуваючи це скоріше на інтуїтивному рівні, ніж будучи у повному контексті теоретичного і мистецтвознавчого дискурсу, найкращі представники процесу спромоглися створити твір гідної якості, виконання якого було профінансовано тогочасною державою. Попри наявність радянської символіки у творі (як данини тоталітарній системі за можливість взагалі працювати у сфері мистецтва), монументальне панно виконане на високому художньому рівні і цінне власне новаторським підходом. Як впливає з результатів дослідження, не останнє значення в цьому процесі було намагання адаптувати зразки західно-європейського мистецтва під реалії замовлень Художнього фонду УРСР. Це стало можливим завдяки високому рівню профільної мистецької освіти у вищих навчальних закладах, а та-

lost monumental panel, which was created by a tandem of talented artists in the Palace of Culture of the BilotserkivMAZ plant in Bila Tserkva. **The research methods** involve a combination of art analysis with methods of documentary reconstruction and interviews with the author of the studied artifacts. **Scientific novelty** consists in the introduction into scientific circulation of a previously undescribed and destroyed monument of monumental art – a panel in the Palace of Culture of the BilotserkivMAZ plant in Bila Tserkva. For the first time, the stylistics of the execution of an unexplored object of monumental and decorative art were analyzed. Through a personal interview with Oleg Yerzhikivskyi, a direct participant in the process, the circumstances of the order and execution of the work were recorded. For the first time, a photo from a private family archive was made public, and an attempt was made to reconstruct the panels based on individual photos. **Conclusions.** As a result of the artistic analysis of the work, the ideological inspirations that manifested themselves during the execution of the large-scale panel were established. Despite the isolation of the Soviet artistic environment from world artistic currents, the dosage of information coming from the West was enough for Ukrainian artists to create their own interpretations of seen foreign or banned domestic samples. Sensing this on an intuitive level rather than being in the full context of theoretical and art history discourse, the best representatives of the process managed to create a work of decent quality, the execution of which was financed by the state of that time. Despite the presence of Soviet symbols in the work (as a tribute to the totalitarian system for the opportunity to work in the field of art at all), the monumental panel is made at a high artistic level and is valuable for its innovative approach. As it follows from the results of the research, the effort to adapt samples of Western European art to the realities of the orders of the Art Fund of the Ukrainian SSR was not the least important in this process. This became possible thanks to the high level of specialized art education in higher educational institutions, as well as the personal self-improvement of each author-performer and his personal giftedness. In addition, the mentioned works were created by Ukrainian

кож – персональному самовдосконаленню кожного автора-виконавця і його особистій обдарованості. До того ж, означені роботи було створено українськими митцями на українській території і вони далекі від прославляння режиму.

artists on Ukrainian territory and they are far from glorifying the regime.

Ключові слова:

монументальне мистецтво 1960-70х рр., знищені пам'ятки мистецтва, авангардні інспірації, стилістичні впливи, документальна реконструкція.

Keywords:

monumental art of the 1960s-70s, destroyed art monuments, avant-garde inspirations, stylistic influences, documentary reconstruction.

Вступ **1**

Відновлення колективної пам'яті щодо українських культури і мистецтва є однією із задач сучасної мистецтвознавчої науки. Особливо, коли мова йде про знищені пам'ятки, створені помітними фігурами художнього життя певного історичного періоду. Тож вельми актуальним для подальшого розвитку українського мистецтва у світовому контексті є вивчення прецедентів спорідненості вітчизняних художніх практик із авангардними західноєвропейськими. Такі твори, попри їхнє виконання в межах держзамовлень системи Художнього фонду УРСР, перекидають місток не тільки між українською і світовою культурою, а й встановлюють перервані зв'язки у самому українському мистецтві, законсервованому методом соціалістичного реалізму на півстоліття.

Мета дослідження **2**

Метою даної статті є виклад результатів документальної реконструкції і мистецтвознавчого аналізу втраченого монументального панно, що було створено тандемом талановитих художників у Палаці культури заводу БілоцерківМАЗ у Білій Церкві. А також – виявлення інспірацій західноєвропейських авангардних течій у стильових і образних підходах у монументальному мистецтві українських художників 1960-70х рр.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Дослідження проводиться за допомогою методів історичного, мистецтвознавчого і порівняльного аналізів. Огляд профільних розвідок засвідчує відсутність цікавої нам пам'ятки монументального мистецтва у науковому обігу. Ані сама робота, ані її автори не згадуються серед інших у фахових працях з декоративно-монументального мистецтва Марії Зенькової (2017), Євгенії Моляр (2016), Ольги Петрової та Світлани Лотоцької (2020), Галини Скляренко (1987, б.д.). Локальне встановлення історичної справедливості почалося із статті А. Будника, В. Снісаренка та А. Снісаренко-Єржиковської (2023), де було розглянуто знаково-символьні системи у монументальній творчості Олега Єржиківського та їхню спорідненість із світовим графічним дизайном. Однак описані роботи Олега Сергійо-

вича є лише часткою його творчого доробку, який вартий більшої мистецтвознавчої уваги.

