

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 6 № 2
Vol. 6 No 2**

Засновано 2018 р.
Founded in 2018

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2023

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 дослідженням 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 № 6 від 30.10.2023 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, 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

Журнал друкується на підставі Свідоцтва про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації (серія KB № 23207-13047 Р від 22.03.2018), виданого Міністерством юстиції України.

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, 2023
© Автори статей, 2023

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 № 6 of 30.10.2023)*

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

The magazine is printed on basis of the State Registration Certificate of the publish mass media (series KV № 23207-13047 R dated March 22, 2018) issued by the Ministry of Justice of Ukraine.

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, 2023
© Authors of articles, 2023

ЗМІСТ

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

УКРАЇНЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ КАЛІГРАФІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИПИСЕМНОСТІ Олексій Чекаль.....	228
СИСТЕМНИЙ ПІДХІД ТА УКРАЇНЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДИЗАЙН-СИСТЕМІ МАРКЕТИНГОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ КНИЖКОВОГО ВИДАННЯ Наталя Удріс-Бородавко, Анастасія Ткачук.....	248
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНЬСЬКІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ ВІД РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ ДО СЬОГОДЕННЯ Вікторія Олійник.....	266
ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПАКУВАННЯ В УКРАЇНІ Вікторія Маслак	279
ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИХ НАРАТИВІВ АНІМАЦІЙ КИТАЙСЬКОЇ ІЕРОГЛІФІКИ Ван Вейжун, Михайло Опалев	288
СПЕЦИФІКА ДИЗАЙНУ ВСТУПНИХ ТИТРІВ ДО ФІЛЬМІВ ЖАНРУ «ДРАМА-КОМЕДІЯ» Софія Книжникова	298

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА

ПЛЕНЕРНА СКУЛЬПТУРА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ НА ВІННИЧЧИНІ КІНЦЯ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТ. Ганна Троценко	311
ЕВОЛЮЦІЯ ВИМОГ ДО ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ БІБЛІОТЕК В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ З ВІДЗЕРКАЛЕННЯМ ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ Ірина Гардабхадзе, Анна Висоцька	327
ДОСЛІДЖЕННЯ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЄКТУВАННІ ОБ'ЄКТІВ ДИЗАЙНУ ДЛЯ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ Ольга Оконченко, Ігор Оконченко	340

ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

БАЛАМУТИ – ТРАДИЦІЙНІ УКРАЇНСЬКІ ЮВЕЛІРНІ ПРИКРАСИ
XIX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Ольга Школьна, Остап Ковальчук.....353

ОЛІМПІЙСЬКИЙ ПАРАДНИЙ КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ЕКСПАНСІЇ/ОКУПАЦІЇ:
ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ

Тетяна Михайлова.....366

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ЗНАКОВО-СИМВОЛЬНІ СИСТЕМИ У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ
1960-70 РР. НА ПРИКЛАДІ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНИХ ПАННО
ОЛЕГА ЄРЖИКІВСЬКОГО

Андрій Будник, В'ячеслав Снісаренко,
Анастасія Снісаренко-Єржиковська.....380

CONTENTS

VISUAL COMMUNICATION DESIGN

THE UKRAINIAN IDENTITY OF THE CALLIGRAPHY OF GRIGORY SKOVORODA IN THE CONTEXT OF MULTI-SCRIPTURAL WRITING Oleksii Chekal	228
SYSTEMATIC APPROACH AND UKRAINIAN IDENTITY IN THE DESIGN-SYSTEM OF BOOK EDITION MARKETING COMMUNICATION Natalia Udris-Borodavko, Anastasiia Tkachuk.....	248
TRANSFORMATION OF THE FEMALE IMAGE IN UKRAINIAN ILLUSTRATION FROM SOVIET TIMES TO THE PRESENT Viktoriiia Oliinyk.....	266
PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF ETHNOCULTURAL PACKAGING IN UKRAINE Viktoriiia Maslak.....	279
FEATURES OF CULTURAL-AESTHETIC NARRATIVES OF CHINESE HIEROGLYPHICS ANIMATIONS Wang Weirong, Mykhailo Opaliev	288
DESIGN SPECIFICS OF OPENING TITLES FOR "DRAMA-COMEDY" GENRE FILMS Sofiiia Knyzhnykova	298

DESIGN OF THE ENVIRONMENT

PLEIN AIR SCULPTURE AS AN ELEMENT OF LANDSCAPE DESIGN IN THE VINNYTSIA REGION OF THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES Anna Trotsenko.....	311
EVOLUTION OF REQUIREMENTS FOR LIBRARY INTERIOR DESIGN IN THE CONTEXT OF DIGITALISATION, REFLECTING PUBLIC OPINION Iryna Hardabkhadze, Anna Vysotska	327
RESEARCH OF THE URBAN ENVIRONMENT IN THE EDUCATIONAL PROJECTING OF DESIGN OBJECTS FOR PUBLIC SPACES Olha Okonchenko, Igor Okonchenko.....	340

DESIGN OF CLOTHES, ACCESSORIES, IMAGE

BALAMUTS ARE TRADITIONAL UKRAINIAN JEWELRY
OF THE 19TH – EARLY 21ST CENTURIES

Olga Shkolna, Ostap Kovalchuk353

OLYMPIC CEREMONIAL COSTUME IN THE CONTEXT OF CULTURAL
EXPANSION/OCCUPATION: TOWARDS A DEFINITION OF THE CONCEPTS

Tetiana Mykhailova.....366

ART STUDIES

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

Andriy Budnyk, Vyacheslav Snisarenko,

Anastasiia Snisarenko-Yerzhykovska380



УДК 76:003.07:[091:101.1-051(477)]:159.22.4(=161.2)
DOI: 10.31866/2617-7951.6.2.2023.292140

UDC 76:003.07:[091:101.1-051(477)]:159.22.4(=161.2)

УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ КАЛІГРАФІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИПИСЕМНОСТІ

Олексій Чекаль,
<https://orcid.org/0000-0002-7142-1983>
аспірант кафедри графічного дизайну,
Харківська державна академія
дизайну і мистецтв,
Харків, Україна
chekal.alex@gmail.com

THE UKRAINIAN IDENTITY OF THE CALLIGRAPHY OF GRIGORY SKOVORODA IN THE CONTEXT OF MULTI-SCRIPTURAL WRITING

Oleksii Chekal,
<https://orcid.org/0000-0002-7142-1983>
PhD Student,
Kharkiv State Academy of Design and
Fine Arts,
Kharkiv, Ukraine
chekal.alex@gmail.com

Анотація

Мета дослідження полягає у проведенні палеографічного та культурологічного аналізу рукописів Григорія Сковороди. Серед завдань – дослідити найбільш характерні літери та каліграфічні методи, притаманні безпосередньо філософу, та підкреслити особливості почерку XVIII ст. загалом; сформувати палеографічну базу літер, на основі якої можна створювати шрифти та дизайн для сучасних проєктів, які підкреслюють естетику українського бароко. **Методологія дослідження:** застосовано систематизацію наукових джерел, мистецтвознавчий аналіз, синтез та узагальнення отриманих результатів, метод порівняльного аналізу, створення палеографічної бази та систематизація емпіричного матеріалу на її основі. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняній науці рукописи та почерк Григорія Сковороди вивчається з погляду палеографічного та каліграфічного аналізу у контексті мультикультурних впливів європейської та грецької писемної

Abstract

The purpose of the study: Conduct a paleographic and cultural analysis of Hryhorii Skovoroda's manuscripts. To find and describe the most characteristic letters and calligraphic methods inherent in the philosopher, and to emphasize the features of the eighteenth-century handwriting in general. To form a paleographic database of letters that can be used to create fonts and designs for modern projects that emphasize the aesthetics of the Ukrainian Baroque. **Research methods.** Systematization of scientific sources, artistic analysis, synthesis and generalization of the obtained results, method of comparative analysis, creation of a paleographic database and systematization of empirical material based on it. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian science, the manuscripts and handwriting of Hryhorii Skovoroda were examined from the point of view of paleographic and calligraphic analysis in the context of multicultural influences of the European and Greek writing traditions. Characteristic features of Hryhorii Skovoroda's handwriting

традиції. Знайдено характерні особливості почерку Григорія Сковороди, за якими можна визначити належність тих чи інших текстів філософу. На основі цього дослідження каліграфи та шрифтові дизайнери можуть створювати написи і шрифти у стилі українського філософа. **Висновки.** Індивідуальність почерку філософа відображає не тільки філософський погляд автора, його характер та естетичні уподобання, а й мультикультурний дух епохи наприкінці українського бароко. Дослідження каліграфії Сковороди дало можливість заповнити лакуну маловивченої області палеографії, пов'язаної з письмом та естетикою XVIII ст., і дати поштовх до репрезентації цих результатів у сучасному дизайні та шрифтових проектах. Проте дослідити візуальні зв'язки почерку та художніх уподобань Сковороди не достатньо, важливо продовжити розпочату лінію стилю та використовувати цю естетику літер в сучасному контексті пошуку української ідентичності.

Ключові слова:

каліграфія, скоропис, шрифт, рукописи, Григорій Сковорода, українське бароко, палеографія, українська ідентичність, мультиписемність, мультикультурність.

ing have been identified, which can be used to determine the attribution of certain texts to the philosopher. Based on this research, practising calligraphers and type designers can create inscriptions and fonts in the style of the Ukrainian philosopher. **Conclusions.** The individuality of the philosopher's handwriting reflected not only the philosophical view of the author, his character and aesthetic preferences, but also the multicultural spirit of the late Ukrainian Baroque era. The study of Skovoroda's calligraphy made it possible to fill the gap in the little-studied field of paleography related to eighteenth-century writing and aesthetics and to give impetus to the representation of these results in contemporary design and typeface projects. However, it is not enough to explore the visual connections between Skovoroda's handwriting and artistic preferences, it is important to continue the started line of style and use this aesthetic of letters in the modern context of searching of the Ukrainian identity.

Keywords:

calligraphy, cursive script, font, manuscripts, Hryhoriy Skovoroda, Ukrainian baroque, paleography, Ukrainian identity, multiliteracy, multiculturalism.

*Littera gesta docet, quid credes allegoria,
Moralis quod agas, quo tendas anagogia*
(Літера каже про те, що було, алегорія – про те, у що віриш,
Мораль – про те, що робити, анагогія – до чого ти прагнеш)
(Сковорода, 2016, с. 35).

Вступ 

Спадщина Григорія Сковороди досліджена з багатьох різних ракурсів, але найменше звертають увагу на рукописи українського філософа з точки зору палеографії та естетики письма. Мабуть, найбільш вичерпну бібліографію знаходимо у книзі Л. Ушкалова (2004) «Григорій Сковорода: семінарії» та Академічному зібранню творів (Сковорода, 2016), однак і там літери не стали предметом вивчення дослідників та пошуком місця каліграфії Сковороди у сфері барокової української ідентичності. Сьогодні, розглядаючи поживклі трактати і листи, можна відчутися неспішну ходу Сковоронівських літер, які відрізняються від кореспонденції козацьких писарів та від канцелярського почерку XIX ст. Леонід Ушкалов (2017) зазначав, що Сковорода здебільше записував свої тексти літом в теплу пору року: «Філософ писав без жодного поспіху, акуратно виводячи кожну літеру. Каліграфія в нього була просто чудова – взірцевий український скоропис XVIII століття» (с. 269) (рис. 1).

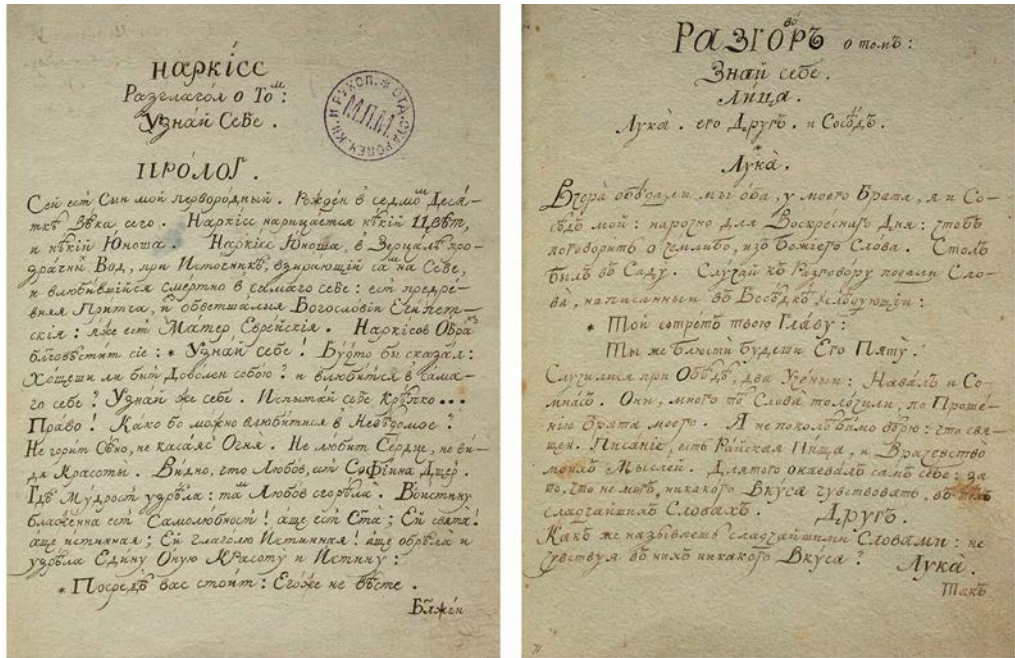


Рис. 1.1. Григорій Сковорода. Фрагменти рукописів. 1769 – 1770 рр.
Fig. 1.1. Hryhorii Skovoroda. Fragments of manuscripts. 1769 – 1770 years.

Мета дослідження 2

Метою роботи є палеографічний і культурологічний аналіз рукописів Григорія Сковорода, а саме – знайти та описати найбільш характерні літери і каліграфічні методи, притаманні безпосередньо філософу, та підкреслити особливості почерку XVIII ст. загалом; сформувати палеографічну базу літер, на основі якої можна створювати шрифти та дизайн для сучасних проєктів, які підкреслюють естетику українського бароко.

Методологія та аналіз джерельної бази 3

Для повного розуміння предмету дослідження необхідно виявити, якими були джерела естетичного мислення Сковорода, що впливало на форму його письма, оформлення рукописів та відчуття краси.

Робер Марішаль (Marichal, 1971) показав, що в історії європейської культури кожна зміна менталітету чи світогляду супроводжувалась зміною письма, бо шрифт є своєрідним камертоном, який реагує на еволюцію високих стилів у мистецтві. У межах барокової філософії краса пронизує всю діяльність людини. Сенс листів та трактатів Сковорода нерозривно пов'язаний з почерком автора, наприклад, майбутній засновник Харківського університету Василь Каразін шанобливо копіював тексти Сковорода, намагаючись відтворити сам почерк

старого філософа, адже естетична цілісність визначає єдність тексту, думок та характеру письма (рис. 2).

Сковорода (2016) говорить: «У нас Полза со Красотою, Красота же с Ползою нераздѣльна» (с. 884). Ця цитата перекидає місток до міркування про теологічну важливість краси у Ганса Урса фон Балтазара, який був не лише фахівцем у галузі барокової літератури, а й мислив у трактаті «Серце Світу» у напрямку ідей кардіоцентризму Сковороди. Католицький теолог писав у своїй «Тео-Естетиці», що краса може переходити межі та створювати зв'язки там, де люди чи ідеї не згодні один з одним (von Balthasar, 2009). Православний філософ і теолог Девід Харт (Hart, 2004) уточнює, що краса нівелює наші відмінності, ставить їх під сумнів і демонструє гармонію світобудови в різних сферах людської діяльності. Саме такий об'єднавчий, пронизливий початок краси слова, символу і тексту був властивий Сковороді зокрема та для візуального світовідчуття бароко загалом. Коли не лише наукові книги були витвором мистецтва, а й чернетки вченого були далекі від неохайного вигляду швидких записів, як це буде згодом у ХІХ ст. Вони являли собою каліграфічно завершені аркуші, що звертались із повагою до читача та підкреслювали красу внутрішнього сенсу тексту.

Будучи людиною книги «Мір єсть Книга» (Сковорода, 2016 с. 740), Сковорода водночас уособлював філософа до ери Гутенберга та інколи й до писемної ери стосовно ставлення до тексту та сенсів. Якщо згадати його постійне звернення до Сократового духу, якому Геній не давав записати не тільки філософські міркування, а й навіть, виправдальну промову перед смертю, щоб таким чином не зафіксувати вільний політ імпровізованого слова. Цю дихотомію ми постійно бачимо в текстах Сковороди (2016) з одного боку: «Как будто букварь [веде] к чтению, а чтение к понятию силы» (с. 1320), а з другого: «Поучатися не в книгах одних, но паче в самом себѣ» (с. 1355). Чи ще одна цитата: «Иное дѣло видѣть камень с буквами и бумагу с чернилами внѣшним оком, а другое взирать тѣм взором: "Возведите очи ваши", и слышать тѣми ушами: "Имѣй уши слышати, да слышит", и могли сказать с Павлом: "Написано не чернилом, но Духом Бога жива на скрижалех сердца плотяных» (Сковорода, 2016, с. 567). Маклюен (McLuhan, 1962) говорить про перехід письмової свідомості у статус сакрального та про одночасну десакаралізацію реальності. «Усна» людина по іншому сприймає письмовий текст, ніж людина писемної культури. Для оратора-слухача існують чотири рівнозначні тлумачення тексту (літеральне, фігуральне, топологічне або аналогічне), які він сприймає одночасно, а не послідовно, як це відбувалося в епоху друкованого слова після Гутенберга.

Такий синтетичний підхід з поважним ставленням до промовленого слова, до слова записаного і до надрукованого тексту, можливо, вперше склався саме наприкінці еkleктичного бароко під впливом німецького містицизму і пієтизму. Широке коло мистецьких напрямів, об'єднання уявного та реального, поява в картинах, гравюрах, рукописах саме в XVII-XVIII ст. значної кількості супровідних написів, монограм, інфул, вензелів, окремих літер у структурі графічної та текстової тканини документів, є характерними прикметами того часу, коли творив Сковорода (Степовик, 2012). Бароко змінює відчуття простору, перемішуючи його різні верстви та символи, і намагаючись знайти істину в лабіринтах дзеркал різночасових та різноконфесійних сюжетів. Як пише Микола Бажан:

*«що плинула з віків старого лабіринта,
що поєднала іздала
українських брам рясне гілля
з вільготними акантами Коринта»*

Завитки великих літер та удари пера в рукописах нерозривно пов'язані із завитками та квітучими орнаментами Брами Заборовського, думка матеріалізується для філософа і у формі літер, і в архітектурній формі: «Но чувствуешь ли, что вси сии Головы, как Рисунок, так Фигура, и План, и Симметрия, и Размѣр не иное что есть, как Мысли?» (Жолтовський, 1983, с. 16).

Метод діалогу та влаштування дискусії для Ворсави, як він себе іноді називав, часом було важливіше, ніж фіксація на папері. Раз сказане, залишаючись у серцях слухачів, чи промовлене в полях для птахів, чи самому собі, заносилося для Сковороди назавжди на небесних скрижалях, але губилося у вигляді аркушів, записів й випадково кинутих фраз. Слова і думки, як «ловитва невловного птаха», не давалися в руки і не хотіли потрапити в клітку-друкарню. Це нагадує той образ, який побачив під час свого містичного екстазу у монастирському саду в Охтирці Григорій Савич. Показово й те, що за життя Г. С. Сковороди не було видано жодного з його творів. І тільки в Санкт-Петербурзі в 1861 році з'явилася книжка «Сочинения в стихах и прозе Григория Саввича Сковороды» з його портретом і написом, який копіював його почерк.

У 1790 році він сповіщав Михайла Ковалинського: «Усі мої твори зберігаються в нашого приятеля – бабаївського ієрея Якова Правицького. У самого мене вони б давно вже пропали. Я здивувався, побачивши в нього «Нарциса» й «Асхань». Оцю останню я спересердя спалив у Острогозьку, а про «Нарциса» навіки забув. Отож, просіть у нього. А я не тільки що списки, але й автографи роздав, роздарував, розкидав...» (Ушкалов, 2017, с. 270).

Однозначно можна побачити у почерку українського філософа вплив трьох писемних традицій: європейського, так званого *lettera antiqua corsiva*, грецького курсиву та канцелярського козацького скоропису. Схоже дослідження порівняння різних писемностей було проведене І. Крип'якевичем (1964), але на іншому тлі. Він дослідив індивідуальні почерки Богдана Хмельницького та його писарів на прикладі латиномовних, польськомовних та кирилических текстів. Треба зазначити, що українські палеографи не часто проводили аналіз індивідуальних почерків козацької доби та робили палеографічні студії пізнішого часу (Барабаш, 2014).

Об'єднання кількох шрифтів та різних естетичних впливів – популярне графічне явище в цю епоху, наприклад, у панегірику Стефана Яворського *Hercules post Atlantem* латинська проза, написана італійським курсивом, чергується з віршами польською мовою, що надруковані готичними літерами. Взагалі традиції мовного та шрифтового поліморфізму мають джерела в одній з найкрасивіших книжок світу, яка була надрукована Альдом Мануцієм у Венеції. Роман «Гіпнеротомахія Поліфіла» (лат. *Poliphili Hypnerotomachia*) був написаний макаронічною сумішшю італійської та латинської мов і вимагає від читача значної ерудиції, тому що багато власних імен і топонімів має грецьке походження (Calasso, 2013).

Про мовно-писемний мультикультуралізм у бароковій Україні багато пише Джованна Броджі (2022), й тому зовсім не дивна та суміш мов, яку ми спостерігаємо у творах Сковороди. Наш філософ, який у побуті говорив українською, писав свої твори або латиною, або барвистою химерною мовною сумішшю (*lingua mixta*) з додаванням церковної мови, вкрапленнями польських слів та прикрашанням грецькими та єврейськими фразами.

Грамматика й правопис Сковороди також дуже варіативний. З середини 1770-х рр. філософ відмовився вживати літери «ер» та «ерь», та замість них він писав діакритичні знаки. Іноді не завжди можна остаточно відрізнити велику літеру від малої та зрозуміти, що це він робив для акценту на важливих для нього слова, чи для каліграфічної краси. Це стосується до літер «"б", "в", "г", "д", "з" та деяких інших у позиціях на початку рядка або після коми чи двокрапки» (Сковорода, 2016, с. 7).

Розберемо по черзі писемності, що зустрічаються у досліджуваних рукописах. Латинська палеографія дуже добре вивчена, щоб на її підставі сформулювати уявлення про формування курсиву до XVIII ст. (García, 2017). У своєму захопленні античною естетикою Реформація відмовилася від кутових форм готики і прийшла до гуманістичних форм письма, яке вже до епохи бароко починало перетворюватися на швидкий почерк, поступово відкидаючи декоративні елементи та складний дукт при написанні літери.

Дотримання незграбних форм робить швидке письмо неможливим і гальмує рух руки. Округлість завжди пишеться швидше, ніж квадратні форми, і принцип заокругленості й зменшення кількості рухів вплинули на кодифікацію форм як латинського, так і кириличного алфавіту (Callewaert, 1962). Те саме можна віднести до обертання пера в руці під час написання каліграфії. Почерк Сковороди опинився між гуманістичною каліграфією та швидким письмом, між бароковим бажанням зробити літеру максимально витонченою та зручністю написання.

У своєму дослідженні Барабаш (2018) досить точно показав, як сталася рецепція постготичного та гуманістичного письма у Польському Королівстві, Львові й далі поширилася на лівобережну Україну через підручники з написання листів та граматики, через вивчення українськими писарями привілеїв європейських володарів та через канцелярське діловодство.

У розділі, присвяченому бароко та канцелярському курсиву, Франтишек Музика зазначає, що важливим формотворчим фактором у каліграфії XVIII ст. було заточування пера та глибина серединного розрізу, що дозволяло посилити натиск та зробити каліграфічну лінію більш контрастною (Музика, 1965). Ми бачимо, як у рукописах філософа чергується високий контраст і напруга з досить моноширинною лінією. Сковорода писав у різних умовах і по-різному підготовленим перами, але водночас тримався форм гуманістичної cancelleresca, та у нього ми вже зовсім не знаходимо залишків готичного курсиву.

Французький каліграф П'єр Амон у XVI ст. перераховує 14 типів письма, кваліфікуючи його за різними уставами і типами документів (Амон, 1567). Але кириличне письмо було не настільки різноманітним, як європейське, й у курсивних почерках не спостерігається стільки стилів для різного застосування. Хоча, ми можемо спостерігати у дипломатичному листуванні певний вплив на почерки козацьких писарів європейської традиції каліграфії зі збереженням пластики українського письма та розчерків. Наприклад, вивчаючи шведські архіви, де зберігаються листи Мазепи та інша документація, що пов'язана з історією України (Тратнер, 2023), ми бачимо графічний перегук зі шведською канцелярією та стилістичними особливостями шведської каліграфії (Bägerfeldt, 2011).

З грецьким письмом українці у XVIII ст. могли познайомитися не лише завдяки церковній кореспонденції, прикладом якої могла служити чудова каліграфія різних статутів від східних патріархів для Львівського Успенського братства (Зубрицький, 2011) та інших братств і епархій, або не лише завдяки рукописам, що потрапляли раз за разом до українських бібліотек, а й під час навчання у Києво-Могилянській академії. Зокрема за перший рік в грецькому граматичному класі спершу слід було

навчити учнів грецької каліграфії за допомогою прописів, а також зробити так, щоб вони розуміли численні скорочення, що є і в писаних, і в друкованих грецьких текстах.

Розвиток грецького курсиву йшов паралельно із застосуванням візантійського унціала та мінускула і завжди існувала форма швидкого письма, починаючи з III ст. до Р. Х. (van Groningen, 1955). Після падіння Константинополя Європу наповнили грецькі вчені та каліграфи, що тікали від Османів. Саме вони дали новий поштовх грецькому письму, який копіювали європейські вчені. Наприклад, стиль письма Мануїла Рузотаса у XV ст. вплинув на шрифти Альда Мануція, а почерки відомого грецького філолога та каліграфа Ангелуса Вергеціуса у XVI ст. стали основою для шрифтів Royal, створених у Франції, які сформували стандарт для видань грецькою мовою (Звонська, 2016). У XVIII ст. грецька каліграфія зазнала значного розвитку та процвітала як вишукана форма мистецтва. У цей період каліграфи у Греції перебували під сильним впливом класичної спадщини стародавніх греків та візантійської традиції каліграфії. Різні приклади греко-кириличного перетікання літер розглянула у невеликій нотатці Діана Бичкова (2018), де на прикладі рукописів Амброзійської бібліотеки вона показала, що є численні форми літер, які мають паралелі між грецьким та українським скорописом. Іноді це пов'язано з природними законами конструювання лігатур і каліграфічною логікою розвитку графем, інколи це може бути пряме запозичення. У будь-якому випадку, пластика та естетика грецького письма завжди мала вплив на традиції української каліграфії і Сковорода сповна увібрав у свій почерк це відлуння грецького світу.