У медійних ресурсах згадка про досліджуваний архітектурний об'єкт також не виходила за межі повідомлень про його нищення або продаж. Так, на профільному фейсбук-акаунті стосовно Палацу культури заводу БілоцерківМАЗ зазначалося, що «лаконічна архітектура 60-х найбільше страждає від «євроремонтів»; навіть заміна скління може повністю зруйнувати вигляд будівлі» (Ukrainian Modernism, 2020a). Недбале ставлення до культурної спадщини регіону засвідчує й інша публікація, де згадується демонтаж твору монументального мистецтва керівництвом іншого білоцерківського Палацу культури «Росава». Йдеться про вітраж з литого скла «Люди, бережіть Землю» авторства талановитого художника, заслуженого діяча мистецтв Івана-Валентина Задорожного. Робота площею 150 квадратних метрів була створена у 1976–79 рр. (Ukrainian Modernism, 2020b; *У Білій Церкві*, 2020).

Отже, в умовах недбалого ставлення до культурної спадщини єдиною можливістю не втратити принаймні пам'ять про талановиті художні твори залишається мистецтвознавчий опис і документальна реконструкція, чим і зумовлено актуальність даної статті.

Емпіричною базою дослідження є отримані для аналізу світлини знищеної пам'ятки і документація з родинних архівів одного з учасників творчого і виробничого процесів – Олега Єржиківського.

Результати дослідження **4**

Отже, у даному дослідженні йдеться про Будинок культури товариства науково-виробничого підприємства «БілоцерківМАЗ». За даними краєзнавчих ресурсів Білої Церкви, до весни 2005 р. це був будинок культури заводу «Сільмаш» ім. 1-го Травня, що на вул. Ярослава Мудрого, 20, збудований на початку 1960-х рр.; у 1967 р. будинок пошкодила пожежа, а після реконструкції він набув теперішнього вигляду (Біла Церква краєзнавча, б.д.). Якщо довіряти цьому запису, то можна припустити, що створення цікавого нам панно було частиною реконструкції після пожежі 1967 р. (рис. 1). Можемо зазначити, що первісно об'єкт було побудовано у стилі сталінського класицизму зі всіма характерними для нього ознаками – колонами, декором, планувальним рішенням. Хотілося б додати, що цей проект, вірогідно, був «повторно використаним», у цьому можемо впевнитися, порівнюючи його старі фото із світлинами Будинку ІТР у Лисичанську 1950-х рр. Цікаво, що після пожежі було вирішено відновити будинок культури у Білій Церкві у зовсім новому вигляді. За нашими припущеннями, серед причин зміни стилю можна назвати:

1. Продовження боротьби з надмірністю декору в архітектурі;



Рис. 1. Палац культури. Орієнтовно 1970-ті рр. Фото з ресурсу Белая Церковь-моя ("Строительство ДК Сельмаш", 2014).

Fig. 1. Palace of Culture. Approximately 1970s. Photo from the resource Белая Церковь моя ("Stroitel'stvo DK Sel'mash", 2014).

2. Лаконічний стиль потребував менше грошових витрат;
3. Пожвавлення життя у середмісті за рахунок відновленої туристичної цікавості, тож осучаснення зовнішнього вигляду будинку та його інтер'єрів мало розповідати іноземним та радянським туристам про прогресивну ідеологію суспільства.

Перетворення сталінського палацу на сучасний центр було виконано досить майстерно та з дизайнерським підходом. Про це свідчать колони без декорування, що зашиті у сучасний скляний фасад, який виконує декілька функцій. Він не тільки об'єднує перші три поверхи та додає їм світла, але й, так би мовити, виносить в урочистому вигляді активне та життєствердне декоративно-монументальне панно на розгляд усіх, хто проходить повз будинок, мимоволі увиразнюючи функцію синтезу мистецтв. Додамо, що під час реконструкції був надбудований ще один поверх на місці технічного, прихованого за скатною покрівлею, а новий дах виконано в більш модерновому пласкому рішенні. Всі скляні елементи на фасаді перебували у композиційній та геометричній гармонії.

Завдання даної розвідки – фіксація того матеріалу, який, на жаль, сьогодні бездумно знищується, оскільки керівництву подібних закладів часто бракує компетентності для усвідомлення мистецької цінності твору, що випадково опинився у його підпорядкуванні. Спостерігались кричущі випадки знищення мозаїчних панно через війну, як, наприклад, руйнація творів Алли Горської у Маріуполі (Станіславський, 2023), але й недбалість відділів культури місцевої влади часто призводить до того, що цінні місцеві твори не потрапляють до реєстрів пам'яток (Горлач, 2023). Тому у випадку із монументальною роботою в Палаці культури у Білій Церкві твір мистецтва фіксується як культурна цінність і втрачений об'єкт культурної спадщини вже постфактум, оскільки на сьогоднішній день у приміщенні центру панно відсутнє (рис. 2а, 2б).

Цінним свідченням епохи можна вважати інтерв'ю Олега Єржиківського щодо обставин отримання і виконання замовлення на монументальне панно для Палацу культури. З його розповіді відомо, що Анатолій Домнич, головний художник Ху-



Рис. 2а, 2б. Вигляд панно наприкінці 1960-х рр. (архів Олега Єржиківського) і сучасний стан приміщення (фото із сайту з продажу нерухомості OLX).

Fig. 2a, 2b. The appearance of the panel at the end of the 1960s (archive of Oleg Yerzhikivskiy) and the current state of the premises (photo from the real estate website OLX).

дожнього фонду УРСР, у середині 1960-х рр. (орієнтовно 1965 р.) запропонував роботу з декорування так званого культурного центру в місті Біла Церква двом молодим монументалістам – Олегу Єржиківському та Валентину Реунову: «В той час тільки починався бурхливий розвиток туризму у цьому регіоні за рахунок знаменитого ландшафтного парку Олександрія, проєкт реставрації та розвитку якого було розроблено у 1955 р., а з 1957 почалося його втілення» (Єржиківський, 2023).

Будинок міськради Білої Церкви розташовано на великій центральній площі міста. Прямо навпроти було розміщено новий сучасний комплекс, який мав, за спогадами художника, стати культурним осередком, що підтримується мерією в часи поживленого розвитку міста.

«Молоді митці, які вирішували проблему синтезу мистецтв, що було актуальним за тих часів, у своїх творчих рішеннях використовували такі техніки, як сграфіто та мозаїки (зі смальти та плитки)», – згадує О. Єржиківський (2023). Сам він у той час надихався новими для себе ідеями – автор працював у перехідний період між власним захопленням мистецтвом стародавніх Греції і Єгипту та живописом Романтизму: «Це було пов'язано з тим, що у цьому романтичному живописі приблизно кінця XVIII ст. проглядалися мотиви від давнього Єгипту крізь Реконкісту до сучасності» (Єржиківський, 2023). Свідчення О. Єржиківського мають велику цінність, бо його співавтор В. Реунов уже пішов з життя.

Дозволимо собі декілька коментарів щодо спогадів безпосереднього учасника процесу Олега Єржиківського. Цікавою є персона самого Анатолія Домнича, який запропонував виконати панно (Чуліпа, 2008). Факт його навчання з 1947 по 1951 рр. у Львівському інституті прикладного та декоративного

мистецтва (викладачі С. Гебус-Баранецька, Р. Сельський) може свідчити про тонке розуміння особливостей європейських шкіл пластичних мистецтв, що дозволило йому розпізнати потенціал молодих митців. Адже на час виконання замовлення художникам було не більше 30 років: і Олег Єржиківський, і Валентин Реунов 1939 р. н., тож під час роботи їм було 26-28 років. Отже, за стандартами Спілки художників УРСР вони були саме молодими художниками (митець міг перебувати у молодіжному об'єднанні Спілки до 35 років), а рекомендація Тетяни Яблонської для вступу до Спілки художників, яка зберігається у сімейному архіві Єржиківських, датується 1971 р. і визначає його монументальні роботи як гідну підставу для вступу до цеху. Значення подібного формулювання важко переоцінити, оскільки Спілка на ті часи була доволі закритою установою, за вступ до якої треба було поборотися на конкурентній основі.

Що стосується другого співавтора панно, – Валентина Реунова (1939-2007), – то означена пам'ятка додає певної оптики до його творчого кредо, адже офіційна біографія, розміщена на Вікіпедії, визначає Реунова як «представника київського андеграундного мистецтва», який «відмовився малювати пропагандистські картини та роботи в обов'язковому для радянських митців стилі» і «став «самітником»» («Реунов Валентин Амплійович», 2019). З цим твердженням складно погодитись навіть попри наявність у панно радянської символіки, оскільки присутні у творі «серп і молот» сприймаються як суто геометричні об'єкти, позбавлені брутального домінування й ідеологічно-пропагандистської спрямованості.

Цікаво, що зображені навколо космонавта зірки привертають своєю контрастністю більше уваги, ніж серп і молот на плакетці у руці космонавта, і тут варто згадати схожий логотип Громадсько-торгового центру «Північний» у Києві, оздобленням якого займався Олег Єржиківський (Будник та ін., 2023). Це співставлення дозволяє висловити припущення щодо авторства Олега Сергійовича при виконанні саме космічної частини панно. Художник мав варіант зробити радянську п'ятикутну зірку для зображення космічних зорь, але віддав перевагу формальному рішенню, близькому до емблеми НАТО, не злякавшись комісії з приймання об'єкта.