Маршал Мак Люес у своїй Галактиці Гутенберґа (McLuhan, 1962) зазначає, що нова форма діалогу та усної дискусії прийшла в зіткнення зі старою формою диктанту, коли навчання в середньовічних монастирях відбувалося шляхом послідовного записування студентами промов викладачів. Бо диктування до цього часу не лише уповільнювало лекцію та навантажувало студентів додатковими текстами, а й складало метод основного курсу – *modus legendi libros*. Цей метод ми також бачимо в Києво-Могилянській академії. Вивчаючи студентські архіви XVII–XVIII ст., ми можемо спостерігати, як майстерно переписували підручники та лекції студенти, не маючи можливості купити надрукований підручник.

Як відомо, у 1739 р. Сковорода навчався в класі риторики та вивчав мови у професора Тодорського. В 1740–41 та 1744–45 рр. Сковорода студіював філософію у професора Мануїла Козачинського, а згодом пройшов два роки богословських студій (1751–53 рр.) у професора Георгія Кониського. В Академії вивчали історію Церкви, догматичне та моральне богослів'я,

канонічне право, Святе Письмо та гебрейську, арабську й сирійську мови. Сковорода не завершив Повний академічний курс – «1753 року за рекомендацією київського митрополита Тимофія Щербацького він, залишивши клас богослів'я, став домашнім учителем у переяславського діди́ча Степана Томари» (Ушкалов, 2004, с. 54).

Але нагадаємо, що в Києво-Могилянській Академії розмовною мовою була латина та іноді польська. Кириличну каліграфію учні опанували у школі через букварі та граматики, як, наприклад, «Грамматика слов'янська» Мелетія Смотрицького (1648 р.). Чудовий приклад латинської та слов'янської каліграфії в книзі «Грамматика слов'янська» І. Ужєвича (Білодід & Кудрицький, 1970), яка не була надрукована, але досить репрезентативно відображає стан каліграфічних вмінь українських вчених.

Центрами створення букварів було Львівське братство. Наприклад, для потреб школи в різні роки (1671, 1692, 1698, 1701, 1710, 1720, 1754) були надруковані букварі з оглядом на буквар Івана Федорова (Львів 1574, Острог 1578) (Зубрицький, 2011). Звичайно, основою шрифтів цих видань був напівустав, а скоропис був додатковим почерком, який використовувався в побуті. Цілком можливо, що за букварем 1720 р. чи подібним виданням друкарень Києво-Печерської лаври або друкарні в Чернігові Сковорода міг вчитися сам, а потім вчив своїх учнів (Ісаєвич, 1966).

Як зазначає О. Сокирко (2016), сучасна наука схиляється до думки, що скоропис виник не з напівустава, а паралельно з ним, орієнтуючись на форми пізнього уставу та співіснуючи й розвиваючись паралельно впродовж XV–XVIII ст. Скоропис поступово формувался в колі українських писарів, пов'язаних з козацькими канцелярями й ВКЛ, та отримав певний вплив латинського та грецького курсиву.

Якщо використовувати періодизацію українського скоропису, яку запропонував В. Мітченко (2007), то можна віднести почерк Сковороди до III періоду (кінець XVI до середини XVIII ст.) та IV періоду (початок XVIII до XIX ст.). У загальних рисах можна охарактеризувати його як поєднання класичного барокового письма з канцелярським письмом XVIII ст. Скорописний текст цього періоду «вступає в складну взаємодію з площиною паперу. Такі рухи пера, як овал, незакінчений овал, петля, хвилеподібний елемент, виконані з натисканням у певних місцях, активізують біле поле, змушуючи його в одних випадках «відступати», в інших, навпаки, – «виступати» вперед» (Мітченко, 2009, с. 200). Однією з головних особливостей скоропису описуваного періоду є велика кількість варіантів зображення однієї літери, ці варіанти зустрічаються в одному реченні й навіть в одному слові, іноді поруч стоять різні графеми однієї і тієї ж літери. У пізніший період часто домінуватимуть горизонтальні штрихи і тенденція

до роздільного написання літер. Найбільш докладно розвиток українського скоропису розібрано у дослідженнях Панашенко (1974), польського історика Кшиштофа Петкевича (Pietkiewicz, 2015) та у класичній праці Каманіна (Каманин, 1899).

Не можна не згадати документ 1710 р., відомий в українській історіографії як Конституція Пилипа Орлика (Алфьоров, 2010). Це була низка документів, яка становила своєрідний підсумок державотворчої діяльності українських гетьманів XVII ст. Пізніше було створено діловодну копію, яка зберігалась у російському державному архіві давніх актів. Вона була переписана одним почерком, який можна датувати останньою чвертю XVIII ст., а самі тексти виділити як відповідні для офіційно ділового стилю української літературної мови кінця XVII – початку XVIII ст. Почерк копії «*Pacta et Constitutiones legum libertatumque exercitus zaporoviensis*» має багато паралелей із почерком Сковороди, поєднуючи елементи українського скоропису та канцелярського письма російської імперії.

Результати дослідження **4**

Для палеографічного та графічного аналізу рукописів використано сучасну шрифтову термінологію (Іваненко, 2019) та зручну термінологію українського скоропису, описану Віталієм Мітченком (2009), зокрема: вертикальний штрих, горизонтальний штрих, петля, гак, шаблеподібний штрих та хвилеподібний елемент. У різні періоди розвитку письма ці елементи мали відмінне значення.

Подібно до того, як один із діалогів у Григорія Савича має назву «Алфавіт чи буквар світу», ми спробуємо пройтися по уявній абетці Сковороди «від Альфи до Омеги», перераховуючи особливості кожної літери, як би він сам навчав каліграфії своїх численних учнів.

Для візуальної наочності нами підготовлена палеографічна таблиця, де зібрано всі найбільш характерні літери, які використовував Сковорода у своїх рукописах (рис. 2).

А – Велика літера **А** має трикутну форму. Часто лівий штрих закінчується краплею. Натиск пера припадає на правий штрих. Іноді велику літеру Сковорода пише як малу (овал + гак), але більших розмірів.

а – Рядкова літера має кілька форм. Найбільш характерний варіант – це овал з гаком, який іноді з'єднується, але часто стоїть окремо. За такою палеографічною особливістю малої літери **а** можна легко визначити рукописи Сковороди.

Б – Нижній овал літери **Б** іноді замкнений, іноді має спіраль. Але частіше закінчується знизу хвилеподібним рухом справа наліво. Верхній горизонтальний елемент з правим гаком дуже притаманний почерку філософа та повторюється в деяких літерах – **Г, Т** та інших.

б – Рядкова літера, що повторює форми маюскульної графеми, але часом верхній полум'яподібний елемент виступає над рядком.

В – Крім форми, характерної для антикви, з'являється більш барокова форма з незамкнутими верхніми й нижнім розчерками. Часто видно петлю посередині, як природний рух пера при створенні розчерку. Продовження нижнього горизонтального штриха йде часто далеко ліворуч. Так само є варіант збільшеної малої літери з двома петлями.

В – Рядкова літера **в** у Сковороди зустрічається у трьох різновидах. Дві форми стандартні – із замкненими та не замкненими півовалами. Існує також форма квадратна, яка часто з'являється в канцелярському письмі XVIII ст. Ця літера у вигляді двох вертикальних і двох горизонтальних штрихів виглядає дивно, але є закономірним розвитком курсиву (Мітченко, 2007).

Г – У рукописах зустрічаються два різновиди графем з більш традиційними серифами й з характерним гаком або краплеподібними елементами вгорі і внизу.

г – Літера **г**, що копіює маюскульну форму, може височіти над рядком своїм верхнім горизонтальним елементом, а може спускатися досить низько виносним елементом під рядок. Ця форма в українському письмі відверто запозичена з грецької каліграфії. Так само є хвилеподібна курсивна форма **г**.

Д – Має як класичну трикутну форму, яка була популярна в період Гетьманщини, так і латинську рукописну **D**. Відрізняються варіанти нижніх виносних елементів. Часто правий штрих відокремлюється від лівого і схожий на гачок.

д – Мала **д** повторює форму великої **Д**, але вже лівий штрих виглядає як гак, а правий найчастіше прямий. Так само не раз можна бачити форму, що спонтанно з'являється ближче до латинської курсивної **q** з дуже довгим ударом пера вправо.

Е – Основна графема пишеться за один раз. Часто з петлею та краплею вгорі. Антиква пряма із серифами застосовується в заголовках, або як початкова буква.

е – У рядковій **е** дві графеми. Одна європейська, характерна для італійського курсиву, друга – петляста форма, як грецька буква епсилон.

Э – Півовал літери **Э** часто починається з краплі або закінчується краплею, щоб підтримати графічну риму з літерами **З, Б, В**. Сковорода нечасто робить нижній полум'яподібний кінцевий елемент з напрямком уліво.

э – Мала літера **э** майже не відрізняється від дукту великої літери.

Ж – Стандартна форма антикви має контраст та краплеподібні елементи зверху. Чотирискладове написання більш по-

ширене: два півовали, вертикальний штрих та перемичка. Іноді лівий півовал поєднується з правим **К**-подібною частиною.

ж – Рядкова **ж** часто повторює чотирискладовий дукт написання великої літери. Але так само є більш скорописна форма, коли штрихи пишуться хрест-навхрест, а потім перекреслюється вертикальним штрихом як у звичайній козацькій каліграфії. Але існує дуже характерна для Сковороди форма з нижнім гаком та двома петлями справа, яка пишеться одним рухом.

З – Ця літера має характерну петлю та контрастний хвіст, можна сказати, що це дзеркальна форма до літери **Е**. Також ми можемо знайти більш давню форму, що нагадує півустанову букву **Зело** зі скорописним розмахом і натиском.

з – Мала літера **з** часто пишеться з петлею внизу, але зустрічаються форми, коли петля розташована посередині. Літера використовується у скороченнях у вигляді нахиленого під кутом зигзагоподібного розчерку з невеликою поперечною, що нагадує титло.

И – Графема стандартна з двома вертикальними штрихами, які або закінчуються серифами, або каліграфічними хвостами внизу штрихів. Так само зустрічається суто сквородинівська форма літери **И** з незвичайним продовженням діагональної перекладини вліво вниз.

и – Мала форма пишеться як звичайна курсивна **и**, але іноді з'являється невеликий сериф зліва вгорі.

I – Простий штрих із серифами зустрічається найчастіше, але є і більш каліграфічний варіант із гакоподібними завершеннями знизу та зверху.

i – Рядкова літера пишеться як звичайна скорописна **i**, але іноді з'являється невеликий сериф зліва вгорі.

İ – Зустрічається нечасто. Нічим не відрізняється у написанні від великої **I**.

ï – Схожа на рядкову **i**.

К – Велика літера наближається до сучасної рукописної форми курсиву. Сковорода іноді завершує верхній елемент краплею, іноді гаком. Часом з'являється невеликий сериф зліва вгорі.

к – Рядкова літера копіює графіку маюскульної форми, але часто основний лівий штрих не з'єднується з правими «рукою» та «ногою». У скорописній формі **к** більш розкута і часом з'являються розчерки вгорі або продовження правої «ноги» під рядком з натиском.

Л – Літера **Л** має трикутну форму, іноді з краплею на початку лівого штриха, часом просто гак.

л – Мінускульна літера така ж трикутна, але подекуди верхній кут гострий, а іноді має невелику верхню поперечину.

М – Традиційна курсивна форма **М** подекуди розцвічена каліграфічною окрасою зліва вгорі (своєрідний прапорний еле-

мент). Лівий діагональний штрих часто закінчується або краплею, або плавним гаком.

М – Мінускульна літера відрізняється гострими закінченнями вгорі або наявністю серифів на верхніх кінцях основних штрихів.

Н – Сковорода використовує як грецьку форму з діагональною поперечиною, так і кириличну графему з горизонтальною поперечиною з двома вертикальними штрихами, які або закінчуються серифами, або каліграфічними хвостами внизу кінцівок.

н – Дуже проста курсивна форма без виходу штрихів за рядок.

О – Найчастіше овал зберігає свою замкненість з акуратним контрастним натиском пера з боків.

о – Окрім стандартної форми, іноді літера не замкнута та розкручується розчерком вверху.

П – Квадратна форма букви **П** відрізняється різними закінченнями вертикальних штрихів. Вони можуть бути прямими й з каліграфічними закінченнями внизу. Іноді верхня кришка-перекладаина має розчерк вліво.

п – Прямокутна форма з гаком в кінці правого штриха. Іноді верхня перекладаина має розчерк вліво.

Р – Дві форми, що зустрічаються, майже ідентичні. Тільки курсивна форма має незавершений півовал. Вгорі основного штриха часто Сковорода робить лівий сериф.

р – Зазвичай мала **р** має велику петлю внизу. Незавершений півовал з краплею наприкінці. Часто нижній виносний елемент у вигляді шаблі опускається на сусідній рядок.

С – Два варіанти літери **С** з крапелькою та серифом зустрічаються в рукописах у рівних пропорціях.

с – Мала літера **с** має звичайний курсивний півовал, але має також варіації за розміром у рядку.

Т – Складається із кількох форм. Проста форма антикви, добре промальована, вживається в заголовках й у назвах трактатів. Більш каліграфічна графема з гаком у правій частині кришки і часто з хвостом-гаком в основному штриху. Трискладова форма літери **Т** пізніша, але теж досить часто використовується Сковородою, іноді має верхню перекладаину з розчерком вліво.

т – Трискладова **т** виглядає як скорописна з горизонтальною поперечиною, так і має більш європейську форму, схожу на літеру **m**. Незвичайною є лігатура **ст**, коли маленька літера **с** входить у велику **т**, що підноситься над рядком та схожа на велику **Ч**. Такі варіанти ми можемо зустріти в козацькому скорописі.

У – Лівий жирний елемент пишеться з натиском, на відміну від тонкого основного штриха. Справа вгорі часто Сковорода робить краплю, а наприкінці основного діагонального штриха з натиском виводить півовальний гак.

у – Має звичайну трикутну скорописну форму, іноді з петлею внизу, іноді з довгим виносним елементом, що зачіпає сусідній

нижній рядок. Так само зрідка зустрічається стародавня форма літери у вигляді петлі, наприклад, як у півустві у вигляді пташки.

Ф – Овал, перекреслений вертикальним елементом, формує літеру **Ф**. Також є графема, яка має два півовали. Курсивні варіанти мають більш каліграфічний основний штрих із ударами пера вгорі та внизу.

ф – Зазвичай мала літера **ф** має велику петлю внизу.

Х – Три форми літери **Х** зустрічаються у рукописах Сковороди. Графема на кшталт антикви із серифами найчастіше з'являється у заголовках, літера з двома півовалами і краплями на кінцях найпоширеніша у текстах, також ми можемо зустріти козацьку скорописну форму у вигляді перекреслених каліграфічних штрихів.

х – Так само, як і велика, рядкова **х** має дві форми: окремі півовали або перехрещення.

Ц – Верхні закінчення основних штрихів мають лівосторонні серифи та гак, що внизу спускається під рядок.

ц – Квадратна форма з великим шаблеподібним розчерком, іноді він геометричний, іноді каліграфічний та має дуже різні розміри.

Ч – Поруч із прямим варіантом написання є більш курсивні форми зі сполучним гаком внизу.

ч – Мала буква часто повторює маюскульну форму, але водночас Сковорода застосовує скорописну козацьку форму, іноді нижній шаблеподібний елемент дуже довгий та з сильним натиском.

Ш – Досить проста графема іноді розцвічується лівосторонніми односторонніми серифами.

ш – Виглядає як чотири однакових штрихи: три вертикальні і один – горизонтальний.

щ – Така сама букв **щ** – подібна до літери **ш**, але з правим гаком різного ступеня довжини і натиску.

Ъ – Твердий знак нагадує малу **б** зі зворотнім штрихом вліво. Іноді цей штрих емоційно каліграфічний, що виділяється в просторі тексту. Часом півовал перетворюється на декоративну спіраль.

Ъ – Ять дуже характерна літера в почерку Сковороди. Майже завжди має великий розмір, вистрибуючи над рядком. Складається з овалу і виносного елемента, схожого на вудку, та поперечини, що його перетинає. Ця графема – з козацької доби. В тій редакції живомовної вимови, що вживав Сковорода, літера **Ъ** могла зчитатись як **і**.

ы – Написання цієї літери було як окремо (**Ъ+і**), так і з об'єднанням горизонтальним штрихом двох елементів. Часто виникала плутанина між літерами **ы** та **и**.

Ю – Поєднання на письмі вертикального штриха з овалом дає стандартну форму літери **Ю**, що не відрізняється нічим від канцелярського курсиву.

ю – Рядкова **ю** пишеться в 2 чи 1 рух, часом із незамкненим овалом.

Я – Літера **Я** на рівні з маюскульною формою для заголовків має курсивну похилу графему, іноді з нез'єднаними елементами.

я – Рядкова літера динамічніша й іноді пишеться одним рухом.

Ө – Тета зустрічається в грецьких словах або там, де Сковорода хоче акцентувати на звучанні літери, наприклад **Ө**амар. Згідно з палеографією, схоже написання літери **Ө** лише з поперечною посередині.

Ѡ – крім грецьких слів Сковорода часто пише цю літеру замість кириличної **Ѡ**.

Скорочення досить часто зустрічаються в скорописних текстах Сковороди: «Загалом ми можемо побачити всі групи скорочень, які застосовувалися у XVIII ст.: 1) сігли; 2) суспенсія; 3) контракція; 4) міксія; 5) спеціальні знаки; 6) священні імена» (Барабаш, 2018, с. 5). Найбільше таких скорочень ми знаходимо в словах сакрального значення, запозичених філософом з Біблії чи з релігійних текстів, як, наприклад, Господь, Серце, Бог та інші. Ці слова скорочені методом контракції з титлами. Але бачимо й скорочення звичайних слів: Разговор, Можна, Город тощо. Цікавий метод скорочення зустрічається з підняттям останньої літери (часто М) у другий регістр та зменшення її розміру. Наприклад, так написані Чадо(м), Аспі(д), Заче(м) та багато інших.

Неспішність написання трактатів підтверджує часту відсутність зв'язків між літерами, вони стоять ніби окремо та не «зіштовхуються». Можливо, писар хотів, щоб тексти читалися розбірливо й урочисто. Мінімальна зв'язність залишається і в листах та записках, попри те, що вони написані більш швидко. Ідентифікаційною ознакою є те, що у важливих словах (а їх багато) філософ початкову літеру писав велику. Таким чином, ритм рукопису Сковороди не монотонний і ці численні маюскульні літери нагадують птахів, що сидять на рядках, то вистрибуючи, то ховаючись за гілками ліній. Враховуючи візуальну тканину та дух натурфілософії, аркуші Григорія Савича нагадують Віденський Діоскорид (Codex Vindobonensis V століття), попри те, що стилістика письма доволі різна.

Підсумовуючи загалом, можна сказати, що в рукописах Сковороди зустрічається кілька типів почерку. Для заголовків він намагається повторити форми латинської антикви, вимальовуючи її акуратно, на зразок того, як це робили студенти Києво-Могилянської Академії, переписуючи підручники латиною. Другий тип близький до європейського курсиву, що сформувався в Італії та Франції в XVII–XVIII ст. і пройшов шлях від італійського курсиву до

сучасного письма. Останній стиль частково перетворюється на третій тип почерку, заснований на графіці козацького скоропису. Сковорода змішує і перемішує всі три почерки в трактатах, але іноді в листах більше відчувається як переписувач із Запорізької Січі, який пером б'є, як шаблю, а в латинських віршах пише як німецький вчений, ретельно виводячи Copperplate script.

Наукова новизна та практична значимість дослідження **5**

Верше у вітчизняній науці рукописи та почерк Григорія Сковороди розглянуті з погляду палеографічного та каліграфічного аналізу у контексті мультикультурних впливів європейської та грецької писемної традиції. Знайдено характерні особливості почерку Григорія Сковороди, за якими можна визначити належність тих чи інших текстів філософу. Дослідження транслюється у сферу графічного дизайну, палеонтології та може використовуватися як науковцями, так і дизайнерами-практиками для пошуку форм вираження української ідентичності у сучасному дизайні України.

Висновки **6**

Графічний аналіз зразків почерку Григорія Сковороди дозволив виявити найбільш характерні літери, за якими можна ідентифікувати його рукописи, а саме: маленька літера **а**, що складається з розділеного овалу та гака; літера **ж**, що нагадує знак command на клавіатурі Apple; висока **б** у вигляді овалу і вудки, що вистрибує над рядком; горизонтальні хвилеподібні елементи у маюскульних літер **Б, Д**; незвичайне скорочення **ст** з **Ч**-подібною високою літерою **т**; гаки на верхніх перекладах букв **Б, Т, Г** та інші; перетворення на спіралі деяких півовалів; латинський тип **д** у вигляді малої **q** з довгим розчерком вправо та деякі інші.

Також у підсумку можемо стверджувати, що індивідуальність почерку Сковороди відображала не лише філософський погляд



Рис. 3. Олексій Чекаль. Шрифти і каліграфія на основі почерку Григорія Сковороди. 2020 – 2023 рр.

Fig. 3. Oleksii Chekal. Fonts and calligraphy based on the handwriting of Hryhorii Skovoroda. 2020 – 2023 years.

автора, його характер та естетичні уподобання, а й мультикультурний дух епохи наприкінці «пишного» бароко. Проте дослідити візуальні зв'язки почерку та художніх уподобань Сковороди не достатньо, важливо продовжити розпочату лінію стилю та використовувати цю естетику літер у сучасному контексті пошуку української ідентичності. У наш час увагу дизайнерів та художників більше привертає попередній період часів Мазепи та Запорізької Січі. Існують каліграфічні прописи з письма XVI–XVII ст., створюються цифрові шрифти та написи, засновані на козацькому скорописі. На жаль, саме XVIII ст. залишається поза увагою, отже, важливим є заповнення цієї лакуни.

Список бібліографічних посилань

- Алфьоров, О. (Упоряд.). (2010). *Договори і постанови*. Темпора.
- Барабаш, Т. М. (2014). Письмо і писарі листів Богдана Хмельницького до магістрату Львова 1655 року. *Архіви України*, 3(291), 90–103.
- Бичкова, Д. (2018). Греко-кириличні перетікання. В В. С. Мітченко, *Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів* (с. 83–87). Laurus.
- Барабаш, Т. М. (2018). *Латинське письмо у міських канцеляріях Руського воеводства XVI–XVII ст.* [Дисертація кандидата історичних наук, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського].
- Білодід, І. К., & Кудрицький, Є. М. (Уклад.). (1970). *Граматика слов'янська І. Ужевича*. Наукова думка.
- Броджі, Дж. (2022). *Культурний поліморфізм українського світу*. Дух і Літера.
- Жолтовський, П. М. (1983). *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* Наукова думка.
- Звонська, Л. Л. (2016). *Грецька епіграфіка і палеографія*. Київський університет.
- Зубрицький, Д. І. (2011). *Хроніка Ставропігійського братства* (І. Сварник, пер.). Априорі.
- Іваненко, Т. О. (2019). *Шрифтовий дизайн: основи*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
- Ісаєвич, Я. Д. (1966). *Братства та їх роль у розвитку української культури XVI–XVIII ст.* Наукова думка.
- Каманин, І. (1899). *Палеографический изборник* (Вып. 1). Типография С. В. Кульженка, Н. Елисаветин.
- Крип'якевич, І. П. (1964). До питання про авторство листів Богдана Хмельницького. *Науково-інформаційний бюлетень архівного управління УРСР*, 3(65), 18–21.
- Мітченко, В. С. (2007). *Естетика українського рукописного шрифту*. Грамота.
- Мітченко, В. С. (2009). Діахронний аналіз морфології українських скорописних почерків XVI – поч. XVIII ст. *Мистецтвознавство України*, 10, 194–204.
- Панашенко, В. В. (1974). *Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст.* Наукова думка.
- Сковорода, Г. (2016). *Повна академічна збірка творів* (Л. Ушкалов, ред.; 2-ге вид.). Савчук О. О.
- Сокирко, О. Г. (2016). *Українська кирилична палеографія XI–XVIII ст.* О. Філюк.
- Степовик, Д. (2012). *Українська гравюра бароко*. Кліо.
- Траттнер, М. (Упоряд.). (2023). *Скарби шведських архівів: документи з історії України*. Музей української книги.
- Ушкалов, Л. (2004). *Григорій Сковорода: семінарії*. Майдан.

- Ушкалов, Л. (2017). *Ловитва невлонного птаха: життя Григорія Сковороди* (2-ге вид.). Дух і Літера.
- Bägerfeldt, L. (2011). *Bokstäver & gamla handskrifter: Att läsa handskrifter från Vasatiden och Stormaktstiden samt tidiga kyrkoböcker*. [http://www.fnf.nu/_filer/bagerfeldt/55%20Bokst%C3%A4ver%20och%20gamla%20skrifter%20\(2011b\).pdf](http://www.fnf.nu/_filer/bagerfeldt/55%20Bokst%C3%A4ver%20och%20gamla%20skrifter%20(2011b).pdf)
- Calasso, R. (2013). *L'impronta dell'editore*. Adelphi.
- Callewaert, H. (1962). *Graphologie et physiologie de l'écriture*. E. Nauwelaerts.
- García, J.-J. M. (2017). *Fonts for Latin paleography* (5th ed.). http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/LATIN_PALEOGRAPHY.pdf
- Hamon, P. (1567). *Alphabet de plusieurs sortes de lettres*. Robert Estienne.
- Hart, D. B. (2004). *The beauty of the infinite: The aesthetics of Christian truth*. Eerdmans.
- Marichal, R. (1971). La escritura latina y la civilización occidental del siglo I al siglo XVI. In *La escritura y la psicología de los pueblos* (2nd ed., pp. 205–254). Centro Internacional de Sintesis.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press.
- Muzika, F. (1965). *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets* (Vol. 2). Werner Dausien.
- Pietkiewicz, K. (2015). *Paleografia Ruska*. DiG.
- van Groningen, B. A. (1955). *Short manual of Greek palaeography* (2nd ed.). A. W. Sijthoff.
- von Balthasar, H. U. (2009). *The glory of the lord: A theological aesthetics* (Vol. 1, 2nd ed.). Ignatius Press.

References

- Alforov, O. (Comp.). (2010). *Dohovory i postanovy* [Contracts and resolutions]. Tempora [in Ukrainian].
- Bägerfeldt, L. (2011). *Bokstäver & gamla handskrifter: Att läsa handskrifter från Vasatiden och Stormaktstiden samt tidiga kyrkoböcker* [Letters & old manuscripts: Reading manuscripts from the Vasa era and Great Power era as well as early church books]. [http://www.fnf.nu/_filer/bagerfeldt/55%20Bokst%C3%A4ver%20och%20gamla%20skrifter%20\(2011b\).pdf](http://www.fnf.nu/_filer/bagerfeldt/55%20Bokst%C3%A4ver%20och%20gamla%20skrifter%20(2011b).pdf) [in Swedish].
- Barabash, T. M. (2014). Pysmo i pysari lystiv Bohdana Khmelnytskoho do mahistratu Lvova 1655 roku [The writing and writers of the letters of Bohdan Khmelnytsky addressed to the magistrate of Lviv in 1655]. *Archives of Ukraine*, 3(291), 90–103 [in Ukrainian].
- Barabash, T. M. (2018). Latynske pysmo u miskykh kantseliariiakh Ruskoho voievodstva XVI–XVII st. [Latin script in city chancelleries of Rus voivodship in XVI–XVII centuries] [PhD Dissertation, Vernadsky National Library of Ukraine] [in Ukrainian].
- Bilodid, I. K., & Kudrytskyi, Ye. M. (Comp.). (1970). *Hramatyka slovianska I. Uzhevycha* [I. Uzhevych's Slavic grammar]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Brogi, G. (2022). *Kulturnyi polimorfizm ukrainskoho svitu* [Cultural polymorphism of the Ukrainian world]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Bychkova, D. (2018). Hreko-kyrylychni peretikannia [Greek-Cyrillic transitions]. In V. S. Mitchenko, *Kalihrafiia. Vzaïmovplyvy shryftiv* [Calligraphy. Interactions of fonts] (pp. 83–87). Laurus [in Ukrainian].
- Calasso, R. (2013). *L'impronta dell'editore* [The publisher's imprint]. Adelphi [in Italian].
- Callewaert, H. (1962). *Graphologie et physiologie de l'écriture* [Graphology and physiology of writing]. E. Nauwelaerts [in French].
- García, J.-J. M. (2017). *Fonts for Latin paleography* (5th ed.). http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/LATIN_PALEOGRAPHY.pdf [in English].