Завдяки фотоматеріалам, що збереглися у родинному архіві, та відтвореному на їхній основі панно, можливо спостерігати не тільки декоративно-пластичне втілення, але й змістове навантаження цього монументального твору. Гігантське панно (довжиною біля 28 метрів, що вдалося вираховувати завдяки архітектурним планам і тогочасним світлинам приміщення, що зберіглися) складалося з 15 майже квадратних за формою фрагментів (приблизного розміру 2,4 м x 2,7 метрів кожен), 11 з яких розміщувалися за центральним прозорим скляним

фасадом та композиційно були центровані симетрично; на коротких перпендикулярних стінах (вірогідно, довжиною 5,3 метри) з обох боків було розміщено по 2 фрагменти ліворуч та праворуч. Можна припустити, цей художній твір мав втілити картину ідеального життя країни через візуальну розповідь про складові такого життя. Якщо почати розгляд панно з його лівої частини та зображень технічних і наукових досягнень, що є головною віссю всієї композиції, то можна спостерегти відтворення основних постулатів «ідеального життя», що відповідає давньогрецькій філософії, яка була близька молодим митцям. Вони включають науку, сільське господарство, мистецтво, будівництво, спорт, виховання дітей та навколишнє середовище. Всі ці аспекти демонструються у життєствердному монументальному творі. Окрім того, на чому хотілося б окремо наголосити, у роботі виразно відстежується національний колорит.

Загалом у панно відчувається більша зацікавленість художників у вирішенні пластичних задач лабораторного характеру, ніж у глорифікації комуністичного режиму. Держзамовлення тут використано радше як полігон для виконання естетських художніх вправ на тему відомих мистецьких впливів та апробації різних виконавчих монументальних технік для створення декоративного панно. Тим більше, що за згадками Олега Єржиківського, весь час товаришування з Валентином Реуновим позначався філософсько-культурологічними диспутами про місце мистецтва різних епох у житті, історії та його впливи на наступні у часі художні течії. Отже, задачу, поставлену перед молодими та дещо зухвалими митцями, було вирішено лаконічними засобами і винахідливо, коли за допомогою достатньо мінімалістських художніх і технічних прийомів, стилізації форми і зближених кольорів було створено вартій уваги мистецький твір (рис. 3).

Тож цікавий нам твір можна охарактеризувати як такий, що балансує на межі різноманітних стилістик, ставить і вирішує задачу синтезу не тільки архітектури і монументального мистецтва, а також синтезу різних технік декоративно-монументального жанру (сграфіто і мозаїка). Більше того, у пластичному рішенні можемо знайти відгуки давньоєгипетського мистецтва, ліногравюр Пабло Пікассо, літографій, живопису або мозаїк Фернана Леже (рис. 4), супрематичних полотен Казимира Малевича (рис. 5), плакатів віденського сецесіону (рис. 6). Це може свідчити про поліфонічну обізнаність молодих українських митців з реальною історією світового мистецтва, з мистецькими течіями європейського художнього життя. Цікаво, що вплив родоначальників світового муралізму з Мексики (Давід Сікейрос, Дієго Рівера, Хосе Ороско) не настільки помітний, хоча починали останні як адепти революційного мистецтва у Радянському Союзі.

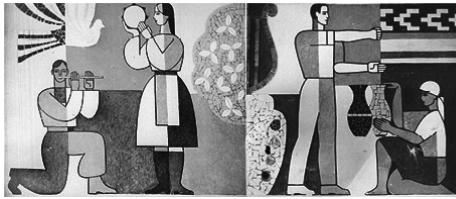
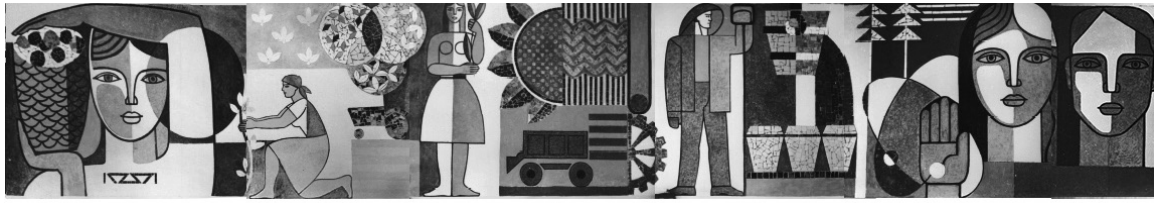


Рис. 3. Реконструкція панно за світлинами з родинного архіву.
Нижні частини розташовано на бічних стінах.

Fig. 3. Reconstruction of the panel based on photos from the family archive.
The lower parts are located on the side walls.

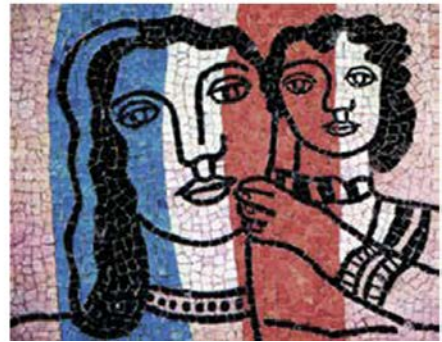


Рис. 4. Фрагмент білоцерківського панно (ліворуч); Фернан Леже «Мати і дитина». Мозаїка. 1950-ті рр. (праворуч).

Fig. 4. Fragment of a panel (left), Fernand Leger. "Mother and child". Mosaics. 1950s (right).