- Hamon, P. (1567). *Alphabet de plusieurs sortes de lettres* [Alphabet of several kinds of letters]. Robert Estienne [in French].
- Hart, D. B. (2004). *The beauty of the infinite: The aesthetics of Christian truth*. Eerdmans [in English].
- Isaievych, Ya. D. (1966). *Bratstva ta yikh rol u rozvytku ukrainskoi kultury XVI–XVIII st.* [Brotherhoods and their role in the development of Ukrainian culture of the XVI–XVIII centuries]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
- Ivanenko, T. O. (2019). *Shryftovyi dyzain: osnovy* [Font design: The basics]. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts [in Ukrainian].
- Kamanin, I. (1899). *Paleograficheskiy izbornik* [Paleographic collection] (Iss. 1). Printing house S. V. Kul'zhenka, N. Elisavetin [in Russian].
- Krypiakevych, I. P. (1964). Do pytannia pro avtorstvo lystiv Bohdana Khmelnytskoho [Regarding the question of the authorship of Bohdan Khmelnytskyi's letters]. *Naukovo-informatsiyni biuleten arkhivnoho upravlinnia URSR*, 3(65), 18–21 [in Ukrainian].
- Marichal, R. (1971). La escritura latina y la civilización occidental del siglo I al siglo XVI [Latin script and Western civilization from the I to the XVI century]. In *La escritura y la psicología de los pueblos* (2nd ed., pp. 205–254). Centro Internacional de Sintesis [in Spanish].
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press [in English].
- Mitchenko, V. S. (2007). *Estetyka ukrainskoho rukopysnoho shryftu* [Aesthetics of the Ukrainian handwritten font]. Hramota [in Ukrainian].
- Mitchenko, V. S. (2009). Diakhronnyi analiz morfolohii ukrainskykh skoropysnykh pocherkiv XVI – poch. XVIII st. [Diachronic analysis of the morphology of Ukrainian cursive handwritings of the XVI – beginning of XVIII century]. *Art Research of Ukraine*, 10, 194–204 [in Ukrainian].
- Muzika, F. (1965). *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets* [The beautiful script in the development of the Latin alphabet] (Vol. 2). Werner Dausien [in German].
- Panashenko, V. V. (1974). *Paleohrafiia ukrainskoho skoropysu druhoi polovyny XVII st.* [Paleography of Ukrainian cursive script of the second half of the XVII century]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
- Pietkiewicz, K. (2015). *Paleografia Ruska* [Rus paleography]. DiG [in Polish].
- Skovoroda, H. (2016). *Povna akademichna zbirka tvoriv* [Complete academic collection of works] (L. Ushkalov, Ed.; 2nd ed.). Savchuk O. O. [in Ukrainian].
- Sokyrko, O. H. (2016). *Ukrainska kyrylychna paleohrafiia XI–XVIII st.* [Ukrainian Cyrillic paleography of the XI–XVIII centuries]. O. Filiuk [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. (2012). *Ukrainska hraviura baroko* [Ukrainian baroque engraving]. Klio [in Ukrainian].
- Trattner, M. (Comp.). (2023). *Skarby shvedskykh arkhiviv: dokumenty z istorii Ukrainy* [Treasures of the Swedish archives: Documents from the history of Ukraine]. Muzei ukrainskoi knyhy [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2004). *Hryhorii Skovoroda: seminarii* [Hryhorii Skovoroda: Seminary]. Maidan [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2017). *Lovytva nevlovnogo ptakha: zhyttia Hryhoriia Skovorody* [Catching an elusive bird: The life of Hryhorii Skovoroda] (2nd ed.). Dukh i Litera [in Ukrainian].
- van Groningen, B. A. (1955). *Short manual of Greek palaeography* (2nd ed.). A. W. Sijthoff [in English].
- von Balthasar, H. U. (2009). *The glory of the lord: A theological aesthetics* (Vol. 1, 2nd ed.). Ignatius Press [in English].
- Zholtovskiy, P. M. (1983). *Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI–XVIII st.* [Artistic life in Ukraine in the XVI–XVIII centuries]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
- Zubrytskyi, D. I. (2011). *Khronika Stavropihiiskoho bratstva* [Chronicle of the Stavropygian brotherhood] (I. Svarnyk, Trans.). Apriori [in Ukrainian].
- Zvonska, L. L. (2016). *Hretska epigrafika i paleohrafiia* [Greek epigraphy and paleography]. Kyivskyi universytet [in Ukrainian].

**СИСТЕМНИЙ ПІДХІД ТА
УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ
У ДИЗАЙН-СИСТЕМІ
МАРКЕТИНГОВОЇ
КОМУНІКАЦІЇ КНИЖКОВОГО
ВИДАННЯ**

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

Анастасія Ткачук,
<https://orcid.org/0009-0004-6096-1804>
магістр дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
nasta04111999@gmail.com

**SYSTEMATIC APPROACH
AND UKRAINIAN IDENTITY
IN THE DESIGN-SYSTEM
OF BOOK EDITION
MARKETING
COMMUNICATION**

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

Anastasiia Tkachuk,
<https://orcid.org/0009-0004-6096-1804>
Master of Design,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
nasta04111999@gmail.com

Анотація

Мета статті полягає у з'ясуванні основних підходів до просування книжкової продукції на ринку, визначенні на основі цього принципів дизайн-системи видавничого проекту та застосування їх для видання «Графічний дизайн з українським обличчям». **Методи дослідження.** Застосовано емпіричний метод, метод аналізу та синтезу. Опрацьовано наукові та публіцистичні джерела, присвячені просуванню книги та місцю дизайну в маркетинговій комунікації; проаналізовано дизайн реалізованих проектів в контексті теми статті. Крім цього, в рамках дослідження проведено якісне опитування цільової аудиторії проекту та інтерв'ювання. **Наукова новизна.** В статті вперше представлено науково та емпірично обґрунтовану розробку дизайн-системи з просування книги на основі теоретичних рекомендацій, вивчення

Abstract

The purpose of the article is to identify the main approaches to promoting book products on the market, to determine the principles of a publishing project design system based on this and to apply them to the publication Graphic Design with a Ukrainian Face. **Research methods.** The empirical method, the method of analysis and synthesis were used. Scientific and journalistic sources devoted to book promotion and the place of design in marketing communication were studied; the design of implemented projects was analyzed in the context of the article's topic. In addition, the study included a qualitative survey of the project's target audience and interviewing. **Scientific novelty.** The article is the first to present a scientifically and empirically grounded development of a book promotion design system based on theoretical recommendations, target au-

цільової аудиторії та інтерв'ю. Доведено, що обкладинка книги не є самостійним ізольованим проектом. Вона проектується в рамках дизайн-системи, яка закладає можливість рекламування книги в майбутньому. Удосконалено проектний підхід до рекламної продукції як до знакової системи, що являє собою комплекс візуальних кодів для зчитування представниками ЦА. Отримала подальший розвиток реалізація принципу серійності в проекті та створення графічного дизайну з українською ідентичністю. **Висновки.** З огляду на статистику зацікавлення українців книгою як продуктом споживання, процес написання української книги і її видання залишається актуальним, а в умовах повномасштабного вторгнення росії в Україну навіть набуває особливого громадського та соціального значення. Разом з цим актуалізується та удосконалюється система заходів маркетингової комунікації щодо просування нових видань на ринку. Серед найбільш актуальних сьогодні – представництво на сайті та в соціальних мережах, проведення онлайн та офлайн тематичних зустрічей, дотичних до змісту книг, проведення презентацій книг та різних інтерактивних заходів з читачами. Система заходів з просування конкретної книги як інтелектуального продукту повинна узгоджуватися і навіть підпорядковуватися маркетинговим стратегіям, опрацьованим у видавництві, де видається книга. Водночас у комунікації важливу роль відіграє системний підхід до дизайну. В дизайн-системі, яка містить і обкладинку, і комунікативний супровід, повинна бути передбачена рекламність (унікальність, виразність, ефективність) та можливість варіювання елементами.

Ключові слова:

книга, дизайн-система, маркетинг, просування, обкладинка, видавництво.

dience research, and interviews. It is proved that the book cover is not an independent isolated project. It is designed as part of a design system that provides for the possibility of advertising the book in the future. The project approach to promotional products as a sign system, which is a set of visual codes for reading by representatives of the target audience, has been improved. The implementation of the principle of seriality in the project and the creation of graphic design with Ukrainian identity were further developed.

Conclusions. Given the statistics of Ukrainians' interest in books as a product of consumption, the process of writing a Ukrainian book and publishing it remains relevant, and in the context of russia's full-scale invasion in Ukraine, it even acquires special public and social significance. At the same time, the system of marketing communication measures to promote new publications on the market is being updated and improved. Among the most relevant today are representation on the website and social networks, online and offline thematic meetings related to the content of books, book presentations and various interactive events with readers. The system of measures to promote a particular book as an intellectual product should be consistent with and even subordinate to the marketing strategies developed by the publishing house where the book is published. A systematic approach to design plays an important role in communication. The design system, which includes both the cover and the communication support, should provide for advertising (uniqueness, expressiveness, effectiveness) and the possibility of varying the elements.

Keywords:

book, design system, marketing, promotion, cover, publishing house.

Вступ **1**

Як відомо, соціальні мережі сьогодні є дзеркалом суспільства, члени якого ними користуються. Найбільшим правдивим відображенням можна вважати коментарі читачів того чи іншого контенту. За результатами посту міністра цифрової трансформації України про те, що українці мало читають, здійнялася активна та емоційна громадська дискусія, а точніше, – масове заперечення сказаного міністром. І читачі-підписники, і провідні українські видавці наполегливо і доказово спростовували таку тезу власним досвідом читання та, відповідно, видання і реалізації книг.

Такий суспільний резонанс однозначно свідчить про те, що книговидавництво та читання в Україні розвинуте і займає свою чітко визначену нішу в креативній економіці країни. За даними проведеного у квітні 2023 р. опитування, до 24 лютого 2022 р. читали книги у різних видах (паперові, електронні, аудіо) 72%, що є досить високим показником для суспільства. Зрозуміло, що рівень читання книг як такого не дорівнює рівню придбання нових видань, втім говорить про його вагомість серед населення. Зацікавленість книгами значно знизилася за умов повномасштабного вторгнення, але не зникла зовсім. Упродовж останнього року (тобто з весни 2022 р. до весни 2023 р.) паперові книги купували 42% респондентів, електронні 17%, аудіокниги – 13%. Багато в чому читання та придбання книг українських видавництв відіграє компенсаторну та регулятивну функцію: майже половина (49%) респондентів зазначили, що читання – це спосіб зберегти себе, особливо під час війни, ще 42%, що читання вчить ухвалювати кращі рішення, навіть у тяжких обставинах; 24% учасників опитування вважають, що читання української літератури – форма спротиву, 21% – читання і купівля книжок є формою економічної підтримки української культури та економіки (Звіт, 2023).

Статистика говорить про те, що процес написання української книги та її видання залишається актуальним, а в деяких аспектах, за умов повномасштабного вторгнення, навіть набуває особливого громадського та соціального значення. Разом з цим актуалізується і вивчення системи заходів маркетингової комунікації щодо просування нового видання на ринку, а також місце і сфера відповідальності графічного дизайнера, що супроводжує створення і видання нового книжкового продукту.

Мета дослідження **2**

Мета статті – на основі з'ясування основних підходів до маркетингу просування книги визначити принципи дизайну продукції для її рекламного супроводу і застосувати це для видання «Графічний дизайн з українським обличчям» (Удріс-Бородавко, 2023).

Міждисциплінарність цього дослідження передбачає залучення джерел зі сфери маркетингу, рекламних комунікацій та дизайну. Найбільш вагомими і корисними книгами вважаються фундаментальні праці від легенд галузі Ф. Котлера, Д. Огілві, а також сучасних практиків Г. Беквіта, Р. Голідея, Й. Бергера, Н. Еяля, Р. Гувера, І. Манна, О. Філановського (Гончарова, 2019). Але фокус статті на ролі дизайнера та особливості саме дизайну в рекламуванні книги дозволяє обмежитися кількома базовими роботами, зосередившись більше на концептуалізації рекламної продукції та її дизайну, ніж на сучасних технологіях маркетингу.

Фундаментальне опрацювання теми просування книги знаходимо в роботах Т. Булах, яка спрямувала свій науковий інтерес на особливості рекламної комунікації саме в книжковій, видавничій галузі і книгу як об'єкт рекламування. Не менше двох десятків праць, включно з докторським дисертаційним дослідженням (Булах, 2018), присвячено різним аспектам цієї теми. В нашій роботі ми спиратимемося на статтю авторки про структуру рекламної кампанії книги. По-перше, спираючись на роботу О. Моцяк, Т. Булах (2009) слушно зауважує, що рекламування книги фактично розпочинається з особистості автора та самого початку створення книги. По-друге, вона пропонує визначати цілі рекламування книги і в комунікації робити акцент на певну домінанту – відомість автора, пропагування ідеї, представлення серії книг, імідж видавництва, збільшення обсягів продажу. Згідно з канонами розробки рекламної кампанії прописується цільова група, мотивація її представників, досліджують пріоритети поведінки та визначаються вектори задоволення потреб ЦА пропонованою книгою. В статті розкрито всі наступні етапи рекламної кампанії, що відповідають загальній методиці розробки рекламної стратегії з урахуванням життєвого циклу продукту.

Важливим джерелом у темі маркетингу і промоції є живі інтерв'ю і майстер-класи, які проводять фахові спеціалісти, і містять «живий матеріал», що відповідає сьогоденню. За досвідом маркетологині в галузі видавництва та онлайнних платформ К. Аврамчук, важливою є участь автора книги на всіх етапах співпраці з видавництвом – від визначення унікальної торговельної пропозиції саме від цієї конкретної книги до розгалуженої промоції. В своїй лекції К. Аврамчук визначає наступні засоби промоції: «комунікація про книгу через продавців товару (email-розсилки, сайти і соцмережі книгарень); комунікація через видавництво (усі наявні канали комунікації); персональні виступи автора з презентацією книги; розміщення інформації в пресі (інтерв'ю, уривки з книг, потрапляння в добірки, рецензії); організація подій (офлайн чи онлайн, що передбачає залучення цікавих спікерів); колаборації з іншими авторами для спільного представлення видань» (Бортняк, 2021).

Значущість дизайну у популяризації книги, зокрема дизайну обкладинки як, по суті, основного візуального ідентифікатора цього інтелектуального продукту, порушується в статті Е. Бремлі. Авторка оглядає бестселери іноземної літератури і доходить висновку, що в останні роки дизайн книжкових обкладинок набув нового розквіту. Одним з проявів цього вона вважає відновлення на фестивалі British Book Awards категорії «Дизайнер року» після 10-річної перерви. В статті оглядаються думки провідних дизайнерів книг і обкладинок і, зокрема, цитується дизайнер Джонні Пелхем, який вважає, що «графічний вплив висувається на перше місце у списку пріоритетів» і що задача полягає у створенні миттєво впізнаваних обкладинок, які «вражають сильно і швидко, а також винагороджують при ближчому розгляді» (Bramley, 2021). Характерним для сьогодні є також спостереження, що у зв'язку з тим, що велику ставку автори та видавництва роблять на продажі в інтернет-платформах, зокрема Амазон, дизайнерам доводиться проектувати таку обкладинку, яка передусім сприймається на екрані, у вигляді мініатюри, а вже потім – на книжкових полицях у реальному масштабі. Це потребує від дизайнерів креативно-сміливих та лаконічних рішень. Також вона мусить бути впізнаваною серед численного контенту, зокрема в соціальних мережах на сторінках читачів.

Отже, висновками теоретичного огляду вузько спеціалізованих рекомендацій є такі: 1) система заходів з просування книги як інтелектуального продукту повинна узгоджуватися і навіть підпорядковуватися маркетинговим стратегіям, опрацьованим у видавництві, де видається книга; 2) дизайн рекламних матеріалів повинен відповідати загальним стильовим підходам видавництва, але мати свою індивідуальність у презентації саме цієї книги; 3) візуальною основою рекламної комунікації книги є її обкладинка – саме вона лягає в основу подальшого дизайну рекламних креативів.

Наступним напрямом аналізу джерельної бази став аналіз представленості на ринку книг тематики, близької до графічного дизайну з української ідентичністю. Аналізувалися зміст, обкладинка, аспекти позиціонування та заходи з просування.

В книзі «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945-1989 років» (Косів, 2019) на матеріалах українського радянського плаката й обкладинок періодичних видань діаспори, архівних документів та інтерв'ю з авторами з'ясовуються контексти появи творів, окреслюється семантика символів, які застосовувалися для візуальної репрезентації української ідентичності, розкриваються засоби творення образів України й українців, проводиться аналіз стилістики зображень та її зв'язок з дизайнерськими напрямами ХХ ст. Обкладинка містить патерн з правильних

трикутників, який апелює до візуальної системи, впровадженій у своїх творах Г. Нарбутом. Такий патерн вже однозначно ідентифікується як знак української ідентичності в дизайні. Метричне чергування трикутників, заповнених фрагментами облич українців з різних постерів, і нейтрально сірих трикутників створює рясне фонове полотно, на якому прописана назва книги. В якості просування видання було проведено презентацію на IX Книжковому Арсеналі, але в цілому рекламні креативи та методи просування відсутні. Власне, за уваги до нечисленного накладу, можливо, просування й не ставилося за мету.

Альбом «Знак. Українські товарні знаки 1960-80-х років» (Биченкова та ін., 2019) демонструє архівні матеріали, розкриває провідні імена та описує стан графічного дизайну України в локальному та глобальному контекстах. У книжці співіснують два наративи – візуальний і текстуальний, які розкривають обраний період у ширшій хронологічній перспективі: з авангарду ХХ століття й до наших днів. Обкладинка вирішена із застосуванням типографії – контурне множення двомовного слова та кількох графічних символів з однорідною заливкою червоно-помаранчевого кольору. Зображення заповнює всю площину обкладинки, утворюючи своєрідний візуальний килим. В аспекті маркетингу це видання просувалося в більше, ніж у 3х провідних книгарнях України, а в якості доданої вартості книги створено додаткові постери, що реалізовувалися разом з нею. За нашим спостереженням, стандартні мокапи, використані для позиціонування книги на різних ресурсах, дещо знижують її статусність.

Помітним у сфері українського дизайну останніх років є видання «Креатив у війні» (Каранаух, 2022), яке позиціонується як журнал *Telegraf.design* від *Projector Institute*, а по суті є книгою. Видання поєднує окремі статті, в яких розкриваються особисті історії українських креативників з початку повномасштабного вторгнення (втечі з окупації, волонтерства, запеклої боротьби на інформаційному фронті та вступу до лав ЗСУ) та порушуються питання етики, пропаганди та майбутнього українського дизайну після перемоги. Дизайн видання нестандартний, представляє окремий підхід до верстки кожного матеріалу. Багато розворотів демонструють проекти за принципом ілюстрованого альбому, в інших вони доповнюють текст. Обкладинка чорного кольору привертає увагу використанням наклеєного перехресним чином скотча, що створює однозначну асоціацію з заклеєним вікном для уникнення руйнації від бомбардувань. Просування видання супроводжується потужною рекламою у соціальних мережах, співпрацею з відомими дизайнерами, а також створенням сайту цієї книги.

В рамках аналізу джерельної бази проаналізовано також дизайн обкладинок альбомів, присвячених артефактам народ-

ного мистецтва – подільським килимам (Титаренко, 2018) та подільській вишивці (Є. Причепій & Т. Причепій, 2009). У першому альбомі ефектно застосовано векторизований фрагмент килима, який перетворено в співзвуччя крупних яскравих плям з піксельними контурами. Друга книга має тверду палітурку та суперобкладинку, в якій використано геометричне зонування на основі комбінації дрібних квадратів, динаміка яких підкреслюється вибіркоким лаком, і контурне відтворення вишитих мотивів. Домінантний колір другої обкладинки – коралово-червоний. Він також присутній і в обкладинці книги про килими.

Результати дослідження 4

Результатами дослідження цієї статті є розробка науково обґрунтованої системи просування книги «Графічний дизайн з українським обличчям» (Удріс-Бородавко, 2023) видавництва ArtHuss та дизайн необхідних матеріалів. Дослідження містить проєкт маркетингової стратегії видавництва та цільової аудиторії видання, на базі результатів якого розроблено дизайн.

Унікальна торгівельна пропозиція (УТП). Першим кроком вважаємо необхідність визначення унікальності торгівельної пропозиції, тобто книги як такої. Мета видання «Графічний дизайн з українським обличчям» полягала у висвітленні упорядкованої інформації рекомендаційного характеру для тих, хто бажає вносити елементи української ідентичності на основі етніки в сучасні проєкти. Для цього – моніторинг проєктів у повсякденному просторі (на полицях крамниць, книгарнях, рекламних носіях) і тематичних сторінок на ресурсах публічного простору Інтернет; узагальнення теоретичного матеріалу колег; систематизація навчальних (некомерційного характеру) проєктів у рамках занять зі студентами. Отже, УТП визначено наступним чином:

- на основі синтезу сучасних проєктів – авторський погляд на інтеграцію традиційних елементів етнічної української культури в сучасну практику графічного дизайну (поєднання традиційного і сучасного);
- легка подача інформації, рекомендацій та методів створення продукції з українською ідентичністю;
- велика кількість візуальних прикладів для натхнення у створенні чогось нового та свіжого.
- Основні вектори позиціювання:
 - книга як джерело натхнення і порад для українських дизайнерів та ілюстраторів;
 - цінний ресурс для виховання та поваги до українського спадщини;
 - вдалий та актуальний подарунок для людей, які цікавляться усім етнічним у сучасності.

Аналіз цільової групи. Оскільки видавництво використовує як основний канал реалізації інтернет-крамницю та соціальні мережі, в аналізі цільової групи книги ми звернулись до соціальних мереж. Інформація, отримана в результаті аналізу, дає можливість залучати, резонувати та будувати тривалі відносини зі своєю аудиторією. Вивчення аудиторії проводилось у перші дні запуску продукту на ринок, тобто під час його анонсування, зокрема, серед підписників, які висловили підтримку анонсованому проєкту та оформили передзамовлення майбутньої книги. Основним джерелом аналізу стали профілі користувачів у соціальних мережах, які демонструють прихильності, вид їхньої діяльності, хобі, за якими можна скласти соціальний портрет. У результаті аналізу було визначено основні параметри потенційного споживача: жінки – 25-35 років, незаміжні, мешканки міст, середній рівень доходу.

На базі зведених даних сформовано портрет особистості як представниці ЦА: молода, сучасна жінка, зацікавлена у власному розвитку, самоосвіті та збагаченні своїх навиків; цікавиться та надихається українською традиційною культурою та її проявами у сучасному графічному дизайні; поширює її та пишається своїм походженням; зацікавлена у створенні унікальних та автентичних візуалів, що відображають культурну спадщину різних регіонів України: шукає натхнення та поради щодо того, як включити елементи етніки у свою роботу, любить поєднувати сучасне та традиційне, естетка.

Важливою складовою у плануванні комунікативної стратегії є визначення домінантного архетипу цільової аудиторії. Відповідно до запропонованої дослідниками схеми архетипів (Lynnyk, 2023), реальні характеристики зацікавлених книгою «Графічний дизайн з українським обличчям» як продуктом дозволили визначити, що базовим архетипом є «чарівник» з частковою присутністю «бунтаря». Спираючись на згадане дослідження і враховуючи його результати в дизайні, ми доповнили опис потенційного споживача (ЦА). Особистість уособлює глибокий зв'язок із творчістю, інтуїцією та уявою, підкреслює силу трансформації та здатність бачити речі в новому світлі. Її приваблює етнічна культура взагалі та українська зокрема, внаслідок чого йдуть пошуки засобів зв'язати власну творчість з багатою історією та символікою різних культур. Крім того, архетип «чарівника» в цільовій групі підкреслює важливість створення чогось значущого та цінного, що узгоджується з бажанням багатьох людей, які цікавляться українським дизайном, одночасно красивим та соціально відповідальним. Щодо архетипу «бунтаря», то його риси проявляються у певній боротьбі проти некомпетентності у сфері сучасного дизайну, що ґрунтується на традиційній українській культурі, наприклад, у не-

доречному цитуванні або надмірному застосуванні першоджерел без авторських інтерпретацій.

Серед чотирьох базових цінностей, що лежать в основі структури архетипів, у цільовій групі книги домінує «результат / зміни», основні прояви яких – змінювати світ, впливати своїми діями на суспільство. Іншими словами, своєю проєктною діяльністю впливати на збільшення дизайну з українською ідентичністю.

Канали просування інформації про книгу. Як ми з'ясували під час аналізу теоретичних джерел, система заходів з просування книги узгоджується з інструментами маркетингу, опрацьованими у видавництві, де видається книга. Тому наступний крок – вивчення комунікаційного досвіду видавництва ArtHuss, для чого було проведено зустріч з директором Костянтином Кожемякою (особисте спілкування, 2023).

Інтерв'ю підтвердило, що деякі види реклами, наприклад, радіореklama, сьогодні втратили свою актуальність як інструмент просування. Вибір інструментів просування повинен бути зорієнтованим не лише на охоплення аудиторії, але й на досягнення цілей при обмежених бюджетних ресурсах. Пріоритетом стають платформи, такі як YouTube Shorts, а також реклама у соціальних мережах, таких як Instagram та Facebook, з використанням інструменту Reels. Важливо відзначити, що вплив комунікації на продажі не завжди відображається безпосередньо в статистиці кількості продажів, але може виявлятися через збільшення показників охоплення.

Сучасні стратегії просування книг, зокрема у видавництві ArtHuss, визначаються низкою ключових аспектів. Серед них – спрямованість на розвиток сайту та збільшення кількості підписників. Ця стратегія передбачає впровадження новаторських підходів до продакшену, включаючи створення промовідео для нових книг. Видавництво ArtHuss також активно використовує інструменти, які дозволяють залучити увагу молоді аудиторії, зокрема робиться ставка на блогерів та використання нових медіа-платформ, таких як ТікТок. Електронна розсилка також визнана ефективним інструментом для продажів, особливо при здійсненні таргетингу зацікавлених читачів.

Серед інших стратегій просування книг було зазначено розміщення їх у навчальних курсах та презентації на книжкових фестивалях. Останні повинні супроводжуватися майстер-класами та лекціями. Головний інсайт при розмові з К. Кожемякою (особисте спілкування, 2023) прозвучав так: «Акцент робиться на тому, що сама книга має працювати як нативна реклама, і головне – не говорити про неї, а дозволити читачам самостійно відкрити її цінність». Необхідно відзначити, що в процесі рекламної комунікації видавництво ArtHuss розвиває не стіль-

ки свій бренд, скільки підкреслює важливість кожної книги та її унікальність. Фокус у комунікації робиться на вмінні кожної книги «працювати» з читачем.

На базі проведеного інтерв'ю можна визначити основні напрями просування книги про український дизайн: представництво на сайті і в соціальних мережах, проведення тематичних зустрічей, дотичних до змісту книги, проведення офлайн-презентацій книги та виставок проектів з українською ідентичністю.

Дизайн-система продукції для просування книги. На основі теоретичних досліджень, формування ядра рекламної комунікації та концепції книги «Графічний дизайн з українським обличчям» було визначено наступну стратегію дизайну: застосування прийомів, рекомендованих авторкою для відтворення української ідентичності; використання дизайну обкладинки як бази для іншої рекламної продукції; застосування в дизайн-системі методу комбінаторики, а для цього – розробка кількох елементів-модулів, з яких можна утворити різні композиції для обкладинки та рекламної продукції.

Дизайн-система обкладинки і рекламної продукції працює як семіотична система, що містить знаки, кольори, типографію та зображення. Ці елементи спільно оркеструють семіотичну розповідь, яка передає тематичну глибину, жанрову категоризацію та емоційний резонанс. Виходячи з опису цільової групи, ми вирішили зупинитися на використанні кількох базових для українського світогляду, а також професійного дискурсу дизайнерів-графіків знаках: квіти-волошки, пташки, бабка, олівець, маркер. Бачимо, що знаки охоплюють сферу природи і штучно створеного світу, є семантичними одиницями української культури та фахової спеціалізації представниць цільової групи.

Після кількох концепцій було обрано типографічний підхід до дизайну обкладинки з відображенням перших літер того, про що йтиметься в книзі. Такими літерами стали українські Г та Д (графічний дизайн), а також латинські U та A (Україна). Паралельно з цим, шляхом узгодження з графемами визначених літер, було сформовано зображення-модулі. Вони утворилися методом наслідування форми та інтерпретації графема окремого етноорнаментального мотиву. Ідея останнього полягає у варіативній трансформації одного чи кількох елементів та створенні на їх основі нових композицій. Цей метод відкриває перед дизайнером безліч творчих можливостей. Це може бути синтез окремих фрагментів та утворення на їх основі нового графічного елемента з подальшим декоруванням ним проектної площини; використання основи елемента для доповнень змістовними елементами та розробка фірмового знаку. Задача дизайнера, який у процесі інтерпретації створює новий графічний концепт, – зберегти пізнаваність елемента, що забезпечує

ється або дотриманням колірної гами, або базової графеми, або принципу поширення елементів, що застосовано в народних артефактах (Удріс-Бородавко, 2023, с. 122).

Отже, в результаті інтерпретацій та наслідування форми було отримано чотири модулі, які шляхом різних комбінаторних поєднань утворили кілька більш складних геометричних мотивів та стилізованих упізнаваних об'єктів. Геометричні мотиви застосовані в доповненні літер, з яких складається типографічна композиція обкладинки, а стилізовані об'єкти – в рекламній продукції (рис. 1, 2).



Рис. 1. Фрагменти українських килимів та базові зображення-модулі.
Килими взято з книги «Подільський килим» та сайту <https://www.kovcheh.ua>

Fig. 1. Fragments of Ukrainian carpets and basic images-modules.
The carpets are taken from the book «Podilsky Kilim» and the website <https://www.kovcheh.ua>

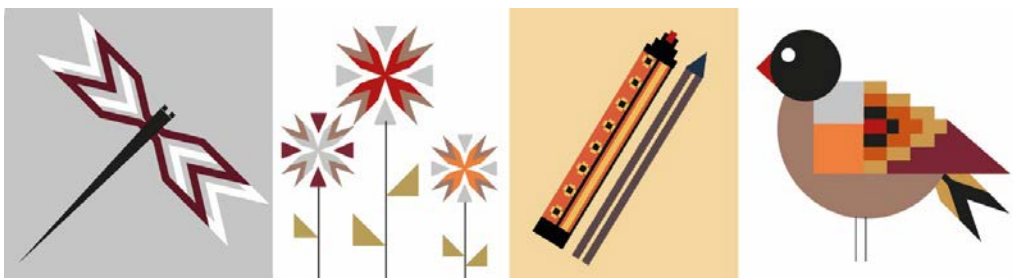


Рис. 2. Графічні знаки, утворені з базових модулів.

Fig. 2. Graphic signs created from basic modules.

Обкладинка. Семантика обкладинки повинна розкривати суть книги і водночас бути самостійним впізнаваним знаком. Колірна гама утворена шляхом формування запозичення кольорів з артефакту ткацького мистецтва і складається пере-

важно з насичених теплих кольорів, а саме складних відтінків вохри, помаранчевого, червоного, цегляного (рис. 3). Базовий домінуючий колір – темно-червоний з відсотком краплату. За семантикою це колір активності і боротьби, що відповідає «бунтарю» як одному з визначених архетипів цільової аудиторії. Загалом обкладинка – це своєрідний виклик, вона однозначно привертає увагу та впізнається серед багатьох інших обкладинок. Використання етно-стилістики у дизайні обкладинки книги має значення для підкреслення культурної спадщини, національної ідентичності та символізму видання. Цей підхід сприяє глибшому сприйняттю книги та її ідентифікації на ринку.

Символізм обкладинки підкреслюється й використаними шрифтами українських дизайнерів – Ermilov (К. Ткачов) та Kobzar KS (Д. Растворцев, Л. Турецький, Г. Заречнюк).



Рис. 3. Обкладинка книги. 2023.

Fig. 3. The cover of the book. 2023.

Рекламна продукція. Для позиціонування книги в соціальних мережах і промоції було проведено рекламну фотосесію продукту. Фотореклама, як одна з форм візуального представлення рекламного продукту, становить необхідну частину складної системи, що об'єднує виробництво, рекламу та споживання. Під час фотосесії була акцентована увага на відображенні основних цінностей цільової групи та самої книги. У фотозйомці використовувались яскраві, як динамічні, так і статичні зображення, які передавали легкість та енергію. Також використовувались і графічні модульні елементи. Рекламні макети трактуються

нами як знаковий код, який транслює певну семантику. Окрім розроблених раніше візуалізацій об'єктів (квіти, пташки, бабка, олівець, маркер), у рекламні макети входять зображення неба (як символ перспективи, зростання, прагнення до розвитку, навчання), ноутбук як знак професіонала, що працює з інформацією та дизайном, полиці з книгами (знак знань та самоосвіти), дерев'яний стіл як знак екологічності та автентичності. Це знову ж таки створило відповідний настрій та асоціації, які є важливими для цільової аудиторії. Розроблені макети призначені для використання в соціальних мережах та на сайті (рис. 4).

На підтримку книги авторкою за сприяння видавництва проводилися кілька тематичних зустрічей з обговоренням тем, порушених у книзі. На зустрічі запрошувалися провідні українські дизайнери та представники культури, які своїми проектами брали участь у книзі та мають досвід у відтворенні української ідентичності в дизайні. Зацікавленість темою і думками спікерів, активність читачів та підписників у коментарях до анонсів цих зустрічей надавали додатковий поштовх для популяризації книги. Дизайн анонсів цих зустрічей з презентаціями спікерів розроблено за принципами серійності, тобто кожен має свою унікальність, водночас узгоджену із загальним стилем дизайн-системи. В макетах використовувалися ті ж шрифти, що й на обкладинці, додаткові орнаментальні композиції створено з основних модулів, розроблених на початку. Важливо, що візуальні розробки для кожної з трьох зустрічей виконувалися з домінуванням одного з базових кольорів колірної схеми дизайн-системи. Таким чином, серед характеристик серійності константами залишилися композиція та графічні елементи, а відмінності досягнуто колоритом (рис. 5).

Додатковим інструментом при запуску рекламної кампанії став створений профіль в Instagram на підтримку книги. Його метою було і є акумулювання сучасних розробок графічного дизайну на основі переосмислення етно, які не увійшли до книги, а також висвітлення подій навколо існування книги. Дизайн постів, загальний колорит сторінки також виконано з дотриманням дизайн-системи всього проєкту.

У вересні 2023 р. видавництво взяло участь у першому книжковому фестивалі – KyivBookFest. Книга була представлена в павільйоні видавництва, присутність авторки передбачала можливість знайомства читачів з нею. Важливою складовою промоції стала розробка спеціальної конструкції на кшталт ростової фігури, яка виконувала функцію фотозони. Дизайн фотозони побудовано на основі дизайну обкладинки, але з модифікацією додавання інших об'єктів-знаків. Ця конструкція, в яку закладено сенс розвитку українського дизайну, а також незначна сюжетна інтерактивність (імітація поливу як процесу використання лійки) дозволила створити атмосферу відповідно до тематики книги та надала можливість взаємодії учасникам заходу (рис. 6).

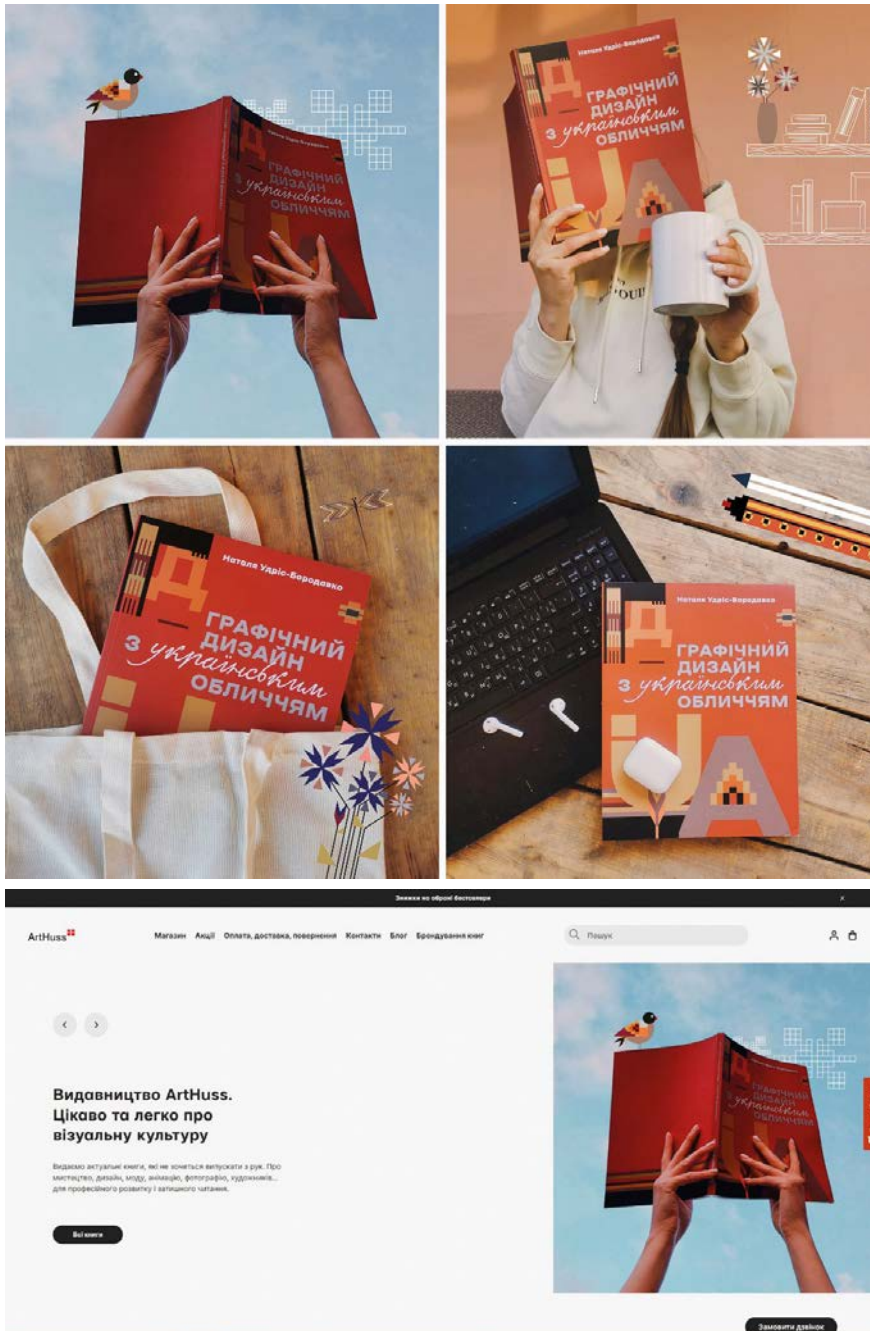


Рис. 4. Рекламні матеріали для просування книги. Приклад використання на сайті видавництва ArtHuss.

Fig. 4. Advertising materials for book promotion. An example of use on the website of the ArtHuss Publishing House.



Рис. 5. Анонси тематичних обговорень для соціальних мереж.

Fig 5. Announcements of thematic discussions for social networks.



Рис. 6. Просторова конструкція-фотозона та сторінка Instagram.

Fig. 6. Spatial construction-photozone and Instagram page.

Ще однією розробкою, яка передбачає інтерактивність учасників під час презентації книги, став банер «Дерево життя українського дизайну». Його зображення побудовано за принципом клітинок як своєрідної модульної сітки, які учасникам потрібно заклеювати колірними квадратами. Такий підхід, окрім психологічного ефекту колективної творчості, наближає зображення до народного мистецтва вишивки та є намаганням віднайти ознаки української ідентичності.

Розширення засобів комунікації на підтримку книги спрямовано на створення та впровадження стікерів для соціальних мереж та сувенірної продукції, яка розроблена в стилістиці дизайн-системи і дотично нагадує про книгу без прямого вказування на неї (рис. 7).



Рис. 7. Стікери для соціальних мереж та наліпок.

Fig. 7. Stickers for social networks and labels.

У підсумку зазначимо, що рекламна комунікація з просування книги «Графічний дизайн з українським обличчям» структурована за кількома напрямками: постійна презентація на сайті видавництва, періодичні публікації на сторінках соціальних мереж видавництва, тематичні обговорення на YouTube-каналі видавництва, публічні презентації, сторінка самої книги в Instagram. Для візуалізації кожного напрямку розроблено достатню кількість продукції, яка має свою унікальність при відповідності загальній концепції дизайн-системи проекту.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

В статті представлено комплексний підхід до дизайну рекламної продукції, що супроводжує комунікацію з просування книги «Графічний дизайн з українським обличчям» та позиціонує її як креативний інтелектуальний продукт з українською ідентичністю. В статті вперше представлено науково та емпірично обґрунтовану розробку дизайн-системи з просування книги на основі теоретичних рекомендацій, вивчення цільової аудиторії та інтерв'ю. Удосконалено проєктний підхід до рекламної продукції як до знакової системи, що являє собою комплекс візуальних кодів для зчитування представниками ЦА. Отримала подальшого розгляду реалізація принципу серійності в проєкті та створення дизайну з українською ідентичністю.

Висновки

6

З огляду на статистику зацікавлення українців книгою як продуктом споживання, процес написання української книги та її видання залишається актуальним, а в умовах повномасштабного вторгнення навіть набуває особливого громадського та соціального значення. Разом з цим актуалізується та удосконалюється система заходів маркетингової комунікації щодо просування нових видань на ринку. Серед найбільш актуальних сьогодні – представництво на сайті та в соціальних мережах, проведення онлайн та офлайн тематичних зустрічей, дотичних до змісту книг, проведення презентацій книги та різних інтерактивних заходів з читачами. Система заходів з просування конкретної книги як інтелектуального продукту повинна узгоджуватися і навіть підпорядковуватися маркетинговим стратегіям, опрацьованим у видавництві, де видається книга.

Системний підхід до дизайну відіграє важливу роль у комунікації і вимагає розробки плану просування книги та візуалізації її рекламної продукції ще на стадії продумування обкладинки. В дизайн-системі повинна бути передбачена рекламність (унікальність, виразність, ефективність) та можливість варіювання елементами. Дизайн обкладинки, в свою чергу, є складовою і дизайну макету книги, і дизайн-системи з її майбутнього просування.

Список бібліографічних посилань

- Биченкова, У., Кудінова, Н., & Соломадіна, А. (2019). *Знак. Українські товарні знаки 1960–80-х років*. IST.
- Бортняк, К. (2021, 5 листопада). Автор і просування книжки, або чому письменник має лізти «не в свою справу». Читомо. https://chytomo.com/marketing_dlya_pysmennyka/
- Булах, Т. Д. (2009). Розробка рекламної кампанії як спосіб підвищення збуту видавничої продукції. *Вісник Харківської державної академії культури*, 24, 190–198.
- Булах, Т. Д. (2018). *Рекламна комунікація в книжковій галузі: теоретико-методологічний аспект* [Дисертація доктора наук із соціальних комунікацій, Харківська державна академія культури]. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Bulah/disBulah.pdf

- Гончарова, К. (2019, 26 липня). *Що читати маркетологам: 7 книг для професійного розвитку*. Happy Monday. <https://happy monday.ua/knygy-dlja-marketologiv>
- Звіт за результатами онлайн-опитування «Практики читання під час війни»*. (2023, 26 квітня). Український Інститут Майбутнього. <https://bit.ly/3Q7vLWT>
- Карнаух, А. (Ред.). (2022). *Telegraf.Design* (Вип. 2: Креатив у війні). Projector Publishing.
- Косів, В. М. (2019). *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років* [Монографія]. Родовід.
- Причепій, Є., & Причепій, Т. (2009). *Вишивка Східного Поділля*. Родовід.
- Титаренко, В. (2018). *Подільський килим*. Родовід.
- Удріс-Бородавко, Н. (2023). *Графічний дизайн з українським обличчям*. ArtHuss.
- Bramley, E. V. (2021, April 18). In the Instagram age, you actually can judge a book by its cover. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/apr/18/in-the-instagram-age-you-actually-can-judge-a-book-by-its-cover>
- Lynnyk, D. (2023). Effectiveness of applying the personality typology by archetypes in branding. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 6(1), 99–119. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279065>

References

- Bortniak, K. (2021, November 5). *Avtor i prosuvannia knyzhky, abo chomu pysmennyk maie lizty "ne v svoiu spravu"* [The author and the promotion of the book, or why the writer should get "into his business"]. Chytomo. https://chytomo.com/marketing_dlya_pysmennyka/ [in Ukrainian].
- Bramley, E. V. (2021, April 18). In the Instagram age, you actually can judge a book by its cover. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/apr/18/in-the-instagram-age-you-actually-can-judge-a-book-by-its-cover> [in English].
- Bulakh, T. D. (2009). Rozrobka reklamnoi kampanii yak sposib pidvyshchennia zbutu vydavnychoi produktsii [Development of an advertising campaign as a way to increase sales of publishing products]. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture*, 24, 190–198 [in Ukrainian].
- Bulakh, T. D. (2018). *Reklamna komunikatsiia v knyzhkovii haluzi: teoretyko-metodolohichniy aspekt* [Advertising communication in the book industry: theoretical and methodological aspect] [Doctoral Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture]. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Bulah/disBulah.pdf [in Ukrainian].
- Bychenkova, U., Kudinova, N., & Solomadina, A. (2019). *Znak. Ukrainski tovarni znaky 1960–80-kh rokiv* [Sign. Ukrainian trademarks of the 1960s and 80s]. IST [in Ukrainian].
- Honcharova, K. (2019, July 26). *Shcho chytaty marketoloham: 7 knyh dlia profesiinoho rozvytku* [What to read for marketers: 7 books for professional development]. Happy Monday. <https://happy monday.ua/knygy-dlja-marketologiv> [in Ukrainian].
- Karnaukh, A. (Ed.). (2022). *Telegraf.Design* (Iss. 2: Kreatyv u viini [Creativity at War]). Projector Publishing [in Ukrainian].
- Kosiv, V. M. (2019). *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian identity in graphic design 1945–1989] [Monograph]. Rodovid [in Ukrainian].
- Lynnyk, D. (2023). Effectiveness of applying the personality typology by archetypes in branding. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 6(1), 99–119. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279065> [in English].
- Prychepii, Ye., & Prychepii, T. (2009). *Vyshyvka Skhidnoho Podillia* [Embroidery of Eastern Podillia]. Rodovid [in Ukrainian].
- Tytarenko, V. (2018). *Podilskiy kylym* [Podillia kilims]. Rodovid [in Ukrainian].
- Udris-Borodavko, N. (2023). *Hrafichniy dyzain z ukrainskym oblychchiam* [Graphic design with a Ukrainian face]. ArtHuss [in Ukrainian].
- Zvit za rezultatamy onlain-opytuvannia "Praktyky chytannia pid chas viiny"* [A report on the results of the online survey "Reading practices in wartime"]. (2023, July 26). Ukrainian Institute for the Future. <https://bit.ly/3Q7vLWT> [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ ВІД РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Вікторія Олійник,
<https://orcid.org/0000-0002-3455-6942>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
viktoriya0308@ukr.net

TRANSFORMATION OF THE FEMALE IMAGE IN UKRAINIAN ILLUSTRATION FROM SOVIET TIMES TO THE PRESENT

Viktoriia Oliinyk,
<https://orcid.org/0000-0003-4774-558X>
PhD in Art studies,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Art,
Kyiv, Ukraine
viktoriya0308@ukr.net

Анотація

Мета дослідження – дослідити корпус української творчої ілюстрації, поява якої спричинена повномасштабним російським вторгненням на території суверенної України, а також виявити спільне і відмінне у художніх практиках ілюстрування художників УРСР і митців доби Незалежності. **Методи дослідження** включають теоретичний, джерелознавчий, порівняльний, хронологічний та аналітичний. **Наукова новизна.** Вперше досліджено специфіку співвідношення української ілюстрації радянського та сучасного періодів з акцентом на вплив воєнних подій сьогодення та запропоновано певну типологію щодо трактування і подання жіночих персонажів. До наукового обігу введено раніше недосліджувані роботи з виставок періоду війни. **Висновки.** За результатами дослідження встановлено основну тематичну відмінність між українською радянською ілюстрацією та творами останніх років, яка полягає у появі нового аспекту автобіографічності робіт. Стилійна відмінність полягає у відмові сучасного митця від тривалого підготовчого процесу малювання робіт з використанням натурників і в тяжінні до стилістики емоційної й дещо навмисно невправної дитячої ілюстрації. Процес безпосереднього ство-

Abstract

The purpose of the study is to investigate the corpus of creative illustration, the appearance of which was caused by the full-scale Russian invasion. To reveal the common and different in artistic practices in illustration between artists in the Ukrainian SSR and artists of the era of Independence. **Research methods** include theoretical, source-scientific, comparative, chronological and analytical. **Scientific novelty.** For the first time, the specifics of the relationship between the Ukrainian illustration of the Ukrainian SSR period and the era of Independence were investigated, with an emphasis on the period of full-scale Russian invasion, with the definition of a certain typology regarding the interpretation and presentation of female characters. Previously unresearched works from exhibitions of the war period have been introduced into scientific circulation. **Conclusions.** Based on the results of the research, the main thematic difference between Ukrainian Soviet illustration and works of recent times was established, which consists in the emergence of a new aspect of autobiographical works. The stylistic departure consists of the refusal of the modern artist from the long preparatory process of drawing works with the use of models and in the gravitation to the stylistics of emotional and somewhat deliberately inept

рення сучасних ілюстрацій практично неможливий без застосування комп'ютерних технологій, зокрема, графічних редакторів. Технологічно у процесі створення замовлення у часи СРСР художник покладался на роботу власноруч, базовану на академічній освіті у вищих навчальних художніх закладах, характер роботи був виключно замовний (за рахунок мережі радянських видавництва). Для сучасного ілюстратора, натомість, характерна самостійна усвідомлена праця для суспільства, що підтверджує високий ступінь соціальної відповідальності, із спробами пошуку фінансування для особистих проєктів на краудфіндингових платформах. Крім того, істотна відмінність полягає у зміні способів оприлюднення ілюстрацій, оскільки за радянських часів книга виходила багатотисячними накладками й експонувалася на профільних виставках. Натомість, сучасні митці отримали величезний демонстраційний ресурс у вигляді мережі Інтернет (соціальні мережі, профільні канали тощо), при цьому вартість оприлюднення творчих робіт нульова, а перегляди можуть обліковуватися тисячами або десятками тисяч – залежно від того, наскільки популярні автор або мистецька група.

Ключові слова:

українська ілюстрація, жіночий образ, книга, радянське мистецтво, книжкова графіка, повномасштабне російське вторгнення.

children's illustration. The process of directly creating modern illustrations is practically impossible without the use of computer technologies, in particular, graphic editors. Technologically, in the process of creating an order, the Soviet artist relied on his own work, based on academic education in higher educational art institutions, the nature of the work was exclusively commissioned (at the expense of the network of Soviet publishing houses). A modern illustrator, on the other hand, is characterized by self-conscious work for society, which confirms a high degree of social responsibility, with attempts to find funding for personal projects on crowdfunding platforms. The technical difference lies in the change in the way the illustrations are made public, since in Soviet times the book was published in thousands of editions and was exhibited at specialized exhibitions. Instead, today's artists have received a huge resource in the form of social networks, where the cost of publication is zero, and the views can be counted in the thousands or tens of thousands, depending on how famous the author or artistic group is.

Keywords:

Ukrainian illustration, female image, book, Soviet art, book graphic, full-scale russian invasion.

Вступ **1**

У часи випробувань у державі виникає гостра потреба у національній самоідентифікації, дослідженні етнічного коріння, витоків культури. У першу чергу, цей дефіцит відчувають мистецтво і графічний дизайн, і, зокрема, ілюстрація. Цікаво розглянути відмінності візуальної практики художника-ілюстратора у тоталітарній радянській системі держзамовлення і в умовах свободи творчості у демократичному суспільстві. Доречно здійснити таке на прикладі представлення жіночих образів у мистецтві ілюстрації, оскільки переважна більшість сучасних мисткинь – жіночої статі, так само як і серед числа студентів дизайнерсько-графічних факультетів українських вищих навчальних закладів превалює жіноцтво.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження – виявити спільне і відмінне у художніх практиках ілюстрування художників УРСР та митців доби Незалежності. Дослідити корпус української творчої ілюстрації, поява якого спричинена повномасштабним російським вторгненням на території суверенної України.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Жіночу тему у плакатних проєктах досліджував Василь Косів (2019) у своїй фундаментальній праці «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945-1989 років». Багато уваги українській книжковій ілюстрації приділила у своїх розвідках Ольга Лагутенко (2007, 2011), втім, не зупиняючись окремо на жіночих або чоловічих образах. Жіночому образу у розкритті емоційного спектру переживань воєнного часу присвячене дослідження Г. Голубничої (Golubnycha, 2022). Щодо художнього книжкового оформлення в Україні від пізньорадянського суспільства до видавничих ринкових відносин було написано кілька наукових робіт авторкою статті (Олійник, 2018, 2022, 2023). Природньо, що періодичний друкований орган Національної бібліотеки України імені В. Вернадського – «Рукописна спадщина» – систематично публікує дослідження на основі свого зібрання – такі, як, наприклад, стаття Наталії Белічко (2003). Жіночі образи у радянському плакаті і лубках аналізувала у статтях і відкритих лекціях співробітниця НБУВ Олена Донець (2017). Однак внаслідок обмеженості поповнення фондів Національної бібліотеки новими виданнями публікацій щодо сучасної ілюстрації замало, то ж існує певна дослідницька лакуна.