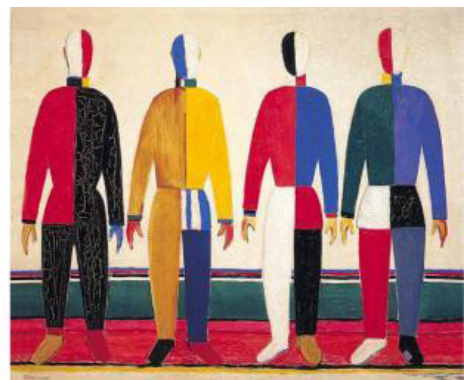


Рис. 5. Фрагмент панно (ліворуч), Казимир Малевич «Спортсмени». Полотно, олія. 1930-1931 р. (праворуч).

Fig. 5. Fragment of a panel (left), Kazimir Malevich "Sportsmen". Canvas, oil. 1930-1931 (right).

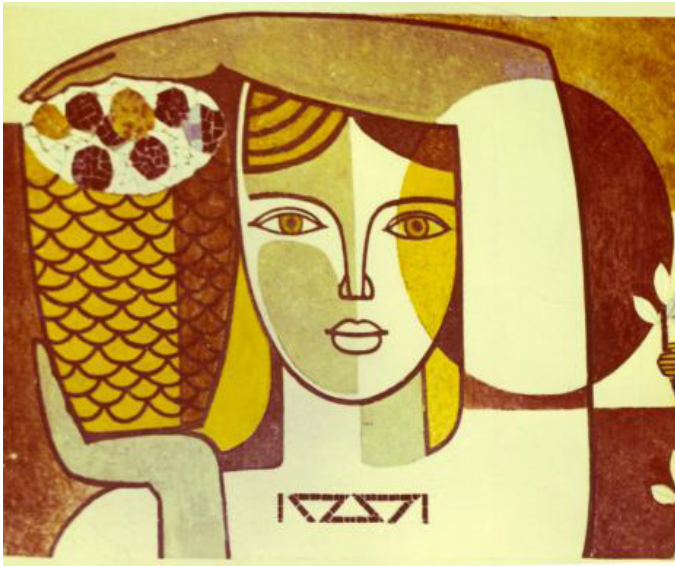
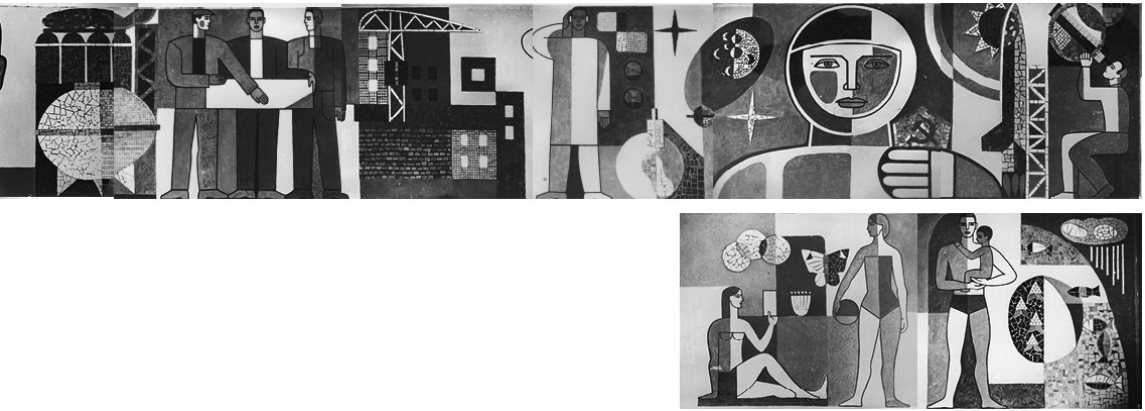


Рис. 6. Фрагмент панно (ліворуч), Альфред Роллер. Афіша виставки. 1902 р. (праворуч).

Fig. 6. Fragment of a panel (left), Alfred Roller. Exhibition poster. 1902 (right).

Кожен із означених впливів можна пояснити певними причинами. Наприклад, єгипетське мистецтво вивчалось у рамках навчальних програм з історії мистецтва у КДХІ (Київський державний художній інститут). Пабло Пікассо і Фернан Леже були достатньо популярними художниками на радянських теренах, оскільки були членами комуністичної партії Франції, дотримувалися лівих поглядів, через що у СРСР видавалися їхні ілюстровані альбоми (Диль, 1985; Жадова, 1970; Костеневич, 1982).