Дизайнерська спільнота періодично генерує статті, присвячені сучасній ілюстрації, де, як правило, остання розглядається як частина дизайну видання в цілому (що правомірно), прикладом чого є публікації О. Хмельовської (2023). У багатьох дослідженнях залишено поза увагою студентську творчість, втім, досвід опору української молоді є безпрецедентним, оскільки студенти КНУКІМ, наприклад, відкрили першу фізичну виставку у воєнному Києві 12 квітня 2022 р. у галереї «Митець» (@rchitect, 2022). Днем звільнення Київської області вважається 2 квітня 2022 р., отже, цю виставку у столиці було підготовлено лише за 10 днів після зникнення безпосередньої загрози.

Емпіричною базою дослідження є фотофіксація авторкою даної статті виставок книжкової графіки у залах Центрального будинку художника НСХУ, Книжкового Арсеналу, у фондах Музею книги і друкарства України тощо. Також до наукового обігу вводиться ілюстративна практика університетської групи КНУКІМ і КУК «Креативний супротив», яка, хоча й створювалася переважно для плакатного опору, але з часом охопила такі суміжні жанри графічного дизайну, як ілюстрація, візуальна новела, комікс, типографіка, анімація тощо (Удріс-Бородавко, 2023).

Результати дослідження **4**

Доречно і цікаво порівняти період ілюстрування радянських часів, який умовно можна назвати «золотим віком» книжкової ілюстрації, із динамікою цього жанру в останні роки, зокрема – під час ворожого вторгнення сусідської країни-агресора. Наклади виданих книжок в УРСР сягали кількох сотень тисяч (однієї назви), у галузі книжкового оформлення працювали найкращі майстри, гонорарна політика була на достатньо високому рівні. Наведені факти дозволили українській ілюстрації вийти на найвищий фаховий рівень і посісти гідне місце серед європейських і світових шкіл книжкового оформлення. Інша справа у відсутності повної творчої свободи і наявності цензури, однак, сама специфіка візуалізації класичних текстів іноземних авторів передбачала хоча б тематичну свободу. Порятунком від тотального малювання робітниць і селянок у розрізі пропагандистської парадигми могла бути як внутрішня культурна еміграція до етнічних мотивів (подібно до карпатських сюжетів Г. Якутовича), так і костюмовані багатофігурні ілюстрації А. Вишинського для «Гулівера», «Робін Гуда» тощо і загалом ілюстрування літератури для дітей.

Романтичний напрямок у контексті «жіночої» теми репрезентовано творчістю Григорія Гавриленка, про що влучно сказано у статті на сайті Черкаського обласного художнього музею: «Особливо пізнаваним у творчості Гавриленка є жіночий образ – його часто називають чистим та надзвичайно світлим. Художник застосовував свою штрихувальну манеру, де зображальні об'єкти (чи то жінка, чи то дерево) немов огортає чарівне марево» (*Online виставка, 2022*).

Об'єктність жіночих персонажів може бути як меланхолійно-споглядальною (Г. Гавриленко, рис. 1), так і депресивно-пригніченою, спричиненою впливом негативних зовнішніх факторів: війни, злиднів, епідемій тощо (В. Гордійчук, рис. 2).



Рис. 1. Григорій Гавриленко. Жіночий образ. Ілюстрація до Данте *Vita Nova*. 1964. ("Жіночий образ", 2020)

Fig. 1. Hryhorii Havrylenko. Female image. Illustration to Dante's *Vita Nova*. 1964. ("Zhinochyi obraz", 2020)



Рис. 2. Валентин Гордійчук. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Наймичка». 1989.

Fig. 2. Valentyn Hordiichuk. Illustration to the poem «Hire» by T. Shevchenko. 1989.

Доволі поширена така рольова модель жіноцтва, як оплакування загиблих, що присутня у творах А. Базилевича (рис. 4) і В. Гордійчука періоду 1980-х рр. (рис. 5). Таке дійство може бути як за фактом смерті, що вже відбулася (вдови у В. Лопати, А. Базилевича), так і у передчутті неминучої загибелі (матері у В. Гордійчука). Символічно, що у більшості випадків обличчя закриваються руками, ніби художник боїться показати його вираз, використовуючи лише фігуру у символічній позі. Прикметно, що навіть у часи незалежності такі корифеї жанрової ілюстрації, як В. Лопата, продовжують стилістику і форму подання цікавої нам теми, використовуючи власні набутки ще з радянських часів (рис. 3).



Рис. 3. Василь Лопата. Смерть. Ілюстрація до поеми Л. Костенко «Маруся Чурай». 2001.

Fig. 3. Vasyl Lopata. Death. Illustration to L. Kostenko's poem «Marusya Churai». 2001.



Рис. 4. Анатолій Базилевич. «Взмостили воїни на плечі...». Ілюстрація до поеми І. Котляревського «Енеїда». Ч. VI. 1982.

Fig. 4. Anatolii Bazylevych. «They raised the soldiers on their shoulders...». Illustration to the poem «Aeneid» by I. Kotlyarevsky. Part VI. 1982.



Рис. 5. Валентин Гордійчук. Ілюстрація до збірки Т. Шевченка «Кобзар». 1988.

Fig. 5. Valentyn Hordiichuk. Illustration for T. Shevchenko's collection «Kobzar». 1988.

Отже, бачимо, що більшість ілюстраторів радянської доби вважали табуйованим зображення міміки, як у західних коміксах, а радше вдавалися до статичних рішень, які нагадували скульптурні рельєфи, як, наприклад, ілюстрації Володимира Голованова для збірки «Щедрий вечір. Українські народні пісні» 1989 р. Багато подібних рішень знайдемо й у класика української ілюстрації Василя Перевальського.

З роками незалежності України загальна тенденція в мистецтві вітчизняної ілюстрації трансформується від пасивно-романтичного образу у парадигмі радянського офіційного мистецтва (з невеликими корекціями на індивідуальний стиль певного художника) до пасіонарно-харизматичного. Навіть перебуваючи у несприятливих умовах окупації чи вимушеного переміщення, сучасна українська жінка стає не пасивним об'єктом, а активним суб'єктом мистецьких і суспільних процесів. Прикладом може стати дипломна робота бакалавра графічного дизайну КНУКІМ Катерини Шальневої – авторський комікс «Пекельний курорт», де головна героїня візуалізує перипетії свого перебування в окупованому Бердянську (Фролова, 2023). Згідно із задумом авторки, «події відбуваються з 24.02.2022 по 19.09.2022 у курортному місті Бердянськ Запорізької області. Сюжет складається з 10 історій із життя головної героїні, які супроводжуються метафорами до кожної історії. Головною героїнею твору виступає дівчина на ім'я Катерина, вона ж і є автором та художником мальовису. Цей комікс пропонує переглянути, що відбувається на тимчасово окупованих територіях України», як зазначено на краудфандинговій платформі, за допомогою якої авторка розповсюджує своє видання (*Пекельний курорт*, 2023).

Видання викликало неабиякий суспільний інтерес, про що свідчить увага ЗМІ (*Ілюстраторка створила комікс*, 2023) і споживацький попит, який втілюється у конкретні продажі через спільнокошт. Героїня візуальної новели не здається попри ризиковані обставини, і бореться за своє майбутнє у вільній європейській Україні. У порівнянні із радянською жінкою, яка навряд чи мала подібні проблеми у своєму житті, юнка не збирається пасувати і готова відстоювати своє особисте жіноче щастя і державне майбуття.

Отже, ілюстрація у незалежній Україні стає автобіографічною, що було майже неприпустимо за радянських часів, хіба що у завуальованій формі, на кшталт графічної серії А. Базилевича до «Енеїди», де моделями були реальні особи (жінки й чоловіки), які подавалися анонімно у вигляді героїв Івана Котляревського. Взагалі, позування для ілюстрацій було достатньо поширеною практикою за часів УРСР, коли навіть студенти КДХІ (Київський державний художній інститут) отримували кошти для найму натурників. Сьогодні моделями для ілюстрацій стають

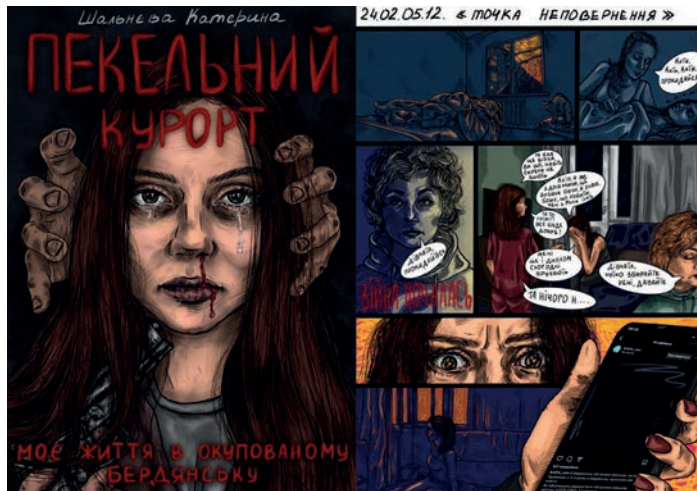


Рис. 6-а, б. Катерина Шальнева. Комікс «Пекельний курорт. Моє життя в окупованому Бердянську». 2023.

Fig. 6-a, b. Kateryna Shalnieva. The comic book «Hell's resort». My life in occupied Berdiansk.» 2023.

самі мисткині, користуючись з цією метою різними технічними засобами, у тому числі – власним гаджетом із фотокамерою або просто дзеркалом. Можна назвати це «мистецьким селфі», але не статичним, а динамічним або зафіксованим у певній неочікуваній ситуації. На подібних «автопортретах» художниці не дивляться на глядача, як це відбувається зазвичай, а можуть бути зображеними у профіль, як Катерина Шальнева зі своїм котом (рис. 9), або взагалі спиною, адже головною тут є загальна атмосфера сюжету.

Нас не має вводити в оману великий розмір подібних ілюстрацій або факт їхнього експонування у масштабних приміщеннях під заголовком «плакат», оскільки вони не мають тексту, заклику, слогану, не спонукають до прямої дії, а отже не є плакатами за своєю жанровою приналежністю і залишаються збільшеними ілюстраціями для неіснуючих книг, або просто картинками перебігу буття самої авторки.

Жінка XXI століття авторизувалася в ілюстрації, відверто заявивши про свою суб'єктність мистецькими засобами. Якщо типовий образ радянського періоду – вдова чи мати, які оплакують загиблих синів або чоловіків, або робітниця на службі у комуністичного устрою, то сучасна жінка змінила звичне амплу на харизматичну особу, яка сама за кермом може врятувати дитину чи родину, евакуювати їх з небезпечного місця. Це можна пояснити прагненням до європейських цінностей, самостійністю особистості і здатністю персонально ухвалювати важливі рішення, не сподіваючись на патерналістську опіку державних органів.

Наприклад, українська ілюстраторка Юлія Тверітіна створює ілюстрації до розповідей своїх друзів з України: «Моя відважна подруга Маша вивозить з Ірпеня доньку Вероніку, в напіврозбитій машині, розстріляній раніше у дворі зруйнованого будинку.

Йшли перші дні війни, дуже багато мирних жителів з Ірпеня, Бучі та Гостомеля намагалися поїхати та втекти, але не всім пощастило. Росіяни розстріляли цілі сім'ї, ніхто не дивився, що на машинах написано слово «діти»» (Музей українського живопису, 2022) (рис. 7).

Такий сюжет стає типологічним в українській ілюстрації воєнного часу. Змінюватися можуть ситуації, способи евакуації (авто, залізниця, водні човни тощо), але не позиція авторок та їхня орієнтованість на опір і боротьбу (рис. 7, 8, 9). Не виключається і звернення до архетипів відьми, застосування апелювання до потойбічних сил, як у популярних піснях, анімаціях та ілюстраціях. Ще один тип – жінка у війську, яка воює на рівні із чоловіками. Прикладами для візуалізації стають героїчні жінки українського війська, такі як Тайра (Юлія Паєвська), Маруся Звіробій (Маруся Звіробій-Біленька) та інші.



Рис. 7. Юлія Тверітіна. 6 березня 2022. 2022.

Fig. 7. Yuliia Tveritina. March 6, 2022. 2022.

Рис. 8. Анна Андреева. Дівчина вивезла чотирьох дорослих. 2022.

Fig. 8. Anna Andreieva. The girl took out four adults. 2022.

Рис. 9. Катерина Шальнева. Я тебе ніколи нікому не віддам. 2022.

Fig. 9. Kateryna Shalnieva. I will never give you to anyone. 2022.

Образ жінки у творах воєнного часу руйнує стереотипи «слабкої статі», як бачимо це в аркушах Анастасії Гайдаєнко, яка візуально оскаржує розповсюджений стереотип росіянки, яка «коня на скаку остановит...» (рис. 10), або полемізує щодо приреченості жіноцтва на суто домашню працю, зображуючи українку, яка не підшиває панчохи, а зашиває рану на власній нозі (рис. 11). Звідси недалеко й до образів матріархату чи Покрови, як на плакатній ілюстрації Андрія Єрмоленка (рис. 12), котра декларує, що ніхто нас не захистить, окрім нас самих, нашої армії чи територіальної оборони (обидві теж жіночого роду).



Рис. 10, 11. Анастасія Гайдаєнко. Без назви. 2022.

Fig. 10, 11. Anastasiia Haidaienko. No title. 2022.

Рис. 12. Андрій Єрмоленко. Героям слава! 2022

Fig. 12. Andrii Yermolenko. Glory to heroes! 2022.

Ще один, протилежний, аспект жіночої теми – це образи не тільки українських жінок, але й представниць жіночої статі з країни-агресора. Тут варто звернутися до низки малюнків Ольги Ломко, яка створила цілу серію візуальних новел «Нелюди» (рис. 13), присвячених типології подібних персонажів. У творах знайдемо і російську матір, яка не хвилюється за свого сина у чорнобильській зоні, і дружину, що дозволяє чоловіку зраджувати, і вдову з ДНР, котра задоволена парою чобіт, отриманою у вигляді премії за загиблого чоловіка. Карикатурність подання відсилає нас до жанру лубка, який широко використовувався у 1920-х рр. в Україні, то ж можна констатувати певну спадковість сучасної ілюстрації щодо попередніх мистецьких періодів.

Стилістична відмінність візуальних рішень полягає у тому, що сучасні ілюстратори здебільшого експлуатують стилістику дитячого малюнку, який простіше і швидше виконувати, ніж використовувати багатогодинне академічне малювання натурників, яке було популярним серед радянських ілюстраторів. Втім, у деяких мистецьких формаціях спостерігається наслідування граверної школи Києво-Печерського монастиря і стилістики «кужбушків», як у Ave libertatemaveamor або у Літографської майстерні «30».

Ще одним цікавим прикладом трансформації і переосмислення жіночого образу є візуальні варіації із столичною Батьківщиною-матір'ю, яка за радянських часів перебувала у статусі борця із фашизмом, а під час повномасштабної агресії вже чітко артикулюється як охоронець від рашизму (Гуржий, 2023). Попри дискусійність цього образу з радянського пантеону, який легітимізується появою тризуба замість герба СРСР, кількість використань його у графічному дизайні воєнного періоду не дозволяє залиши-



Рис. 13. Ольга Ломко.
Серія візуальних новел
«Нелюди». 2022-23.

Fig. 13. Olha Lomko.
A series of visual novels
«Inhumans». 2022-23.

ти монумент осторонь від цього дослідження (рис. 14, 15, 16). Молоде покоління графіків-дизайнерів трактує цей символ на рівних із, припустимо, іконою Покрови Божої матері, віддаючи данину фемінінній сутності поняття «батьківщина», яке, хоч і має корінь «батько», та саме слово визначається жіночим родом.



Рис. 14. Ave libertatemaveamor. Без назви. 2022.

Fig. 14. Ave libertatemaveamor. No title. 2022.

Рис. 15. Анна Ковальова. І на оновленій землі... 2022.

Fig. 15. Anna Kovalova. And on the renewed earth... 2022.

Рис. 16. Єлизавета Панюшкіна. Хто з мечем прийде...2022.

Fig. 16. Yelyzaveta Paniushkina. Who will come with a sword...2022.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

Наукова новизна статті полягає у виявленні специфіки української сучасної ілюстрації, яка створюється під впливом воєнних подій сьогодення, та у її порівнянні з ілюстрацією радянського періоду; а також у визначенні певної типології щодо трактування жіночих персонажів у ілюстрації. До наукового обігу введено раніше не досліджувані роботи з виставок періоду війни. Практична значущість полягає як у зміні оптики зору

на класичну радянську книжкову ілюстрацію (наприклад, нове прочитання творів Василя Лопати), так і у фіксації сьогоднішнього мистецького опору російській агресії засобами ілюстрації. Крім того, з'являється можливість використовувати отримані набутки дослідження у викладацькій практиці (дизайн друкованих видань і книги зокрема) та у подальшому вивченні художньої семантики ілюстративного матеріалу (хронологічних трансформацій чоловічих образів, наприклад).

Висновки **6**

За результатами дослідження встановлено основну тематичну відмінність між українською радянською ілюстрацією і творами останніх років, яка полягає у появі нового аспекту автобіографічності цих робіт. Стилiстична відмінність спричинена відмовою сучасного митця від довгого підготовчого процесу малювання робіт з використанням натурників та у тяжінні до стилістики емоційної і дещо навмисно невправної дитячої ілюстрації. Процес безпосереднього створення сучасних ілюстрацій практично неможливий без застосування комп'ютерних технологій, зокрема, графічних редакторів. На відміну від художника радянських часів, який у професійній діяльності технологічно покладався на роботу власноруч, базовану на академічній освіті художніх вищих навчальних закладів, і характер цієї роботи був виключно замовний (за рахунок мережі радянських видавництва), для сучасного ілюстратора характерна самостійна усвідомлена праця для суспільства, що підтверджує високий ступінь соціальної відповідальності, із організацією фінансування особистих проєктів через краудфандингові платформи. Істотну різницю також фіксуємо у зміні способів оприлюднення ілюстрацій, беручи до уваги багатотисячні накладки книг у радянські часи та їхнє експонування на профільних виставках. Натомість сучасні митці отримали потужний експо-ресурс у вигляді соціальних мереж, за рахунок яких вартість оприлюднення нульова, а перегляди можуть обліковуватися тисячами або десятками тисяч, залежно від того, наскільки відомий автор або мистецька група.

Список бібліографічних посилань

- Белічко, Н. Ю. (2003). Українська книжкова графіка 50–70-х років ХХ ст. *Рукописна та книжкова спадщина України*, 8, 126–141. http://rksu.nbu.gov.ua/doc/rks_2003_8_9
- Гуржий, В. (2023, 30 липня). Монумент «Батьківщина-мати» у Києві перейменують. БЖ. <https://bzh.life/ua/plany/1690703397-monument-batkivshchina-mati-kyiev-pereymenyuyt/>
- Донець, О. М. (2017). Гендерні аспекти візуалізації жінки в українському радянському плакаті 1940–1980 рр. (на основі зібрання українського друкованого плаката ХХ ст. відділу образотворчих мистецтв Інституту книгознавства НБУВ). *Рукописна та книжкова спадщина України*, 21, 194–201. http://rksu.nbu.gov.ua/doc/rks_2017_21_16
- Жіночий образ. Ілюстрація до Данте «Vita Nova» [Зображення]. (2020, 4 вересня). In *WikiArt*. <https://www.wikiart.org/uk/gavrilenko-grigoriy-ivanovich/zhinochiy-obraz-ilyustratsiya-dante-vita-nova-1964>

- Ілюстраторка створила комікс про життя в окупованому місті. (2023, 11 липня). *Telegraf.Design*. <https://telegraf.design/news/ilyustratorka-stvoryla-komiks-pro-zhyttya-v-okupovanomu-misti/>
- Косів, В. (2019). *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років* [Монографія]. Родовід.
- Лагутенко, О. (2007). *Graphiein Графіки: нариси з історії української графіки ХХ століття*. Грані-Т.
- Лагутенко, О. (2011). *Українська графіка ХХ століття*. Грані-Т.
- Музей українського живопису. (2022, 15 квітня). *Серцем з Україною*. Facebook. <https://www.facebook.com/MuseumOfUkrainianPainting/photos/a.141342172223365/3254437378121781/?type=3>
- Олійник, В. (2018). Етапи трансформацій українського книжкового дизайну «перехідної доби» (1980–1990 років). *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2, 51–68. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2018.154677>
- Олійник, В. (2022). Українська ілюстрація: сучасні інтерпретації класичних форм. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 55(3), 46–51. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7>
- Олійник, В. (2023). Художньо-комунікативні трансформації книги на тлі еволюції візуальної парадигми в українському дизайні. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 6(1), 70–86. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279062>
- Пекельний курорт. *Моє життя в окупованому Бердянську*. (2023, 22 липня). Mroko. <https://www.mrokoarchive.pp.ua/main/malopsy/hell-resort>
- Удріс-Бородавко, Н. (Ред.). (2023). 365: хронологія креативного супротиву графічних дизайнерів КНУКІМ / КУК [Каталог-календар] (Ч. 1–2). Видавничий центр КНУКІМ.
- Фролова, А. (2023, 9 липня). *Дівчина з Бердянська створила комікс про життя в окупації*. Zprz.city. <https://zprz.city/news/view/divchina-z-berdyanska-stvorila-komiks-pro-zhittya-v-okupatsiifoto>
- Хмельовська, О. (2023, 8 травня). *Як змінився книжковий дизайн в Україні за 30 років*. *Telegraf.Design*. <https://telegraf.design/yak-zminyvsya-knyzhkovyj-dyzajn-v-ukrayini-za-30-rokiv/@rchitect>. (2022, 13 квітня). *Плакатний проєкт «На сніданок була війна»*. З 12 квітня 2022 року. Художня галерея Митець. <http://mytets.com/2022/04/13/na-snidanok-bula-vijna/>
- Golubnycha, H. (2022). Female portrayal in disclosure of the emotional spectrum of wartime experiences. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 5(2), 212–226. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266906>
- Online виставка до 95-ї річниці від дня народження Григорія Гавриленка з фондової колекції музею. (2022, 7 липня). Черкаський художній музей. <https://muzey.ck.ua/online-vistavka-do-95-yi-richnitsi-vid-dnia-narodzhennia-khudozhnika-tvoriv-grigoriia-gavriilenka-illustratsiyi-do-narodnikh-kazok-z-fondovoyi-koliektsiyi-muzieiu/>

References

- @rchitect. (2022, April 13). *Plakaty proiekt "Na snidanok bula viina"*. Z 12 kvitnia 2022 roku [Poster project "There was war for breakfast". From April 12, 2022]. Art gallery "Mytets". <http://mytets.com/2022/04/13/na-snidanok-bula-vijna/> [in Ukrainian].
- Belichko, N. Yu. (2003). *Ukrainska knyzhkova hrafiika 50–70-ky rokiv XX st.* [Ukrainian book graphics of the 50s–70s of the 20th century]. *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 8, 126–141. http://rksu.nbu.gov.ua/doc/rks_2003_8_9 [in Ukrainian].
- Donets, O. M. (2017). *Henderni aspekty vizualizatsii zhinky v ukrainskomu radianskomu plakati 1940–1980 rr. (na osnovi zibrannia ukrainskoho drukovanoho plakata XX st. viddilu obrazotvorchykh mystetstv Instytutu knyhoznavstva NBUV)* [Gender aspects of the visualization of women in the Ukrainian Soviet poster of 1940–1980 (based on the collection of Ukrainian printed posters of the 20th century by the Fine Arts Department of the Institute of Book Studies of the VNLU)]. *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 21, 194–201. http://rksu.nbu.gov.ua/doc/rks_2017_21_16 [in Ukrainian].

- Frolova, A. (2023, July 9). *Divchyna z Berdianska stvorila komiks pro zhyttia v okupatsii* [A girl from Berdiansk created a comic about life in the occupation]. Zprz.city. <https://zprz.city/news/view/divchina-z-berdyanska-stvorila-komiks-pro-zhyttya-v-okupatsiifoto> [in Ukrainian].
- Golubnycha, H. (2022). Female portrayal in disclosure of the emotional spectrum of wartime experiences. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 212–226. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266906> [in English].
- Hurzhyi, V. (2023, 30 July 30). *Monument "Batkivshchyna-maty" u Kyievi pereimenuit* [The Motherland monument in Kyiv will be renamed]. BZh. <https://bzh.life/ua/plany/1690703397-monument-batkivshchina-mati-kyievi-pereymenyut/> [in Ukrainian].
- Iliustratorka stvorila komiks pro zhyttia v okupovanomu misti* [The illustrator created a comic about life in an occupied city]. (2023, July 11). *Telegraf.Design*. <https://telegraf.design/news/ilyustratorka-stvorila-komiks-pro-zhyttya-v-okupovanomu-misti/> [in Ukrainian].
- Khmelovska, O. (2023, May 8). *Yak zminyvsia knyzhkovyi dyzain v Ukraini za 30 rokiv* [How book design has changed in Ukraine over 30 years]. *Telegraf*. <https://telegraf.design/yak-zminyvsya-knyzhkovyj-dyzajn-v-ukrayini-za-30-rokiv/> [in Ukrainian].
- Kosiv, V. (2019). *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian identity in graphic design 1945–1989] [Monograph]. Rodovid [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2007). *Graphein Hrafiky: narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia* [Graphein Graphics: essays on the history of Ukrainian graphics of the 20th century]. Hrani-T [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2011). *Ukrainska hrafika XX stolittia* [Ukrainian graphics of the 20th century]. Hrani-T [in Ukrainian].
- Museum of Ukrainian Painting. (2022, April 15). *Sertsem z Ukrainoiu* [Heart with Ukraine]. Facebook. <https://www.facebook.com/MuseumOfUkrainianPainting/photos/a.1413421722223365/3254437378121781/?type=3> [in Ukrainian].
- Oliinyk, V. (2018). Etapy transformatsii ukrainskoho knyzhkovoho dyzainu "perekhidnoi doby" (1980–1990 rokiv) [Transformation stages of Ukrainian book design of "transitional period" (1980s–1990s)]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 2, 51–68. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2018.154677> [in Ukrainian].
- Oliinyk, V. (2022). Ukrainska iliustratsiia: suchasni interpretatsii klasychnykh form [Ukrainian illustration: modern interpretations of classical forms]. *Humanities Science. Current Issues*, 55(3), 46–51. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7> [in Ukrainian].
- Oliinyk, V. (2023). Khudozhno-komunikatyvni transformatsii knyhy na tli evoliutsii vizualnoi paradyhmy v ukrainskomu dyzaini [Artistic and communicative transformations of the book against the background of the evolution of the visual paradigm in Ukrainian design]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 6(1), 70–86. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279062> [in Ukrainian].
- Online vystavka do 95-i richnytsi vid dnia narodzhennia Hryhoriia Havrylenka z fondovoi koleksii muzeiu* [An online exhibition dedicated to the 95th anniversary of Hryhoriia Havrylenko's birth from the museum's stock collection]. (2022, July 7). Cherkaskyi khudozhnii muzei. <https://muzey.ck.ua/online-vstavka-do-95-yi-richnitsi-vid-dnia-narodzhenia-khudozhnika-tvoriv-grigoriia-gavrilenka-iliustratsiyi-do-narodnikh-kazok-z-fondovoyi-kolektsiyi-muzeiu/> [in Ukrainian].
- Pekelnyi kurort. Moie zhyttia v okupovanomu Berdiansku* [Hell resort. My life in occupied Berdiansk]. (2023, July 22). Mroko. <https://www.mrokoarchive.pp.ua/main/malopysy/hell-resort> [in Ukrainian].
- Udris-Borodavko, N. (Ed.). (2023). 365: *khronohiia kreatyvnoho suprotvyu hrafichnykh dyzaineriv KNUKiM / KUK* [365: a chronology of creative resistance graphic designers KNUC&A / KUC] [Catalog-calendar] (Pts. 1–2). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Zhinochy obraz. Iliustratsiia do Dante "Vita Nova" [Female image. Illustration to Dante "Vita Nova"] [Image]. (2020, September 4). In *WikiArt*. <https://www.wikiart.org/uk/gavrilenko-grigoriy-ivanovich/zhinochy-obraz-ilyustratsiya-do-dante-vita-nova-1964>

**ПЕРСПЕКТИВИ
РОЗВИТКУ
ЕТНОКУЛЬТУРНОГО
ПАКУВАННЯ В УКРАЇНІ**

Вікторія Маслак,
<https://orcid.org/0009-0000-9618-4542>
аспірантка,
Харківська державна академія
дизайну і мистецтв,
Харків, Україна
viktoria.maslak96@gmail.com

**PROSPECTS
FOR THE DEVELOPMENT
OF ETHNOCULTURAL
PACKAGING IN UKRAINE**

Viktoriia Maslak,
<https://orcid.org/0009-0000-9618-4542>
PhD Student,
Kharkiv State Academy
of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine
viktoria.maslak96@gmail.com

Анотація

Стаття присвячена вивченню перспектив розвитку етнокультурної упаковки в Україні з акцентом на використання традиційних елементів дизайну, що відображають національну ідентичність. **Метою дослідження** є аналіз та оцінка використання етнокультурних мотивів у дизайні сучасної упаковки, а також у вивченні їхнього впливу на взаємодію між споживачем та брендом. **Методологія дослідження** базується на мультидисциплінарному підході, що містить елементи соціології, психології, культурології, економіки, дизайну та інших дисциплін; а також – на аналізі сучасних прикладів пакування з використанням етнокультурних елементів, включаючи вивчення кольорів, форм, текстур та інших візуальних елементів. **Наукова новизна** полягає в комплексному підході до вивчення етнокультурних елементів національної ідентичності в контексті дизайну упаковки. Зокрема, дослідження виявило декілька ключових тенденцій у використанні етнокультурних елементів: акцент на геометричних орнаментах, емоційний резонанс, інтеграцію традиційних народних символів у сучасний контекст та адаптацію історичних мотивів до потреб сучасного споживача; а також – важливість його просування на міжнародний рівень, висока взаємодія споживача з брендом. Серед основних

Abstract

The article is devoted to the study of prospects for the development of ethno-cultural packaging in Ukraine with an emphasis on the use of traditional design elements that reflect national identity. **The purpose of the article** is to analyze and evaluate the use of ethnocultural motifs in the design of modern packaging, as well as to study their impact on the interaction between the consumer and the brand. **The research methodology** is based on a multidisciplinary approach containing elements of sociology, psychology, cultural studies, economics, design and other disciplines; and also – on the analysis of modern examples of packaging using ethno-cultural elements, including the study of colors, shapes, textures and other visual elements. **The scientific novelty** consists in a comprehensive approach to the study of ethno-cultural elements of national identity in the context of packaging design. In particular, the study revealed several key trends in the use of ethnocultural elements: emphasis on geometric ornaments, emotional resonance, integration of traditional folk symbols into the modern context and adaptation of historical motifs to the needs of the modern consumer; as well as the importance of its promotion to the international level, high interaction of the consumer with the brand. Among the main principles of implementing such a design in product packaging, one can name the focus

принципів впровадження такого дизайну в пакування продукції можна назвати орієнтацію на автентичність, адаптацію до сучасності шляхом поєднання традиції та інновацій і збереження балансу між ними. **Висновки** демонструють важливість інтеграції етнокультурних елементів для підсилення брендової ідентичності та емоційного зв'язку зі споживачем, вказуючи на потенціал інновацій та подальшого розвитку в даній сфері. Результати дослідження дизайну пакування української брендової продукції засвідчують, що традиційні українські мотиви у поєднанні із сучасними дизайнерськими рішеннями можуть розширити можливість візуальної комунікації, надавши продукту унікального характеру, та стати ключовим фактором у виокремленні його на ринку.

Ключові слова:

етнокультурний дизайн, дизайн упаковки, ідентичність, українські традиції, культура на спадщина.

on authenticity, adaptation to modernity by combining tradition and innovation and maintaining a balance between them. The findings demonstrate the importance of integrating ethno-cultural elements to strengthen brand identity and emotional connection with the consumer, pointing to the potential for innovation and further development in this area. **Conclusions** highlight the importance of integrating ethnocultural elements to bolster brand identity and foster an emotional connection with consumers, pointing to the potential for innovations and further growth in this domain. The results of research into the design of the packaging of Ukrainian branded products prove that traditional Ukrainian motifs in combination with modern design solutions can expand the possibilities of visual communication, giving the product a unique character, and become a key factor in distinguishing it on the market.

Keywords:

ethnocultural design, packaging design, identity, Ukrainian traditions, cultural heritage.

Вступ **1**

У сучасному світі, де культурні традиції є не лише джерелом національної гордості, але й ключовим елементом бренду країни, з'являється важливість дослідження взаємозв'язку між етнокультурними традиціями та сучасним дизайном пакування. Ця тема набуває актуальності також у контексті глобалізації та інтеграції України у світовий простір.

Окрім того, актуальним залишається самоусвідомлення й для внутрішнього життя країни і підтримки морального духу під час війни. Як свідчать соціологічні дослідження, з початку повномасштабного вторгнення росії в Україну, після 24 лютого 2022 р. протягом наступних дев'яти місяців спостерігалось зростання кількості осіб, які використовували українську мову у повсякденному спілкуванні – з 40% до 60%. Свідоме переосмислення позицій та прийняття української мови виявилось реакцією на наратив, запропонований Росією, а саме – «визволити російськомовних громадян». Навіть серед осіб, які продовжують вживати російську мову, не виникає сумнівів щодо того, представниками якої ідентичності вони є. Як зазначають дані Інституту соціології НАН України, на даний час, громадянська ідентичність в Україні зросла майже у два рази – з 45,6% до 84,6%, у такий спосіб маргіналізуючи усі інші види ідентичності в територіальному та політичному контексті (цит. за: Дембіцький, 2022).

Ще у 2006 р. більшість громадян України, а саме 56,3%, ідентифікували себе із українською культурною традицією, тоді як майже кожен шостий відносив себе до радянської, кожен дев'ятий – до російської, і приблизно 7% асоціювали себе із загальноєвропейською культурою ("Спільна ідентичність", 2006, с. 3). Кардинальна зміна відбувається у 2022 р. Зокрема, за даними Сімнадцятого загальнонаціонального опитування соціологічної групи «Рейтинг» (2022), навіть порівняно з 2021 р. показник тих, хто асоціює себе з українською ідентичністю, виріс із 76% до 94%.

Важливим завданням сьогодні, в умовах збройної війни, є підтримка української культури. І значну роль у цьому процесі може відіграти дизайн. На думку сучасних дослідників, «повномасштабна агресія РФ стимулювала нову хвилю звернень українських дизайнерів до народного мистецтва. Воно інспірує численні стилізації предметів повсякдення та атрибутів військового часу» (Удріс-Бородавко, 2023, с. 36).

Враховуючи цей аспект, етнокультурні традиції мають величезний потенціал для розробки унікального та конкурентоспроможного дизайну пакування, що відображає ідентичність та дух нації. Це важливо також в умовах сучасного ринку, де пакування стає вагомим фактором у виборі товару.

Дане дослідження спрямоване на визначення основних тенденцій, принципів та методів, що лежать в основі використання етнокультурних традицій у сучасному пакуванні, і має на меті забезпечити об'єктивний аналіз впливу цих традицій на формування дизайну.

Важливо відмітити, що етнокультурні традиції не є статичними і підлягають постійному розвитку та трансформації, що відкриває нові можливості для креативного пошуку та експериментів у сфері дизайну пакування. Враховуючи це, дослідження має за мету не лише фіксацію сьогоденішнього стану, але й визначення перспектив та напрямків розвитку етнокультурно-орієнтованого дизайну пакування.

Мета дослідження **2**

Мета даного наукового дослідження полягає в аналізі впливу українських етнокультурних традицій на сучасний дизайн пакування. Основний акцент дослідження робиться на вивченні та інтеграції традиційних українських символів, колориту, орнаментики та мотивів у сучасних дизайнерських рішеннях. Основні завдання дослідження передбачають аналіз сучасного дизайну пакування, визначенні в ньому ролі українських етнокультурних традицій та виявлення їхнього впливу на споживача і розвиток бренду.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методологія дослідження передбачає застосування аналізу наукових робіт, статей і монографій, що стосуються етнокультурних традицій і дизайну упаковки; аналізу сучасних прикладів пакування з використанням етнокультурних елементів, включаючи

вивчення кольорів, форм, текстур та інших візуальних елементів; мультидисциплінарного підходу, що містить елементи соціології, психології, культурології, економіки, дизайну та інших дисциплін.

Джерельну базу дослідження складають проекти дизайну упаковки, які використовують етнокультурні елементи.

Науковим підґрунтям для даної статті стали наукові роботи, які досліджують проблеми етнокультурних традицій та дизайну пакування, таких як Д. Кравченка (2015), Н. Удріс-Бородавко (2023), В. Косіва (2019).

Важливим, на нашу думку, є підхід Д. Кравченка (2015), який визначає національну ідентичність як «синкретичний феномен, що поєднує елементи культурної (виникають унаслідок дії етнокультурних чинників, сформованих упродовж тривалого часу – історична пам'ять, культура, мова, релігія) і громадянської (базується на домовленостях спільнот щодо норм соціально-політичного співіснування) ідентичності» (с. 100). На думку дослідника, суть цього явища полягає у сфері ідей, цінностей і культурних смислів, які можуть бути сприйняті та артикульовані громадянами держави на свідомому рівні. Таким чином, ключові слова «синкретичний феномен» підсилюють думку, що національна ідентичність представляє собою інтегровану систему, в якій культурні, політичні, економічні елементи часто взаємодіють тісно і нероздільно.

У монографії Василя Косіва (2019) висвітлено особливості відтворення української ідентичності в графічному дизайні за часів Радянської України та серед української діаспори (1945-1989 рр.). Результати цього дослідження базуються на аналізі плакатів, обкладинок періодичних видань діаспори, архівних документів та інтерв'ю з творцями. і є важливими доказами самоідентифікації українців.

Результати дослідження **4**

Детальне вивчення етнокультурних традицій та їх відображення в сучасному дизайні пакувань в Україні дозволило виявити декілька ключових тенденцій і принципів, які можуть слугувати орієнтирами для дизайнерів, маркетологів і виробників. Так, серед провідних аспектів, які репрезентують культурну унікальність та національну самосвідомість, можна назвати традиційні орнаменти, народні мотиви, колорит, символи та зображення, які втілюють у собі історичну пам'ять та духовні цінності нації. Сучасні дизайнери та маркетологи вивчають та адаптують ці елементи до контексту сьогодення, втілюючи їх, зокрема, у дизайні пакування, яке віддзеркалює національну ідентичність, але також відповідає сучасним утилітарним та естетичним функціям. Прослідкувати шляхи і методи, які виявляють, як традиційні етнокультурні елементи можуть бути адаптовані та реінтерпретовані в сучасному контексті, є завданням даної статі. Серед багатьох проаналізованих зразків брендів пакувань з українською ідентичністю вважаємо за потрібне зу-

пинитися на трьох найбільш типових і репрезентативних щодо результатів даного дослідження.

Одним із прикладів використання традиційних українських мотивів у дизайні пакування є продукція «Львівської майстерні шоколаду». Цей дизайн містить традиційні українські орнаменти, елементи народного мистецтва та колорит, що передає дух української культури (рис.1).



Рис. 1. Дизайнерка Марта Лешак. Львівська майстерня шоколаду.
Набір цукерок «Сильна Україна». 2023 р.

Fig. 1. Designer Marta Leshak. Lviv Chocolate Workshop.
A set of candies «Strong Ukraine». 2023.

Тут традиційні орнаменти та мотиви, такі як геометричні фігури і рослинні елементи, поєднуються із стилізованими зображеннями військової техніки. Так само й колірна палітра містить подібну колаборацію: до національного колориту з акцентами червоного й чорного додаються відтінки кольору хакі, що актуалізує особливості подій воєнного часу. Такий підхід із стилізованими елементами не лише допомагає бренду виокремитися на ринку, привертаючи увагу споживачів своєю унікальністю та автентичністю, а також створює сильний емоційний зв'язок і почуття гордості та солідарності між споживачами та брендом.

Інший приклад використання етнічної візуальності у пакуванні можна спостерігати у продукції торгової марки «Ферма». У рішенні підкреслити натуральність своєї молочної продукції компанія обрала за основу дизайну етикетки етнічний мотив «тину».

Тин в українській культурі, що є огорожею, витканою з лози або тонкого гілля, втілює традицію, побут і спадщину. Часто на тині розташовані горщики та дзбани на жердинах, що стає родзинкою східноукраїнської оселі. Психологічний аспект такого дизайну полягає зокрема й у тому, що він викликає у споживача почуття чогось знайомого і теплого. Тому для маркетингу такий підхід є інструментом встановлення емоційного зв'язку між брендом та споживачем. Інтеграція етнокультурних елементів у дизайні підсилює ідентифікацію споживача з продуктом та може сприяти підвищенню його лояльності до бренду.

Ще одним прикладом застосування етномотивів у дизайні пакування є Гуцульська Крафтова Броварня «Ципа» – бренд, який виробляє крафтове пиво в Гуцульщині з 2015 р. Дизайн упаковки та етикеток Броварні «Ципа» містить елементи гуцульського народного мистецтва, геометричні мотиви та зображення, характерні для Гуцульщини, такі як гірські пейзажі, традиційні музичні інструменти, зокрема трембіта, та інші культурні символи. Сама продукція побудована на смаках з гуцульськими акцентами: афинами (діалектна назва чорниць), карпатськими травами чи смерековими гілочками.

Одна із серій компанії представлена лінійкою «Ципа Традиція». У цій серії три види пива отримали назви на честь відомих українських гір – «Говерла», «Близниця» та «Петрос». Назви, які асоціюються з відомими місцями в Україні, можуть викликати патріотичні почуття або викликати спогади про чудові місця. Кожна з пляшок супроводжується історією відповідної гори. Ці оригінальні елементи дизайну та контенту відображають багатство й різноманіття природних та культурних традицій регіону, що допомагає виділити продукцію на полиці магазину.

Так, дизайн етикетки «Близниця» має холодний білий колір, який переходить у відтінок середнього сірого, зображуючи відповідні до назви продукту гори на другому плані. На всіх трьох етикетках розміщено візерунок унизу пляшки у вигляді горизонтального зигзагу, який може імітувати гори або традиційний етнічний орнамент Гуцульщини, для якого характерна геометричність, що твориться прямими, ламаними і регулярно хвилястими лініями та простими фігурами (Свередюк, 2014). Темно-коричневий колір пляшок, крім практичної функції захисту пива від світла, може викликати асоціації з екологічністю та натуральністю продукту. Коліорова палітра етикетки «Говерла» містить темно-синій відтінок, який символізує сніг і холод. Саме слово «Говерла» в перекладі з угорської означає «снігова гора». На етикетці «Петрос» використано теплу колірну гаму як основну, поєднуючи золотистий та глибокий бурштиновий відтінки. Центральна частина етикетки зображує птаха у польоті на фоні сонця.

Кожна пляшка також має свою унікальну назву сорту пива, яка великими літерами розташована по центру. Шрифт належить до

категорії гротескних і має чіткі рівномірні лінії, без зайвих декоративних елементів, що робить його легко читаним та сучасним. Все це може викликати в споживача емоційний зв'язок із брендом.

Отже, аналіз дизайнерських рішень у пакуванні продукції засвідчує, що успіх бренду часто базується на комбінації традиційних і новітніх елементів, де обидва напрямки зливаються в гармонії. Такий підхід дозволяє створити сучасний дизайн, який одночасно містить конотації глибокого культурного та історичного звучання. Для такого підходу важливою є мультидисциплінарність: об'єднання знань з етнографії, культурології, психології, маркетингу та дизайну для досягнення оптимального результату. Особливий акцент зроблено на можливості інтеграції культурних цінностей у комерційну продукцію, що не тільки відображає національну ідентичність, але й забезпечує конкурентоспроможність на ринку. Тому можна дійти висновку, що використання етнокультурних елементів у пакуванні продукції стає ефективним інструментом для просування на нові ринки та залучення нових аудиторій.

У сучасному світі спостерігається значний ріст популярності української культури та традицій, і це стає цінним ресурсом для виробників та дизайнерів, які прагнуть підтримати та просувати національну ідентичність. На даний момент перед нами стоїть завдання підтримувати та розвивати цей тренд, залучаючи молодих спеціалістів, які цінують та прагнуть просувати нашу культурну спадщину.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному підході до вивчення етнокультурних елементів національної ідентичності в контексті дизайну упаковки. Зокрема, дослідження виявило декілька ключових тенденцій у використанні етнокультурних елементів: акцент на геометричних орнаментах, емоційний резонанс, інтеграцію традиційних народних символів у сучасний контекст та адаптацію історичних мотивів до потреб сучасного споживача; а також – важливість його просування на міжнародний рівень, висока взаємодія споживача з брендом. Серед основних принципів впровадження такого дизайну в пакування продукції можна назвати:

- зв'язок із глибинним дослідженням: перш ніж інтегрувати етнокультурний елемент, необхідно детально вивчити його значення, історію та контекст, щоб забезпечити автентичне та поважне використання;
- сучасна адаптація: хоча важливо зберегти автентичність етнокультурних елементів, також необхідно адаптувати їх до сьогоденних тенденцій дизайну, у такий спосіб актуалізуючи їх для споживача;
- симбіоз традиції та інновацій: поєднання традиційних мотивів із сучасними матеріалами, технологіями або дизайнерськими рішеннями може створити унікальний та інноваційний продукт;

- творення емоційного зв'язку: використання етнокультурних елементів має на меті викликати певні емоції у споживача, будь-то почуття гордості, ностальгії чи зв'язку з традицією;

- збереження балансу: важливо зберігати баланс між етнокультурними елементами та сучасним дизайном, щоб пакування не виглядало перевантаженим або кічевим.

Практична значущість дослідження полягає в тому, що сформований перелік принципів може сприяти дизайнерам, маркетологам і виробникам на шляху ефективного впровадження в дизайн етнокультурних елементів. У такий спосіб ставиться мета підвищити конкурентоспроможність українських товарів на світовому ринку та збільшити роль України у світовому дизайні пакування.

Результати дослідження засвідчують, що етнокультурні елементи можуть бути успішно застосовані у сучасному дизайні пакування. Проаналізовані кейси та сучасні тренди в упаковці в Україні виявляють перспективи подальшого розвитку етнокультурної упаковки через інноваційні дизайнерські рішення та стратегії брендування. На підставі проведеного аналізу можна виділити основні тенденції використання етнокультурних елементів в дизайні упаковки:

- підкреслення національної ідентичності: сучасні бренди активно втілюють національні символи, орнаменти та мотиви в дизайн пакування, створюючи таким чином унікальний і відразу впізнаваний візуальний образ;

- емоційний резонанс: етнокультурні елементи створюють позитивний емоційний резонанс у споживача, нагадуючи про культурні корені і традиції;

- адаптація традицій в сучасному дизайні: незважаючи на традиційний характер етнокультурних елементів, їхня сучасна інтерпретація часто супроводжується інноваційним підходом, комбінуючи традиції з модернізацією;

- інтеграція з маркетинговою стратегією: використання етнокультурних елементів служить як ефективний маркетинговий інструмент, що допомагає брендам виокремитися на ринку і залучити цільову аудиторію;

- просування на міжнародний ринок: продукція, що поєднує в собі етнокультурні мотиви та високу якість, має більший потенціал для просування на міжнародному рівні, виявляючи унікальність та культурне багатство країни;

- висока взаємодія споживача з брендом: етнокультурні елементи можуть збільшити лояльність споживачів до бренду завдяки глибокому культурному зв'язку і позитивному сприйняттю.

Висновки **6**

Ці тенденції відображають збільшення інтересу до національних культурних коренів та їх активне використання у сфері дизайну пакувань, створюючи нові можливості для брендів та розширюючи ринкові горизонти.

Список бібліографічних посилань

- Дембіцький, С. (2022, 15 серпня). Показники національно-громадянської Української ідентичності. Київський міжнародний інститут соціології. <https://kiis.com.ua/?lang=uk&cat=reports&id=1131&page=6>
- Косів, В. (2019). Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років [Монографія]. Родовід.
- Кравченко, Д. (2015). Національна ідентичність українців: соціокультурний вимір. *Versus*, 1(5), 99–105.
- Свередюк, Р. (2014, 14 грудня). Гуцульський орнамент. <https://sverediuk.com.ua/gutsulskiy-ornament/>
- Соціологічна група «Рейтинг». (2022, 23 серпня). Сімнадцяте загальнонаціональне опитування: Ідентичність. Патріотизм. Цінності (17–18 серпня 2022). https://ratinggroup.ua/research/ukraine/s_mnadcyate_zagalnonac_onalne_opituvannya_dentichn_st_patr_otizm_c_nnost_17-18_serpnja_2022.html
- Спільна ідентичність громадян України: особливості і проблеми становлення. (2006). *Національна безпека і оборона*, 7(79), 2–38.
- Удріс-Бородавко, Н. (2023). Графічний дизайн з українським обличчям. *ArtHuss*.

References

- Dembitskyi, S. (2022, August 15). *Pokaznyky natsionalno-hromadianskoi Ukrainkoi identychnosti* [Indicators of national-civic Ukrainian identity]. Kyiv International Institute of Sociology. <https://kiis.com.ua/?lang=eng&cat=reports&id=1131&page=6> [in Ukrainian].
- Kosiv, V. (2019). *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian identity in graphic design 1945–1989] [Monograph]. Rodovid [in Ukrainian].
- Kravchenko, D. (2015). *Natsionalna identychnist ukrainsiv: sotsiokulturnyi vymir* [National identity of Ukrainians: Sociocultural dimension]. *Versus*, 1(5), 99–105 [in Ukrainian].
- Sociological Group "Rating". (2022, August 23). *Simnadsiate zahalnonatsionalne opytuvannya: Identychnist. Patriotyzm. Tsinnosti (17–18 serpnja 2022)* [Seventeenth national survey: Identity. Patriotism. Values (August 17–18, 2022)]. https://ratinggroup.ua/research/ukraine/s_mnadcyate_zagalnonac_onalne_opituvannya_dentichn_st_patr_otizm_c_nnost_17-18_serpnja_2022.html [in Ukrainian].
- Spilna identychnist hromadian Ukrainy: osoblyvosti i problemy stanovlennia [Common identity of citizens of Ukraine: Features and problems of formation]. (2006). *National Security and Defence Journal*, 7(79), 2–38 [in Ukrainian].
- Sverediuk, R. (2014, December 14). *Hutsulskiy ornament* [Hutsul ornament]. <https://sverediuk.com.ua/gutsulskiy-ornament/> [in Ukrainian].
- Udris-Borodavko, N. (2023). *Hrafichniy dyzain z ukrainskym oblychchiam* [Graphic design with a Ukrainian face]. *ArtHuss* [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИХ НАРАТИВІВ АНІМАЦІЙ КИТАЙСЬКОЇ ІЄРОГЛІФІКИ

Ван Вейжун,
<https://orcid.org/0000-0002-4207-0416>
аспірант,
Харківська державна академія
дизайну і мистецтв,
Харків, Україна
weirongwang3@gmail.com

Михайло Опалєв,
<https://orcid.org/0000-0002-1885-9839>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Харківська державна академія
дизайну і мистецтв,
Харків, Україна
opalev_m@ukr.net

FEATURES OF CULTURAL-AESTHETIC NARRATIVES OF CHINESE HIEROGLYPHICS ANIMATIONS

Wang Weirong,
<https://orcid.org/0000-0002-4207-0416>
PhD student,
Kharkiv State Academy
of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine
weirongwang3@gmail.com

Mykhailo Opaliev,
<https://orcid.org/0000-0002-1885-9839>
PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Kharkiv State Academy
of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine
opalev_m@ukr.net

Анотація

Мета статті полягає у виявленні культурно-естетичних наративів анімованих китайських ієрогліфів та визначенні напрямів їх розвитку, а також – у виявленні специфіки досліджень на дану тематику і їхньої інтегрованості у світовий науковий контекст. **Методологія дослідження** визначена специфікою засобів візуальної складової та технологічних особливостей творів анімації ієрогліфіки і базується на застосуванні порівняльно-аналітичного методу в поєднанні з описовим та прийомми формального аналізу. Важлива роль у даній роботі відведена аналізу й систематизації наукової літератури. **Наукова новизна** визначається проведенням аналізом анімованого ієрогліфа шляхом дослідження значної кількості робіт цього напрямку і розглядом китайської наукової літератури у порівнянні із світовою в царині кінетичної типографіки. **Висновки.** Китайський ієрогліф як важливий символ

Abstract

The purpose of the article is to identify the cultural and aesthetic narratives of animated Chinese characters and determine the directions of their development, as well as to identify the specifics of research on this topic and their integration into the global scientific context. **The research methodology** is determined by the specifics of the visual component and technological features of hieroglyphic animation works and is based on the application of the comparative and analytical method in combination with descriptive and formal analysis techniques. An important role in this work is given to the analysis and systematisation of scientific literature. **The scientific novelty** is determined by the analysis of the animated hieroglyph by studying a significant number of works in this area and by considering the Chinese scientific literature in comparison with the world literature in the field of kinetic typography. **Conclusions.** The Chinese character, as an important symbol of

культури, наділений багатством конотацій, які дозволяють вишукано інтерпретувати їх значення й еволюцію за допомогою новітніх технологій. Тому в практичній діяльності дизайнерів філософія накреслень ієрогліфів переноситься в цифрові медіа. Еволюцію ієрогліфа можна відстежити в сучасній анімації, особливо – у створенні навчальних анімаційних матеріалів. Анімація надає статичному зображенню часового виміру і подається у формі певної розповіді, наративу. Виявлено, що творчі пошуки дизайнерів у цій галузі тісно пов'язані із поетичністю і полісемантичністю китайської мови і спрямовані в глибину її історії. Окрім того, окремі твори китайської класичної анімації тісно пов'язані із присутністю ієрогліфічних форм в анімованих наративах. Результати дослідження засвідчують, що в теоретичних працях китайських науковців увага фокусується на збереженні й популяризації носіїв китайської культури, в тому числі і в освітній практиці. Також спостерігається концентрація технологічних досліджень.