Таким чином, пересічні відвідувачі заводського клубу у Київській області 1960-х рр. могли опосередковано споживати світове мистецтво через творчу інтерпретацію молодих (на той час) українських митців у монументальному панно. Також, повертаючись до рис. 2а, можна відзначити доволі впевнений рівень промислової графіки, яку розташовано нижче досліджуваної нами роботи, що може бути предметом для подальших досліджень.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Наукова новизна полягає у введенні до наукового обігу раніше неописаної і, на жаль, вже знищеної пам'ятки монументального мистецтва – панно у Палаці культури заводу БілоцерківМАЗ, м. Біла Церква. Вперше оприлюднено фото мистецького об'єкта, який вже фізично не існує, а також зроблено спробу повної реконструкції монументального твору. Шляхом особистого інтерв'ю із безпосереднім учасником процесу, – Олегом Єржиківським, – зафіксовано обставини замовлення і виконання роботи. Практична значущість виконаного дослідження полягає у можливості використання знайдених зображень як прикладів графічної стилізації для студентів вищих творчих навчальних закладів. Проведене дослідження може стати корисним для заповнення прогалін у історії монументального мистецтва в Україні і, зокрема, у Білій Церкві.

Висновки

6

За результатами проведеної розвідки вдалося створити фотореконструкцію знищеного монументального панно у будівлі білоцерківського Палацу культури заводу БілоцерківМАЗ. Це, в свою чергу, дозволило провести мистецтвознавчий аналіз і встановити особливості стильової й образної систем твору, зокрема, виявити у панно авторські відсилання до забороненого західноєвропейського мистецтва. Попри ізольованість радянського художнього середовища від світових мистецьких течій, дозованої інформації, що надходила із Заходу, вистачало для створення українськими митцями власних інтерпретацій побачених закордонних або прихованих вітчизняних зразків. Відчуваючи це скоріше на інтуїтивному рівні, ніж будучи у повному контексті теоретичного і мистецтвознавчого дискурсу, найкращі представники процесу спромоглися створити твір гідної якості, виконання якого було профінансовано тогочасною державною

машиною. Даниною цьому держзамовленню стала наявність радянської символіки у розписах, втім це не зменшує художньої цінності описуваних творів, адже попри пропагандистську ангажованість означені роботи було створено українськими митцями на українській території і вони далекі від прославлення режиму. Адаптація західноєвропейського мистецтва під реалії замовлень Художнього фонду УРСР стала можлива через високий рівень профільної мистецької освіти у вищих навчальних закладах, а також персональне самовдосконалення кожного автора-виконавця і його особисту обдарованість.

Список бібліографічних посилань

- Біла Церква краєзнавча. (б.д.). *Бібліопалітра*. Взято 15 квітня 2023 з http://bcbiblio8.blogspot.com/p/blog-page_29.html
- Будник, А., Снісаренко, В., & Снісаренко-Єржиковська, А. (2023). Знаково-символьні системи у художніх практиках українських митців 1960–70 рр. на прикладі монументально-декоративних панно Олега Єржиковського. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 6(2), 380–391. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292169>
- Горлач, П. (2023, 5 грудня). *Київські мозаїки внесли до Реєстру культурної спадщини*. Суспільне. <https://suspilne.media/culture/632790-kiivski-mozaiki-vnesli-do-reestru-kulturnoi-spadsini/>
- Диль, Г. (1985). *Фернан Леже* [Альбом] (А. Гудименко, пер., И. Путолова, ред.). Корвина.
- Єржиковський, О. С. (2023, 20 вересня). *Запис інтерв'ю* (А. Снісаренко-Єржиковська, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Жадова, Л. (1970). *Фернан Леже: мозаїка, витраж, кераміка, гобелен* [Альбом]. Искусство.
- Зенькова, М. (2017). Київська школа монументального мистецтва 1960–1970 рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 32, 177–188. https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32/Zenkova_177-188.pdf
- Костеневич, А. Г. (Ред.). (1982). *Пабло Пикассо, 1881–1973* [Каталог виставки]. Искусство.
- Моляр, Є. (2016, 13 квітня). *Радянська монументалістика: предмет декомунізації чи урбан-айдентика*. Mistosite. <https://mistosite.org.ua/uk/articles/radianska-monumentalistyka-predmet-dekomunizatsii-chy-urban-aidentyka>
- Петрова, І., & Лотоцька, С. (2020, 24 квітня). Державна політика у сфері монументального мистецтва в УРСР (50–80 рр. ХХ ст.). В *Травневі студії: історія, міжнародні відносини* [Матеріали конференції] (Вип. 5, с. 237–241). Донецький національний університет імені Василя Стуса. <https://jts.donnu.edu.ua/article/view/8356>
- Реунов Валентин Амплієвич. (2019, 2 жовтня). В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/490a2bz>
- Скляренко, Г. (1987). *Мистецтво і місто. Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища соціалістичного міста*. Знання.
- Скляренко, Г. (б.д.). *Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття*. Soviet mosaics in Ukraine. Взято 20 квітня 2020 з https://sovietmosaicsinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G._Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf
- Станіславський, І. (2023, 25 жовтня). Згасла «Іскра»: історія монументального ансамблю палацу культури мариупольського заводу «Важмаш». *[esthète] газета*. <https://www.esthetegazeta.com/post/zgasla-iskra-istoriya-monumentalnoho-ansamblyu-palacy-kultury-mariupolskoho-zavody-vazhmash>
- Строительство ДК Сельмаш. (2014, 24 августа). *Белая Церковь моя*. <http://mybilatserkva.blogspot.com/2014/08/blog-post.html>