Ключові слова:

дизайн, ієрогліфіка, китайський ієрогліф, кінетична типографіка, анімація, конотація.

culture, is endowed with a wealth of connotations that allow for a sophisticated interpretation of their meaning and evolution with the help of the latest technologies. Therefore, in the practice of designers, the philosophy of hieroglyphic writing is transferred to digital media. The evolution of the hieroglyph can be traced in modern animation, especially in the creation of educational animation materials. Animation adds a time dimension to a static image and is presented in the form of a certain story, a narrative. It has been found that the creative searches of designers in this field are closely related to the poetry and polysemantics of the Chinese language and are directed to the depths of its history. In addition, some works of Chinese classical animation are closely related to the presence of hieroglyphic forms in animated narratives. The results of the study show that in the theoretical works of Chinese scholars, attention is focused on the preservation and promotion of Chinese culture, including in educational practice. There is also a concentration of technological research.

Keywords:

design, hieroglyphics, Chinese character, kinetic typography, animation, connotation.

Вступ **1**

На тлі різнобічних досліджень кінетичної типографіки у світовій науці науковий стан розвідок анімованих китайських ієрогліфів дещо відрізняється від мейнстріму. Це стосується також і практичних розробок. Розгляд масиву анімацій ієрогліфіки дозволяє звернути увагу на дослідження філософії накреслення і еволюцію ієрогліфа в сучасні медійні форми, освітні функції анімацій і класичну китайську анімацію. Анімація надає статичному зображенню часового виміру і подається у формі певної розповіді, наративу. Термін «нاراتив» у даному випадку використовується не тільки в традиційному його значенні – оповіді. Ми розглядаємо його також як інструмент сприйняття і передачі знань, у тому числі й в абстрактному вигляді. В даній роботі проведено огляд доступних анімаційних робіт як у світовій мережі інтернету, так і в китайському його секторі. Огляд наукових статей здійснено на базах Гугл Академії, Scopus, Web of Science і Китайської науково-технічної періодичної бази даних.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження – визначити спрямованість досліджень анімованого китайського ієрогліфа у світовому контексті, виділити напрями розвитку анімацій ієрогліфів.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Специфіка засобів візуальної складової та технологічних особливостей творів анімації ієрогліфіки зумовила застосування порівняльно-аналітичного методу. Опрацювання взірців анімованого китайського ієрогліфа потребувало поєднання описового методу та прийомів формального аналізу. Також застосовано аналіз і систематизацію наукової літератури.

До розвитку такого виду гібридних медіа, як анімована типографіка, прикута достатньо пильна увага науковців всього світу. Основні питання кінетичної типографіки, її напрями, особливості та можливості розкриваються в роботах М. Опалева і Т. Іваненко (2020), М. Гілнера (Hillner, 2009), С. Гостетлера (Hostetler, 2006). Роль анімованого шрифту в кінофільмах і телевізійній індустрії висвітлюється у роботах Л. Ф. Лас-Касаса (Las-Casas, 2007), Д. П. А. Шліттлера (Schlittler, 2014), П. Турґута (Turgut, 2012). Інтерактивна кінетична типографіка розглядається в статтях С. Джун (Jun, 2000), Х. Ванґа та ін. (Wang et al., 2004), П. Т. Зельвеґера та ін. (Zellweger et al., 2001). В останній час є популярними розробки комп'ютерних алгоритмів анімованого шрифту. Такі розробки віддзеркалені у статтях Д. С. Лі та ін. (Lee et al., 2002), Н. С. Локнера та ін. (Loknar et al., 2020), А. Міллс (Mills, 2016), В. Куеласа (Quelhas, 2012). Також в науковій літературі досліджується низка більш локальних проблем. Наприклад, роль анімованої типографіки при комунікації в чатах, дослідження анімованого плаката, поетичної анімації тощо.

Стосовно робіт китайських дослідників, в першу чергу звернемо увагу на дослідження Хунга Кеунга (Hung, 2016), де доводиться, що традиційна китайська філософія Дао може бути перенесена на цифрове медіа-мистецтво. Низка статей присвячена збереженню і популяризації культурної спадщини Китаю методами анімації ієрогліфів. Прикладом є роботи Вана Яцюаня, Вана Хайяна та Чжу Пена (Ван та ін., 2018), Гао Яньмея (2011). Наступний блок статей належить до освітньої галузі. Серед них можна виділити роботи Ву Хаофаня, Лю Сюся, Чена Цзичао та Чена Чжися (Ву та ін., 2016), Чжана Цзяхао (2012). Великий масив наукових публікацій стосується технологічних експериментів із анімованими ієрогліфами. Напрями інтересів у цій галузі визначені дослідженням Яна Чженьяня (1995) у двовимірній анімації, Вена Юаньсяна (1996) у 3D анімації китайських ієрогліфів, Лі Цзюня (1998) у створенні електронних бібліотек анімованих ієрогліфів. Таким чином можна визначити, що в галузі анімації ієрогліфа китайські наукові дослідження фокусуються на трьох напрямках: увазі до унікальності і поетич-

них характеристик китайської мови, втілення анімацій ієрогліфа в освітню практику і всебічні дослідження сучасних технологій у даній галузі мультимедіа.

Результати дослідження

4

Китайський ієрогліф є записом колективної пам'яті поколінь, символом китайської культури. Особливістю цих символів є багатство конотацій, яке дозволяє вишукано інтерпретувати їх значення і еволюцію за допомогою анімацій. Цю особливість влучно висловив професор кафедри Пекінського університету Фан Зенг (2017): «...слово «небо» аж ніяк не є «sky» англійською. Воно стосується неба, коли ви дивитесь вгору і дивитесь на нього. В Китаї «небо» означає час і простір, онтологію та велику силу свободи». На думку української дослідниці Т. Іваненко (2006), конотація відображає скоріше ставлення до явища, певний на нього погляд, і може максимально проявлятися у графічному трактуванні слова за допомогою певних засобів виразності (с. 75).

Значними в цьому плані, на наш погляд, є медіа-роботи Хунга Кеунга (Hung Keung), професора Гонконгського політехнічного університету під назвою «Дао народжує одного». Хунг Кеунг починає свою розповідь із своїх «летючих» мазків пензля, які з часом перетворюються на «десять тисяч речей» всесвіту, і до яких поступово додаються відеозображення людей. Філософія цього експерименту перенесена на серію майстер-класів цього автора під назвою «Creative Chinese Character Workshop» (Hung, 2019), у якому беруть участь як дорослі, так і діти. Створені учасниками майстер-класу у 2019 р. численні ієрогліфи і прості малюнки активно рухаються, змінюючи свою форму і обертаючись, взаємодіючи із рухами людей на екрані. Ця дія відбувається на білому тлі, що символізує безмежжя. Хунг Кеунг у такий спосіб втілює концепцію Дао стосовно виміру часу і простору, і дозволяє отримати цей досвід глядачам. У своїй наступній роботі 2019 р. під назвою «Чотири пори року: Опадаючі квіти + хмари, що пливають» автор задається питанням: «Чи можна таким чином надати китайським ієрогліфам унікальний символ і значення, щоб вони вижили в цифровому поколінні?» (Hung, 2020). У цій анімації викладені роздуми медіа-художника стосовно характеру ієрогліфа – бунтарського, ніжного, романтичного, сентиментального, невинного і медитативного.

За п'ять тисяч років від виникнення китайської писемності ієрогліфи пройшли значну графічну еволюцію. Ця еволюція відображена в серії анімацій різної складності. Робота китайської моушн-дизайнерки із Нью-Йорка Ксянгджун Ши (Xiangjun Shi), під псевдонімом Шиксі (Shixie), виставлена в інтернет у 2013 р. під назвою «Еволюція китайських ієрогліфів» (Shixie, 2013). Вона представляє всього лише два значення – «дракон» і «добре», але кожне з них втілене у 7–9 формах від первісних малюнків до су-

часних спрощених накреслень. Ці переходи показані методом морфінгу, що дозволяє спостерігати красу цих форм у русі. Подібні еволюції, але вже 36 значень 10-ти ієрогліфів у роботі під такою ж назвою викладені на каналі Youtube «@Hieroglyphics1234» у 2018 р. У даному разі вони збагачені простими анімаціями об'єктів, які символізують ліс 林 (лін), місяць 月 (юе), поле 田 (тянь), худобу 牛 (ню), гору 山 (шань), вівцю 羊 (ян), дерево 木 (му), дощ 雨 (юй), парасольку 伞 (сан), сонце 日 (пі) (Hieroglyphics, 2018). Мабуть, найбільш цікавою і технологічно насиченою можна визнати анімацію, розроблену колективом «Три дизайнери». Ця робота має назву «Еволюція китайських ієрогліфів – широка і глибока» (Big Data KL DSJ, 2021). Умовна камера проходить по спрощеному ізометричному китайському інтер'єру, де на ширмах виникають різноманітні образи. З них по світлових променях висуваються «фантоми» у формах ієрогліфів, які еволюціонують у русі. Рух безперервний, дія заснована на контрасті майже монохромного тла і золотого світіння знаків. Цей наратив дозволяє нескінченно до-мислювати нові варіації.

Значна кількість існуючих китайських ієрогліфів, враховуючи дві форми китайської писемності, – традиційної та спрощеної, – ускладнює процес навчання. Навіть для базового читання і письма використовується приблизно 2 500 символів. Наприклад, для цифрового набору у системі Unicode для основних китайських знаків відведено 20902 символи. Така різноманітність є важливою характеристикою і особливістю типографіки та анімації Китаю, якщо порівнювати із західною системою писемності (базова латиниця має 128 знаків, кирилиця – 256) (Вейжун, 2021). У цій ситуації анімування накреслень ієрогліфів допомагає краще засвоїти значення цих символів. Свідченням тому є достатня кількість анімаційних робіт. Анімація, виставлена на ютуб-каналі «СМEX» у 2013 р., представляє чотири ієрогліфи, які, за твердженням авторів, можна вивчити за 3,5 хвилини. Живі історії, створені чорнильними зображеннями на текстурованому тлі, розповідають про походження, морфологію, фонетику та культурне значення наведених символів (СМEX, 2013). Більш сучасною виглядає динамічна робота, виконана у векторній анімації – «Snowday Originals: миттєва китайська», 2020 р. Дизайнери студії «&Orange» із Нью-Йорка, вирішили запропонувати глядачам зробити перші кроки у світ китайської мови. Вони виконали це привабливим способом, створивши за допомогою анімації яскраві малюнки-пояснення у розважальній формі (Snowday, 2020). Можливо, найбільш глобальною спробою зробити якісний навчальний матеріал у царині анімованого китайського ієрогліфа є серія із 29 п'ятихвилинних фільмів, розроблених дизайнерами Національного китайського телебачення у 2022 р. Кожен фрагмент представлений у вигляді легенди, яка розповідає про походження, значення, гра-

фічну форму того чи іншого ієрогліфа. Візуальна частина складена із анімації штрихів і цілих ієрогліфів, класичної двовимірної і тривимірної анімації, натурної відеозйомки, інфографіки. Тут присутня навіть лялькова анімація. Всі ці технологічні інструменти логічно пов'язані у привабливій візуальній послідовності під дикторський коментар. Такий підхід робить дану серію анімацій ефективним навчальним інструментом і показує дбайливе ставлення китайського суспільства до носіїв своєї культури.

Неможливо залишити поза увагою й класичну китайську анімацію, яка має специфічний вигляд завдяки «вбудованим» у візуальну історію графічним розповідям. Іноді ієрогліфи вписані в динамічну композицію як допоміжний текст, іноді виступають своєрідними «акторами» поряд із графічними зображеннями. Авторка під псевдонімом «Болд Кукі Чжун» опублікувала свою дипломну роботу в 2020 р. – атмосферну аудіовізуальну композицію «Двадцять чотири зміни пір року». Численні пейзажні композиції, що є основою анімацій, виконані у векторній графіці. Ця стилістика відсилає глядача у модний свого часу так званий «плаский» дизайн. Зміна ілюстрацій, основні рухи графічних форм розраховані відповідно до тактів музичного супроводу і створюють вдалі контрапункти, які доповнюються появою і зникненням ієрогліфічних блоків. Ці блоки вдало вбудовані в загальну композицію кадрів (Болд Кукі Чжун, 2020). Дещо інший підхід щодо гармонізації ієрогліфів і зображень спостерігається в анімованому вірші «Море розповідає нам» про історію Тайваню, створеному у 2011 р. дизайнером під псевдонімом «Trylove Design». У коментарі до своєї роботи автор зазначає: «Слова – душа вірша. Тому я використовую китайські ієрогліфи для створення візуального матеріалу, який є макетом символу». Дійсно, поєднання так званої «рідкої» типографіки із фігуративною анімацією створює привабливу інтригуючу розповідь (ferriskim, 2011).

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

У даній роботі вперше проведений порівняльний аналіз анімованого ієрогліфа шляхом аналізу значної кількості робіт цього напрямку. Виявлено, що творчі пошуки дизайнерів у цій галузі тісно пов'язані із поетичністю і багатством конотацій китайської мови і спрямовані в глибину її історії. Проведений вперше аналіз наукової китайської літератури у порівнянні із світовою в царині кінетичної типографіки виявив, що наукова думка китайських науковців також сконцентрована на цих цінностях. Практична значимість полягає у просуванні знайдених напрямів розвитку анімацій китайської ієрогліфіки у подальшу дизайнерську практику.

Висновки

6

Аналіз наукової літератури дозволив виявити, що на тлі різних світових досліджень кінетичної типографіки увага китайських науковців фокусується на збереженні і популяризації

носіїв китайської культури, в тому числі і в освітній практиці. Також спостерігається концентрація технологічних досліджень. Приблизно ті ж самі тенденції простежуються і в практичній діяльності дизайнерів у галузі анімованого ієрогліфа: екстраполяція філософії накреслень ієрогліфів у цифрові медіа, відстеження еволюції ієрогліфа в анімаційних творах, створення навчальних анімаційних матеріалів. Деякі твори в галузі китайської класичної анімації мають свою специфіку – вони тісно пов'язані із присутністю в анімованих наративах ієрогліфічних форм.

Список бібліографічних посилань

- [Болд Кукі Чжун]. (2020, 15 травня). [Двадцять чотири зміни пір року] *数媒专业毕业设计 – 《二十四节气》* [Відео]. Bilibili. https://www.bilibili.com/video/BV1Ng4y1B7PT/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
- [Ван, Я., Ван, Х., & Чжу, П. (2018). Застосування та регенерація мистецтва китайських ієрогліфів у анімаційних роботах. *Китайське телебачення*, 4, 105–108. <http://www.cqvip.com/qk/80241x/201804/675190321.html>]. (王亚全, 王海燕, 朱鹏 中国文字艺术在动画作品中的应用与再生《中国电视》2018年 第4期).
- Вейжун, В. (2021, 8–10 вересня). Особливості сучасної китайської ієрогліфіки. В *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва* [Матеріали конференції] (с. 159–160). Херсонський національний технічний університет.
- [Вен, Ю. (1996). Простий спосіб реалізувати 3D-анімацію китайських ієрогліфів. *Комп'ютер*, 7, 32–34. <http://www.cqvip.com/qk/96102x/199607/2370014.html>]. (实现三维汉字动画的简便方法《电脑》1996年 第7期 | 翁元祥 青岛).
- [Ву, Х., Лю, С., Чен, Ц., & Чен, Ч. (2016). Проектування та розробка анімаційного програмного забезпечення для навчання китайським ієрогліфам. *Освітні інформаційні технології*, 11, 31–33. <http://www.cqvip.com/qk/86535x/201611/670841324.html>]. (汉字教学动画软件设计与开发《教育信息技术》2016年 第11期 | 吴浩帆 刘秀霞 陈子超 程志霞).
- [Гао, Я. (2011). Дослідження каліграфічної анімації: нове дослідження мови мистецтва анімації. *Журнал Пекінського інституту графічної комунікації*, 3, 67–69. <http://www.cqvip.com/qk/85729x/201103/39223496.html>]. (书法动画研究:动画艺术语言的新探索《北京印刷学院学报》2011年 第3期).
- [Зенг, Ф. (2017, 22 вересня). *Краса китайської мови та ієрогліфів*. Мережа народних форумів. <http://www.rmlt.com.cn/2017/0922/496961.shtml>]. (中国语言文字之美 人民论坛网 范曾 2017-09-22).
- Іваненко, Т. О. (2006). *Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв].
- [Лі, Ц. (1998). Виробництво, монтаж і спеціальні ефекти тривимірної анімації китайських ієрогліфів. *Навички комп'ютерного програмування та обслуговування*, 11, 22–23. <http://www.cqvip.com/qk/98258x/199811/3206362.html>]. (立体汉字动画的制作、编辑与特技播放《电脑编程技巧与维护》1998年 第11期).
- Опалев, М., & Іваненко, Т. (2020). *Шрифтова анімація: буква, слово, текст*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
- [Чжан, Ц. (2012). Використання анімації та доповненої реальності для вивчення китайських ієрогліфів студентами з різними когнітивними стилями [Магістерська робота, Лінгдонгський університет науки і технологій]. <https://doi.org/10.6823/LTU.2012.00085>]. (以动画及扩增实境学习汉字对 不同认知风格学生之影响 张家豪, 硕士 嶺東科技大學數位媒體設計系碩士班學位論文 碩士班/2012年).

- [Ян, Ч. (1995). Використання китайських ієрогліфів в Animator. *Телевізійні субтитри. Трюки та анімація*, 1, 22. <http://www.cqvip.com/qk/98042a/199501/1718389.html>]. (在Animator中使用汉字《电视字幕·特技与动画》1995年 第1期 | 杨压难)
- Big Data KL DSJ. (2021, 22 липня). [Еволюція китайських ієрогліфів – широка і глибока] #汉字的演变过程 | 博大精深 [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/42fTuoACi-Q>
- СМЕХ. (2013, 24 травня). [Анімація, яка говорить китайськими ієрогліфами] 動畫說漢字 - 馬部 [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s6jxyCSj11>
- ferriskim. (2011, September 10). *Formosa* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/28848663>
- Hieroglyphics. (2018, December 19). *Evolution of Chinese characters: lesson 1* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3X8T5sZhtgM>
- Hillner, M. (2009). *Basic typography 01: Virtual typography*. AVA Publishing.
- Hostetler, S. C. (2006). Integrating typography and motion in visual communication. *ResearchGate*. <https://www.researchgate.net/publication/229035420>
- Hung, K. (2016, May 16–22). How the traditional Chinese idea of time and space can be applied through digital moving images. In O. T. Leino (Ed.), *ISEA2016. Proceedings of the 22nd International symposium on electronic art* (pp. 83–87). City University of Hong Kong. https://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/13317/3/ISEA2016_Proceedings.pdf#page=102
- Hung, K. (2019, January 2). *Creative Chinese character workshop B* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/309125453>
- Hung, K. (2020, April 16). *Four seasons: Falling flowers + drifting clouds* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/408474919>
- Jun, S. (2000). *Non-linear expressions using interactive kinetic typography* [Master's thesis, Carnegie Mellon University]. <https://bit.ly/46xBJXV>
- Las-Casas, L. F. (2007). Cinedesign: typography in motion pictures. *InfoDesign*, 4(1), 12–19. <https://bit.ly/3LEYXDn>
- Lee, J. C., Forlizzi, J., & Hudson, S. E. (2002, October 27–30). The kinetic typography engine: an extensible system for animating expressive text. In *UIST '02. Proceedings of the 15th annual ACM symposium on User interface software and technology* (pp. 81–90). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/571985.571997>
- Loknar, N. S., Bratić, D., & Agić A. (2020, November 12–14). Kinetic typography – figuration and technology. In S. Dedijer (Ed.), *GRID 2020. Proceedings 10th International symposium on graphic engineering and design* (pp. 719–723). University of Novi Sad. <https://doi.org/10.24867/GRID-2020-p81>
- Mills, A. (2016, March 30–April 1). Animating typescript using aesthetically evolved images. In C. Johnson, V. Ciesielski, J. Correia, & P. Machado (Eds.), *EvoMUSART 2016. Evolutionary and biologically inspired music, sound, art and design* (pp. 126–134). Springer. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-31008-4_9
- Quelhas, V. (2012). Dynamic typography. *DynTypo > Understanding typography as a multimedia expression*. In *5º Congreso internacional de tipografía* [Conference proceedings] (pp. 21–24). <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.3435.2244>
- Schlittler, J. P. A. (2014, June 17). Motion graphics and animation. In *SAS 2014. The Animator* [Conference proceedings]. <https://www.researchgate.net/publication/284437924>
- Shixie. (2013, February 22). *Evolution of Chinese characters* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/60230963>
- Snowday. (2020, April 23). *Snowday Originals: Instant Chinese* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/411087980>
- Turgut, O. P. (2012). Kinetic typography in movie title sequences. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 51, 583–588. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.08.209>
- Wang, H., Prendinger, H., & Igarashi, T. (2004, April 24–29). Communicating emotions in online chat using physiological sensors and animated text. In *CHI '04. Extended abstracts on human factors in computing systems* (pp. 1171–1174). Association for Computing Machinery. <http://dx.doi.org/10.1145/985921.986016>

Zellweger, P. T., Bouvin, N. O., Jehøj, H., & Mackinlay, J. D. (2001, August 14–18). Fluid annotations in an open world. In *Hypertext '01* [Conference proceedings] (pp. 9–18). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/504216.504224>

References

- Big Data KL DSJ. (2021, July 22). *Hànzì de yǎnbiàn guòchéng | bódàjīngshēn* [The evolution of Chinese characters is wide and deep] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/42fTuoACi-Q> [in Chinese].
- CMEY. (2013, May 24). *Dòngguà shuō hànzì – mǎ bù* [Animation speaking Chinese characters – Mabe] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-s6jxyCSj1I> [in Chinese].
- ferriskim. (2011, September 10). *Formosa* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/28848663> [in Chinese; in English].
- Gao, Ya. (2011). Shūfǎ dòngguà yánjiū: Dòngguà yìshù yǔyán de xīn tànsuǒ [Research on calligraphy animation: A new exploration the art language of animation]. *Journal of Beijing Institute of Graphic Communication*, 3, 67–69. <http://www.cqvip.com/qk/85729x/201103/39223496.html> [in Chinese].
- Hieroglyphics. (2018, December 19). *Evolution of Chinese characters: lesson 1* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3X8T5sZhtgM> [in Chinese; in English].
- Hillner, M. (2009). *Basic typography 01: Virtual typography*. AVA Publishing [in English].
- Hostetler, S. C. (2006). Integrating typography and motion in visual communication. *ResearchGate*. <https://www.researchgate.net/publication/229035420> [in English].
- Hung, K. (2016, May 16–22). How the traditional Chinese idea of time and space can be applied through digital moving images. In O. T. Leino (Ed.), *ISEA2016. Proceedings of the 22nd International symposium on electronic art* (pp. 83–87). City University of Hong Kong. https://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/13317/3/ISEA2016_Proceedings.pdf#page=102 [in English].
- Hung, K. (2019, January 2). *Creative Chinese character workshop B* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/309125453> [in English].
- Hung, K. (2020, April 16). *Four seasons: Falling flowers + drifting clouds* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/408474919> [in English].
- Ivanenko, T. O. (2006). *Khudozhno-obrazni osoblyvosti formoutvorennia aktydentnoho shryftu* [Artistic features of accidental font formation] [Doctoral Dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts] [in Ukrainian].
- Jun, S. (2000). *Non-linear expressions using interactive kinetic typography* [Master's thesis, Carnegie Mellon University]. <https://bit.ly/46xBJXV> [in English].
- Las-Casas, L. F. (2007). Cinedesign: typography in motion pictures. *InfoDesign*, 4(1), 12–19. <https://bit.ly/3LEYXDn> [in English].
- Lee, J. (1998). Litǐ hànzì dòngguà de zhìzuò, biānjí yǔ tèjì bòfàng [Production, editing and special effects of three-dimensional Chinese character animation]. *Computer Programming Skills and Maintenance*, 11, 22–23. <http://www.cqvip.com/qk/98258x/199811/3206362.html> [in Chinese].
- Lee, J. C., Forlizzi, J., & Hudson, S. E. (2002, October 27–30). The kinetic typography engine: an extensible system for animating expressive text. In *UIST '02. Proceedings of the 15th annual ACM symposium on User interface software and technology* (pp. 81–90). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/571985.571997> [in English].
- Loknar, N. S., Bratić, D., & Agić A. (2020, November 12–14). Kinetic typography – figuration and technology. In S. Dedijer (Ed.), *GRID 2020. Proceedings 10th International symposium on graphic engineering and design* (pp. 719–723). University of Novi Sad. <https://doi.org/10.24867/GRID-2020-p81> [in English].
- Mills, A. (2016, March 30–April 1). Animating typescript using aesthetically evolved images. In C. Johnson, V. Ciesielski, J. Correia, & P. Machado (Eds.), *EvoMUSART 2016. Evolutionary and biologically inspired music, sound, art and design* (pp. 126–134). Springer. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-31008-4_9 [in English].