- У Білій Церкві в ПК «Росава» демонтували частину вітражу видатного українського художника. (2020, 10 серпня). Крокус. <https://krokus.tv/2422-u-blj-cerkv-v-pk-rosava-demontuvali-chastinu-vtrazhu-vidatnogo-ukrayinskogo-hudozhnika.html>
- Чуліпа, І. І. (2008). Домнич Анатолій Трохимович. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 8). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-20744>
- Ukrainian Modernism. (2020a, 2 квітня). *Карколомні пригоди палацу культури заводу БілоцерківМАЗ, Біла Церква. Лаконічна архітектура 60-х найбільше страждає від «євроремонтів»; навіть заміна скління може повністю* [Допис]. Facebook. <https://www.facebook.com/ukrmod/photos/a.1058794884160728/3893238017383053/?type=3>
- Ukrainian Modernism. (2020b, 10 серпня). *В Білій Церкві керівництво Палацу культури Росава демонтувало частину вітража Івана-Валентина Феодосійовича Задорожного, видатного українського художника, заслуженого діяча мистецтв* [Допис]. Facebook. <https://www.facebook.com/ukrmod/photos/a.1062493950457488/4432156850157831/>

References

- Bila Tserkva kraieznavcha [Bila Tserkva of local history]. (n.d.). *Bibliopalitra*. Retrieved April 15, 2023, from http://bcbiblio8.blogspot.com/p/blog-page_29.html [in Ukrainian].
- Budnyk, A., Snisarenko, V., & Snisarenko-Yerzhykovska, A. (2023). Znakovo-symvolni systemy u khudozhnikh praktykakh ukrainskykh myttsiv 1960–70 rr. na prykladi monumentalno-dekoratyvnykh panno Oleha Yerzhykivskoho [Sign-symbol systems in artistic practices of Ukrainian artists of the 1960–1970s, based on the example of the monumental and decorative panels by Oleg Yerzhykivsky]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 6(2), 380–391. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292169> [in Ukrainian].
- Chulipa, I. I. (2008). Domnych Anatolii Trokhymovych. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 8). Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-20744> [in Ukrainian].
- Diehl, G. (1985). *Fernan Lezhe* [Fernand Leger] [Album] (A. Gudimenko, Trans., I. Putolova, Ed.). Korvina [in Russian].
- Horlach, P. (2023, December 5). *Kyivski mozaiky vnesly do Reiestru kulturnoi spadshchyny* [Kyiv mosaics were included in the Register of cultural heritage]. Suspilne. <https://suspilne.media/culture/632790-kiivski-mozaiki-vnesli-do-reiestru-kulturnoi-spadsini/> [in Ukrainian].
- Kostenevich, A. G. (Ed.). (1982). *Pablo Pikasso, 1881–1973* [Pablo Picasso, 1881–1973] [Exhibition catalog]. Iskusstvo [in Russian].
- Moliar, Ye. (2016, April 13). *Radianska monumentalistyka: predmet dekomunizatsii chy urban-aidentyka* [Soviet monumentalism: Subject of decommunization or urban identity]. Mistosite. <https://mistosite.org.ua/uk/articles/radianska-monumentalistyka-predmet-dekomunizatsii-chy-urban-aidentyka> [in Ukrainian].
- Petrova, I., & Lototska, S. (2020, April 24). Derzhavna polityka u sferi monumentalnogo mystetstva v URSS (50–80 rr. XX st.) [State policy in the field of monumental art in the Ukrainian SSR (50–80s of the 20th century)]. In *Travnevi studii: istoriia, mizhnarodni vidnosyny* [May studies: History, international relations] [Conference proceedings] (Iss. 5, pp. 237–241). Vasyly' Stus Donetsk National University. <https://jts.donnu.edu.ua/article/view/8356> [in Ukrainian].
- Reunov Valentyn Ampliiovych. (2019, October 2). In *Wikipedia*. <https://bit.ly/490a2bz> [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. (1987). *Mystetstvo i misto. Rol monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva u formuvanni estetychnoho seredovyshcha sotsialistychnoho mista* [Art and the city. The role of monumental and decorative art in shaping the aesthetic environment of a socialist city]. Znannia [in Ukrainian].

- Skliarenko, H. (n.d.). *Materialy do istorii: Monumentalno-dekoratyvne mystetstvo Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia* [Materials for history: Monumental and decorative art of Ukraine of the second half of the 20th century]. Soviet mosaics in Ukraine. Retrieved April 20, 2020, from https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Stynopsis_G._Sklyarenko_MDArt_Stinopsis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf [in Ukrainian].
- Stanislavskiy, I. (2023, October 25). Zghasla "Iskra": istoriia monumentalnoho ansambliu palatsu kultury mariupolskoho zavodu "Vazhmash" [The "Spark" has gone out: The history of the monumental ensemble of the Palace of Culture of the Mariupol "Vazhmash" plant]. *[esthète] hazeta*. <https://www.esthetegazeta.com/post/zgasla-iskra-istoriya-monumentalnoho-ansamblyu-palacy-kultury-mariupolskoho-zavody-vazhmash> [in Ukrainian].
- Stroitel'stvo DK Sel'mash [Construction of the Selmash cultural center]. (2014, August 24). *Belaya Tserkov' moya*. <http://mybilatserkva.blogspot.com/2014/08/blog-post.html> [in Russian].
- U Bilii Tserkvi v PK "Rosava" demontuvaly chastynu vitrazhu vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka [In Bila Tserkva, a part of a stained glass window by a prominent Ukrainian artist was dismantled in PK "Rosava"]. (2020, August 10). Krokus. <https://krokus.tv/2422-u-blj-cerkv-v-pk-rosava-demontuvali-chastinu-vtrazhu-vidatnogo-ukrayinskogo-hudozhnika.html> [in Ukrainian].
- Ukrainian Modernism. (2020a, April 2). *Karkolomni pryhody palatsu kultury zavodu BilotserkivMAZ, Bila Tserkva. Lakonichna arkhitektura 60-kh naibilshe strazhdaie vid "ievroremontiv"; navit zamina sklinnia mozhe povnistiu* [Heartbreaking adventures of the palace of culture of the BilotserkivMAZ plant, Bila Tserkva. Laconic architecture of the 60s suffers the most from "European renovations"; even replacement of glazing can completely] [Post]. Facebook. <https://www.facebook.com/ukrmod/photos/a.1058794884160728/3893238017383053/?type=3> [in Ukrainian].
- Ukrainian Modernism. (2020b, August 10). *V Bilii Tserkvi kerivnytstvo Palatsu kultury Rosava demontovalo chastynu vitrazha Ivana-Valentyna Feodosiiovycha Zadorozhnoho, vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka, zasluženoho diiacha mystetstv* [In Bila Tserkva, the management of the Rossava Palace of Culture dismantled a part of the stained glass window of Ivan-Valentyn Feodosiiovych Zadorozhnyi, an outstanding Ukrainian artist, honored artist] [Post]. Facebook. <https://www.facebook.com/ukrmod/photos/a.1062493950457488/4432156850157831/> [in Ukrainian].
- Yerzhkyivskiy, O. S. (2023, September 20). *Zapys interviu* [Interview recording] (A. Snisarenko-Yerzhkovska, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Zenkova, M. (2017). Kyivska shkola monumentalnoho mystetstva 1960–1970 rr. [Kyiv school of monumental art 1960–1970]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 32, 177–188. https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32/Zenkova_177-188.pdf [in Ukrainian].
- Zhadova, L. (1970). *Fernan Lezhe: mozaika, vitrazh, keramika, gobelen* [Fernand Leger: Mosaic, stained glass, ceramics, tapestry] [Album]. *Iskusstvo* [in Russian; in French].

Наукове видання

ДЕМІУРГ:
ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ,
ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

Том 7 № 1
2024

Засновник і видавець
Київський національний університет
культури і мистецтв

Засновано 2018 р.

У науковому журналі вміщено статті теоретиків та практиків з актуальних питань сучасного дизайну середовища, одягу, аксесуарів та іміджу, графічного дизайну та мистецтвознавства.

Редагування та коректура

*Ліліана Вежбовська,
Наталя Удріс-Бородавко*

Бібліографічний редактор

Яна Буряк

Редактор англомовних текстів

Юлія Рибінська

Дизайн макета

Наталя Удріс-Бородавко

Дизайн обкладинки

*Поліна Пененко,
Наталя Удріс-Бородавко*

Технічне редагування

В'ячеслав Лук'яненко

Комп'ютерна верстка

Олена Щербина

Scientific publication

DEMIURGE:
IDEAS, TECHNOLOGIES,
PERSPECTIVES OF DESIGN

Scientific Journal

Volume 7 No 1
2024

The founder and publisher
Kyiv National University
of Culture and Arts

Founded in 2018

The scientific journal contains articles of theorists and practitioners
on topical issues of modern design of the environment, clothes, accessories and image,
graphic design and art studies.

Editing and proofreading
Liliana Vezhbovska,
Natalia Udris-Borodavko

Bibliographic editor
Yana Buriak

English text editor
Julia Rybinska

Design of mock-up
Natalia Udris-Borodavko

Cover design
Polina Penenko,
Natalia Udris-Borodavko

Technical editing
Viacheslav Lukianenko

Computer layout
Olena Shcherbyna

Підписано до друку 07.03.2024. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$.
Друк офсетний. Папір крейдований. Гарнітура Roboto.
Обл.-вид. арк. 14,13. Ум. друк. арк. 12,32.
Наклад 300 прим. Зам. № 5313

Віддруковано з оригінал-макета на видавничо-поліграфічній базі КНУКіМ
м. Київ, вул. Чигоріна, 14.

Свідоцтво про внесення суб'єкта
до державного реєстру видавців,
виготовників, розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014