- Opaliev, M., & Ivanenko, T. (2020). *Shryftova animatsiia: bukva, slovo, tekst* [Font animation: Letter, word, text]. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts [in Ukrainian].
- Quelhas, V. (2012). Dynamic typography. DynTypo > Understanding typography as a multimedia expression. In *5^o Congreso internacional de tipografía* [Conference proceedings] (pp. 21–24). <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.3435.2244> [in English].
- Schlittler, J. P. A. (2014, June 17). Motion graphics and animation. In *SAS 2014. The Animator* [Conference proceedings]. <https://www.researchgate.net/publication/284437924> [in English].
- Shixie. (2013, February 22). *Evolution of Chinese characters* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/60230963> [in English].
- Snowday. (2020, April 23). *Snowday Originals: Instant Chinese* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/411087980> [in English; in Chinese].
- Tūdīngjǐ de bǐnggān Jun. (2020, May 15). *Shù méi zhuānyè biyè shèjì – “èrshísì jiéqì”* [Graduation Project for Digital Media Major – “Twenty-Four Solar Terms”] [Video]. Bilibili. https://www.bilibili.com/video/BV1Ng4y1B7PT/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click [in Chinese].
- Turgut, O. P. (2012). Kinetic typography in movie title sequences. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 51, 583–588. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.08.209> [in English].
- Wang, H., Prendinger, H., & Igarashi, T. (2004, April 24–29). Communicating emotions in online chat using physiological sensors and animated text. In *CHI '04. Extended abstracts on human factors in computing systems* (pp. 1171–1174). Association for Computing Machinery. <http://dx.doi.org/10.1145/985921.986016> [in English].
- Wang, Y., Wang, H., & Zhu, P. (2018). Zhōngguó wénzì yìshù zài dònghuà zuòpǐn zhōng de yìngyòng yǔ zàishēng [The application and regeneration of Chinese character art in animation works]. *China Television*, 4, 105–108. <http://www.cqvip.com/qk/80241x/201804/675190321.html> [in Chinese].
- Weirong, W. (2021, September 8–10). *Osoblyvosti suchasnoi kytaiskoi iierohlifiki* [Features of modern Chinese hieroglyphics]. In *Sotsiokulturni tendentsii rozvytku suchasnoho dyzainu ta mystetstva* [Socio-cultural trends in the development of modern design and art] [Conference proceedings] (pp. 159–160). Kherson National Technical University [in Chinese].
- Weng, Y. (1996). Shíxiàn sānwéi hànzi dònghuà de jiǎnbiàn fāngfǎ [A simple method to realize 3D Chinese character animation]. *Computer*, 7, 32–34. <http://www.cqvip.com/qk/96102x/199607/2370014.html> [in Chinese].
- Wu, H., Liu, X., Chen, Z., & Cheng, Z. (2016). Hànzi jiàoxué dònghuà ruǎnjiàn shèjì yǔ kāifā [Design and development of animation software for teaching Chinese characters]. *Educational Information Technology*, 11, 31–33. <http://www.cqvip.com/qk/86535x/201611/670841324.html> [in Chinese].
- Yang, Y. (1995). Zài Animator zhōng shǐyòng hànzi [Use Chinese characters in Animator]. *Television Caption. Effects Animation*, 1, 22. <http://www.cqvip.com/qk/98042a/199501/1718389.html> [in Chinese].
- Zellweger, P. T., Bouvin, N. O., Jehøj, H., & Mackinlay, J. D. (2001, August 14–18). Fluid annotations in an open world. In *Hypertext '01* [Conference proceedings] (pp. 9–18). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/504216.504224> [in English].
- Zeng, F. (2017, September 22). *Zhōngguó yǔyán wénzì zhīměi* [The beauty of Chinese language and characters]. Rénmín lùntán wǎng. <http://www.rmlt.com.cn/2017/0922/496961.shtml> [in Chinese].
- Zhang, J. (2012). *Yǐ dònghuà jí kuò zēng shí jìng xuéxí hànzi duì bùtóng rènzhī fēnggé xuéshēng zhī yǐngxiǎng* [The Use of animation and augmented reality on learning Chinese characters for students with different cognitive styles] [Master's thesis, Lingdong University of Science and Technology]. <https://doi.org/10.6823/LTU.2012.00085> [in Chinese].

СПЕЦИФІКА ДИЗАЙНУ ВСТУПНИХ ТИТРІВ ДО ФІЛЬМІВ ЖАНРУ «ДРАМА-КОМЕДІЯ»

Софія Книжникова,
<https://orcid.org/0000-0003-0293-5507>
аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
sofia.knyzhnykova@gmail.com

DESIGN SPECIFICS OF OPENING TITLES FOR "DRAMA-COMEDY" GENRE FILMS

Sofia Knyzhnykova,
<https://orcid.org/0000-0003-0293-5507>
PhD Student,
Kyiv National University of Culture and
Arts,
Kyiv, Ukraine
sofia.knyzhnykova@gmail.com

Анотація

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей дизайну вступних титрів до фільмів, які належать до жанру драма-комедія. Дослідження спрямоване на визначення впливу візуальних і текстових елементів титрів на сприйняття глядачами фільмів, розкриття їхньої ролі у створенні ключового настрою стрічки та вираженні основних емоцій жанру, а також – на виявлення загальних та відмінних рис дизайну титрів у цьому специфічному кінематографічному жанрі. **Методологія дослідження** базується на аналізі візуальних елементів, емпіричному методі та порівняльному аналізі. **Наукова новизна** полягає у висвітленні особливого аспекту кіноіндустрії, а саме у визначенні способів і можливостей впливу візуальних і текстових елементів титрів на сприйняття глядачами фільмів. Зокрема, стаття пропонує комплексний аналіз дизайну титрів, включаючи використання кольорів, шрифтів, образів, символіки, анімації та тексту. **Висновки.** У результаті дослідження доходимо висновку, що візуальні та текстові елементи вступних титрів впливають на створення настрою та передачу емоцій глядачам. Сукупністю візуальних елементів, – кольорів, шрифтів, образів та символів, – титри здатні підсилити жанрову приналежність кінострічки: насичені та яскраві кольори допомагають створити

Abstract

The purpose of the study is to find out the peculiarities of the design of opening titles for films belonging to the drama-comedy genre. The study is aimed at determining the impact of visual and textual elements of titles on the audience's perception of films, revealing their role in creating the key mood of the film and expressing the main emotions of the genre, as well as identifying common and distinctive features of title design in this specific cinematic genre. **The research methodology** is based on the analysis of visual elements, empirical method and comparative analysis. **The scientific novelty** lies in highlighting a special aspect of the film industry, namely, in determining the ways and possibilities of influencing the visual and textual elements of titles on the perception of films by viewers. In particular, the article offers a comprehensive analysis of title design, including the use of colours, fonts, images, symbols, animation and text. **Conclusions.** As a result of the study, we conclude that visual and textual elements of opening credits influence the creation of mood and the transmission of emotions to viewers. Through a combination of visual elements: colours, fonts, images and symbols, titles can reinforce the genre of a film: rich and bright colours help to create a comedic atmosphere, while more restrained colours indicate the dramatic aspect of a film. Empirical research has shown that

комедійну атмосферу, тоді як більш стримані кольори вказують на драматичний аспект фільму. Емпіричні дослідження виявили, що цей аспект безпосередньо впливає на сприйняття аудиторією. Порівняльний аналіз титрів до різних фільмів жанру «драма-комедія» засвідчив загальні тенденції та відмінності в їхньому підході до дизайну, зокрема, дозволив виявити, як різні фільми використовують дизайн титрів для вираження свого унікального стилю та жанру. Сучасні титри до фільмів жанру «драма-комедія» вдало відображають синергію цього жанру. Вони використовують креативні підходи для передачі багатогранності фільму.

Ключові слова:

дизайн титрів, вступні титри, візуальні елементи, кінематографічний дизайн.

this aspect directly affects the audience's perception of the film. A comparative analysis of the titles of different films in the drama-comedy genre has shown common trends and differences in their approach to design, in particular, it has revealed how different films use title design to express their unique style and genre. Modern drama-comedy film titles successfully reflect the synergy of this genre. They use creative approaches to convey the versatility of the film.

Keywords:

title design, opening titles, visual elements, cinematographic design.

Вступ **1**

Дизайн титрів до фільмів визначає перше враження глядача та відіграє ключову роль у становленні атмосфери фільму. Створюючи унікальні візуальні образи, титри вказують на жанр фільму та передають його емоційну спрямованість. Завданням даної статті є дослідження дизайну вступних титрів до фільмів, які відзначаються унікальним жанровим злиттям драми і комедії. Стаття має дати відповідь на питання – як саме дизайн титрів може впливати на сприйняття глядача та передавати динамічне поєднання протилежних емоцій. За нашими припущеннями, розглядаючи приклади вдалих дизайнерських рішень, які передають жанрову суперечність фільму, – інколи комічних, інколи трагічних, – можна підійти до визначення теоретичних концепцій про вплив візуальних елементів на емоційну реакцію глядача в контексті фільмів, де гумор і сміх переплітаються з драматичними моментами.

Мета дослідження **2**

Метою наукової статті є виявлення особливостей впливу сукупності візуальних елементів вступних титрів на сприйняття глядача, а також з'ясування можливих способів відтворення жанрової суперечності фільмів за допомогою дизайну титрів. Для досягнення поставленої мети застосовується аналіз дизайну вступних титрів до драми-комедії і його вплив на глядача в контексті жанрового синтезу.

Для проведення наукового дослідження було використано метод аналізу візуальних елементів, емпіричний метод та порівняльний аналіз. За допомогою аналізу візуальних елементів досліджувалася специфіка кольорів, шрифтів та образів у титрах до фільмів українського виробництва. Емпіричний метод дозволив оцінити вплив візуальних елементів на реакцію глядачів. Порівняльний аналіз дозволив ідентифікувати спільні й відмінні риси у титрах фільмів жанру драми і жанру комедії, а також виявити особливості поєднань цих рис у титрах до фільмів жанру «драма-комедія».

Застосування цих методів дозволило провести комплексне дослідження впливу дизайну титрів на сприйняття та емоційну реакцію глядачів фільмів жанру «драма-комедія».

Науковим підґрунтям даної статті є ряд наукових праць, у яких досліджується дизайн титрів у кінематографі з особливою увагою до аспектів кольору, шрифту, ефектів руху та образно-асоціативного ряду. Зокрема, важливою щодо дослідження кольору в титрах до фільмів різних жанрів є праця, в якій увага акцентується на колірній гамі титрів, на ролі яскравості і контрастності кольорів. Автори доходять висновку, що для жанрів драми й комедії характерна приблизно однакова контрастність та яскравість, і тому вони їх виокремлюють в окрему підгрупу, протиставляючи фільмам жахів та фентезі (Chen et al., 2012). Важливим для нашої статті є проведений Н. Редферном компаративний аналіз колірних розкадрувань фільмів, які автор досліджував на зразках дев'яти різних жанрів. У такий спосіб дослідник виявив характерні для кожного жанру ступені яскравості, контрасту і частки кожного кольору (Redfern, 2021).

Багато дослідників акцентують увагу на актуальності ефекту руху у титрах. Зокрема, такий ефект досягається за допомогою анімації та моушн-дизайну. Так, М. Моженко (2018), досліджуючи тему у поєднанні з анімацією, зазначає, що титри в кіно є важливою складовою режисерського задуму і, окрім суто інформаційної функції, поступово стають носіями емоційних і смислових асоціацій у візуальному ряді кінофільмів, відіграючи роль своєрідної графічної увертюри. Такого впливу титри досягають, зокрема, через залучення анімованої графіки.

У результатах досліджень типографіки анімованих титрів цифрової доби О. Чуєва та М. Чолій (2019) доходять висновку, що діяльність дизайнера у розробці анімованих титрів для кінострічок вимагає певних теоретичних орієнтирів, хоча абсолютних правил для вибору і поєднання різних видів шрифтових гарнітур та зображень не існує.

Щодо моушн-дизайну, в останніх наукових дослідженнях автори звертають увагу на все більше зближення цієї інновації із сферою кінемагорафу й інтерактивного дизайну (Храмо-

ва-Баранова & Зайцева-Дячок, 2019). А. В. Прокопчук (2020) доводить, що елементи моушн-дизайну, такі як інтро і титри у кінофільмі, важливі для створення визначного, інтернаціонального візуального твору, для інтеграції глядача у світ віртуальних взаємовідносин.

В. Музиченко (2020) звертає увагу на роль у титрах типографічної композиції у поєднанні з моушн-дизайном, надаючи їй самостійного творчого значення як засобу самовираження. На думку автора, завдяки великій кількості виразних засобів, прийомів і технологій, анімована типографіка – це чудове поле для художніх експериментів із формами, композицією і навіть матеріалами. Більшість таких експериментів впливає на свідомість глядача на абстрактному рівні та має потужний емоційний вплив.

Застосування моушн-дизайну у титрах також важливе й з огляду на те, що його головною особливістю є можливість зміни комплексу засобів під час розвитку сюжету ролика завдяки руху й перетворенням елементів у часі і просторі, як зауважує у своїй праці В. Черкас (2018).

Ці та інші наукові праці важливі для розкриття аспекту, який досі не був предметом окремого дослідження у вітчизняній науці, а саме – дизайну титрів до фільмів жанру «драма-комедія».

Результати дослідження **4**

Вступні титри у фільмах є важливою частиною кінематографії, і вони виконують кілька ключових функцій. Перша й основна роль вступних титрів – встановити тон та атмосферу фільму. Вони допомагають глядачам зрозуміти, в якому жанрі вони опиняються – у драмі, комедії, жахах, науковій фантастиці чи чомусь іншому. Кольори, шрифт, образи та звуковий супровід можуть швидко передати жанровий контекст. На другому місці можна визначити функцію вступних титрів служити засобом передачі важливої інформації, яка може стосуватися сюжету, локацій, персонажів або історичного контексту фільму. Ця інформація допомагає глядачам краще зрозуміти, що саме відбувається на екрані і готує їх до подальшого перегляду. Третє й не менш важливе значення вступних титрів – ідентифікація творчого колективу: вони повідомляють про режисера, продюсера, сценариста, акторський склад тощо. Це надає фільму значущості і дозволяє глядачам дізнатися про внесок конкретних талановитих людей у створення кінострічки. Четвертим значенням вступних титрів можна назвати створення настрою та емоційної залученості глядача за допомогою різноманітних візуальних та аудіальних засобів. Музика, звукові ефекти, графічні рішення в кадрі можуть зробити аудиторію більш прихильною до сприйняття фільму через призму певних емоцій. І шостим, однаково важливим функціональним значенням варто назвати створення ідентичності

фільму: вступні титри є важливою частиною його брендування. Вони можуть містити логотипи, унікальний стиль, що стає впізнаваним для глядацької аудиторії, а також елементи, які вказують на основну тему чи ідею фільму.

Узагальнюючи, можна сказати, що вступні титри – це не просто візуальні елементи, а важлива навігаційна, емоційна та ідентифікаційна складова фільму. Вони стають для глядача вихідний пунктом у їхній кіноподорожі і створюють підґрунтя для сприйняття фільму у всій його складності. Важливу роль у цьому процесі відіграють візуальні складові: образи-асоціації з притаманним для них набором графічних елементів, колір, композиція, шрифт, ефекти руху тощо. На потребі акцентувати увагу на подібних складових у різних продуктах графічного дизайну наголошують й інші науковці (Тарасенко & Гавриш, 2022).

У роботі проаналізовано зразки дизайну титрів до фільмів вітчизняного виробництва, що надалі дає можливість відстежити тенденції певних візуальних пріоритетів у різних жанрах та провести певну систематизацію.

Передусім звернемо увагу на *образно-асоціативні прийоми* у титрах фільмів різних жанрів з метою їх порівняння.

Дизайн титрів до комедійних фільмів має свої особливості, оскільки його завдання полягає в розважанні глядачів від перших секунд перегляду. Тому в даному разі титри можуть відтворювати ключові жартівливі моменти та сюжетні перипетії фільму, часто містять графічні елементи, які викликають сміх або створюють комічний контекст: це можуть бути відповідні комічні символи, малюнки, карикатури або анімаційні ефекти. Також може бути застосована гумористична гра зі словами та іменами в контексті сюжету кінострічки. Такі особливості дизайну титрів допомагають створити комедійну атмосферу та викликати сміх у глядачів ще до початку фільму.

Дизайн титрів до драматичних фільмів також має свої власні особливості, оскільки його завдання полягає у підсиленні емоційної глибини та серйозності фільму. Тому характерними тут є візуальні образи, символи та алегорії, притаманні драматичним сюжетам: трагічні образи та конфлікти, загибель і смерть, споглядальні образи. Це допомагає створити психологічний зв'язок з аудиторією. Важливим також є акцент за допомогою титрів на іменах акторського складу. Таким чином, у дизайні титрів до драматичних фільмів відбувається візуальне підсилення емоційної напруги, водночас аудиторія у такий спосіб готується до сприйняття важливих історій та переживань персонажів.

Для дизайну титрів до драми-комедії характерний збалансований стиль, що підтримує рівновагу між серйозністю й гумором. Наприклад, шрифт та кольори можуть бути стримані та класичні, але з додаванням жартівливих деталей або комічних

символів. Окрім того, у титрах можуть бути використані символи або образи, які одночасно відображають серйозну і гумористичну сторони фільму. Ефективним рішенням у дизайні титрів цього жанру може бути застосування інтриги, яка у певних образах та символах натякатиме про обидві сторони сюжету. Наприклад, застосовуються символи, які вказують на драматичні обставини сюжету, але представлені в гумористичному контексті. Ці прийоми можна спостерігати у титрах до фільмів «Дике поле» (Лодигін 2018), «Мої думки тихі» (Лукіч, 2019), «Люксембург, Люксембург» (Лукіч, 2022).

Важливо враховувати, що у вступних титрах вже можуть міститися слогани чи фрагменти фраз з обох жанрових складових фільму. Це можуть бути фрази, які на ідейно-емоційному рівні поєднують комічне з трагічним, наприклад, «Люксембург, Люксембург» (Лукіч, 2022).

Наступним кроком звернемось до аналізу *колірної палітри* у дизайні вступних титрів. За спостереженням дослідників, лише колір може передати тепле чи холодне середовище; підкреслити настрій; відобразити пору року; надати об'єму; стати позитивним чи негативним оптичним подразником; привернути увагу, розслабити чи навіть роздратовати (Садимака, 2023). Дослідники кольору акцентують увагу на важливих його аспектах у відео, сприйняття якого змінюється залежно від культури, статі, віку, сфер діяльності тощо (Asarkar & Phatak, 2020).

За нашими спостереженнями, дизайн титрів до комедійних фільмів відзначається використанням яскравих та живих кольорів. Це широка палітра, яка асоціюється із веселощами, гумором і життєрадісністю. Наприклад, червоний, жовтий, синій, помаранчевий та зелений часто використовуються для створення жартівливого настрою.

Натомість, на нашу думку, дизайн титрів до драматичних фільмів найчастіше має стримані, приглушені кольори, такі як синій, блідий бежевий, сірий тощо. Це допомагає створити атмосферу серйозності та глибини.

Що стосується фільмів жанру «драма-комедія», в дизайні титрів використовуються прийоми, які притаманні як драмі, так і комедії, за рахунок чого і відбувається поєднання протилежних жанрів, наприклад, приємні для ока пастельні тони розбавляються яскравими чи жартівливими елементами.

Також звернемо увагу на наявність *руху і анімації* у титрах. Так, для титрів до жанру комедії характерні цікаві анімаційні переходи, персонажі в дії. Яскраві візуальні ефекти можуть створювати позитивну атмосферу. Водночас дизайн титрів до драматичних фільмів не передбачає залучення анімації. Титри можуть бути статичними, щоб підкреслити стійкість та незмінність. Втім, може бути застосовано ефект повільного руху ка-

дрів на тлі титрів. Щодо драми-комедії, титри можуть вдало поєднувати обидва підходи (як у фільмі «Ван-Гог не винен», Яковенко, 2008).

Важливою складовою в дизайні титрів є *шрифт і стиль тексту*. Комедійний жанр передбачає застосування креативного шрифту і стилю тексту. Вступні титри до комедійних фільмів часто містять анімаційні ефекти з гумористичним забарвленням.

У титрах драматичних фільмів – перевага за класичними шрифтами і серйозним стилем. Шрифт зазвичай має бути читабельним і стриманим. Використання складних чи прикрашених шрифтів може відволікати від серйозної атмосфери.

Для дизайну титрів драми-комедії більш характерним видається поєднання шрифтів різних стилів для підсилення сприйняття обох жанрів. Наприклад, один шрифт може бути класичним, а інший – акцидентним чи декоративним (наприклад, титри до фільму «Люксембург. Люксембург», Лукіч, 2022).

Наступним кроком нашого дослідження є спроба виявити зазначені ознаки в дизайні фільмів жанру «драма-комедія» вітчизняного виробництва. Відразу зазначимо, що особливість титрів до цього жанру полягає у поєднанні не обов'язково всіх охарактеризованих нами ознак, але часом достатньо вдалого поєднання лише кількох складових. Так, у фільмі «Ван Гог не винен» (Яковенко, 2008) виробництва «Файно-Компані» на тлі вступних титрів плавно рухаються пейзажі безкраїх полів та лісів, що заспокоює та створює напругу водночас. Такий прийом притаманний у застосуванні до драматичних фільмів. Натомість яскраві декоративні шрифти у титрах, які за мить хаотично розбиваються та розлітаються у просторі, притаманні комедійним фільмам. Тому в даному разі вдалий дизайн залежав від кількох «драматичних» складових, пов'язаних із рухом титрів (нюансове застосування зелених відтінків також належить драмі) у поєднанні з характерним для комедійних фільмів шрифтовим рішенням.

Асоціативно-образна складова є вирішальною у дизайні титрів до фільму «Політ золотої мушки» (Кравчишин, 2015) кінокомпанії «Трембіта-кіно». Титри починаються із звукового образу дзюрчання води на фоні килиму із зображенням дитячого малюнку: будиночок, пагорб та ялинки. Написи імен людей, задіяних у виробництві кінострічки, формуються із парашутиків кульбаби, які тремтять від вітру. «Летючі» титри повільно рухаються по килиму і переходять на пейзаж та на акторів фільму (рис. 1).

Титри до українсько-нідерландсько-швейцарського фільму «Дике поле» (Лодигін, 2018) кінокомпаній Limelite та Film Brut, являють собою кадри із буденного життя українців. Колірна гама стримана, окремі сцени додають візуальному ряду іронічності. Але занадто яскравий, стиснутий, напружений шрифт поверх комедійних мізансцен підсвідомо викликає напругу (рис. 2).



Рис. 1. Дизайн титрів до кінострічки «Політ золотої мушки» (Кравчишин, 2015).

Fig. 1. Title design for the film "Flight of the Golden Fly" (Kravchyshyn, 2015).



Рис. 2. Дизайн титрів до фільму «Дике поле» (Лодигін, 2018).

Fig. 2. Title design for the film "The Wild Fields" (Lodyhin, 2018).

На початку фільму «Мої думки тихі», трагікомедії 2019 р. від Toy Сinema, камера повільно «спостерігає» за роботою дантиста: рентген, зняття зліпків із зубів, виготовлення протезів тощо; церковний католицький спів на тлі кадрів уже викликає цікавість, змішану з нерозумінням – «що відбувається?». А коли з'являються майже непомітні титри, наче «нашкрябані» рукою знервованої людини по твердій поверхні, все стає ще незрозумілішим, майже абсурдним. Такий підхід відразу інтригує глядача і відкидає його уявлення із звичного ряду очікувань (рис. 3).



Рис. 3. Дизайн титрів до фільму «Мої думки тихі» (Лукіч, 2019).

Fig. 3. Title design for the film "My Thoughts Are Silent" (Lukich, 2019).

Стрічка «Люксембург, Люксембург» (Лукич, 2022) – повнометражний фільм від компаній Limelite і ForeFilms, представляє нові тенденції у розвитку кінематографа, що підтверджено номінаціями та нагородами на міжнародних та вітчизняних кінофестивалях. На тлі кадрів з промисловим пейзажем провінційного міста з'являються титри, набрані так званим «готичним шрифтом» з графічним акцентом у вигляді соняшникового лушпиння і у звуковому супроводі закадрових коментарів від головних героїв і ретро-шлягера від популярної диско-групи на додачу. В такий спосіб вже з перших кадрів з'являється очікування непередбачуваного. Наступна поява на екрані «готичних» титрів також викликає посмішку – повний дисонанс відеоряду зі шрифтовою гарнітурою і додатковими графічними елементами (рис. 4).



Рис. 4. Титри до фільму «Люксембург, Люксембург» (Лукич, 2022).

Fig. 4. Title design for the film "Luxembourg, Luxembourg" (Lukich, 2022).

Таким чином, у результаті проведеного аналізу можемо виявити особливості психологічного впливу на глядача візуальних елементів у вступних титрах до фільмів (див. Таблицю 1). Наприклад, яскраві кольори і жартівливий шрифт можуть негайно викликати посмішку та веселощі у глядачів, водночас темні кольори та стриманий стиль можуть підготувати їх до більш серйозного враження від фільму. Тому саме від поєднань кольору, композиції, шрифтів, анімації та графічних образів залежить формування настрою у глядача на початку перегляду фільму. У такий спосіб візуальні елементи вступних титрів формують перше враження від фільму. Глядач сприймає їх на психологічному рівні, і це впливає на його увагу та інтерес до подальшого перегляду. Якщо титри цікаві, естетично приємні та відповідають смакам глядача, він схильний бути більш залученим до фільму.

Окрім того, вступні титри можуть налаштовувати глядачів на сприйняття того, що відбудеться далі. Наприклад, загадкові або надихаючі зображення можуть підсилювати цікавість щодо сюжету фільму та розпалювати бажання дізнатися біль-

ше про історію та персонажів. У цьому випадку варто говорити про роль дизайну вступних титрів у формуванні очікувань глядача перед переглядом фільму.

Таб. 1. Психологічний вплив візуальних елементів у вступних титрах.

Tab. 1. Psychological impact of visual elements in opening titles.

Психологічний вплив візуальних елементів у вступних титрах	
Формування настрою у глядача	Візуальні складові, такі як колір, композиція, шрифт, анімація та графічні образи, мають потужну здатність передавати настрій та емоційну інформацію. Наприклад, яскраві кольори і жартівливий шрифт можуть негайно викликати посмішку та веселощі у глядачів, водночас темні кольори та стриманий стиль можуть підготувати їх до більш серйозного враження від фільму.
Залучення уваги і ефект першого враження	Візуальні елементи вступних титрів формують перше враження від фільму. Глядач сприймає їх на психологічному рівні, і це впливає на його увагу та інтерес до подальшого перегляду. Якщо титри цікаві, естетично приємні та відповідають смакам глядача, він схильний бути більш залученим до фільму.
Формування очікувань і антиципація	Вступні титри можуть налаштувати глядачів на сприйняття того, що відбудеться далі. Наприклад, загадкові зображення можуть підсилювати цікавість щодо сюжету фільму та розпалювати бажання дізнатися більше про історію та персонажів.
Психологічний зв'язок з героями та історією	Візуальні елементи можуть створювати психологічний зв'язок між глядачами, героями та історією. Наприклад, символи або образи в титрах можуть надавати специфічних конотацій, які спонукають глядачів асоціювати їх із ключовими аспектами фільму.
Підсилення сюжетних та емоційних аспектів	Дизайн вступних титрів може підсилювати сюжетні та емоційні аспекти фільму. Наприклад, анімація чи монтаж можуть передавати конфліктність або швидкість дій у фільмі, а колір може підсилити відчуття драматизму чи комедійності.

Також за допомогою титрів встановлюється психологічний зв'язок між глядачами, героями та історією. Наприклад, символи або образи в титрах можуть надавати специфічних конотацій, які спонукають глядачів асоціювати їх із ключовими аспектами фільму. І насамкінець важливо зазначити, що дизайн

вступних титрів може *підсилювати сюжетні та емоційні аспекти фільму*. Наприклад, анімація чи монтаж можуть передавати конфліктність або швидкість дій у фільмі, а колір може підсилити відчуття драматизму чи комедійності.

Усі ці психологічні аспекти дизайну вступних титрів мають велике значення для формування емоційного стану для сприйняття кінострічки та прогнозування реакції на фільм ще до фактичного розвитку сюжету.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

Наукова новизна статті полягає у висвітленні особливого аспекту кіноіндустрії, а саме у визначенні способів і можливостей впливу візуальних і текстових елементів титрів на сприйняття глядачами фільмів. Зокрема, стаття пропонує комплексний аналіз дизайну титрів, включаючи використання кольорів, шрифтів, образів, символіки, анімації та інших ефектів руху у титрах.

В статті систематизовано психологічні аспекти впливу вступних титрів на глядача; виявлено, як дизайн титрів може створювати синергію між різними жанрами і надавати фільму додаткової глибини, роблячи його більш привабливим і цікавим для аудиторії. Вивчення цієї специфіки дизайну титрів дасть змогу краще зрозуміти важливу роль візуальних складових кіноіндустрії та їх вплив на сприйняття кінострічок.

Висновки

6

У результаті дослідження доходимо висновку, що візуальні та текстові елементи вступних титрів впливають на створення відповідного настрою глядача на початку перегляду фільму. Сукупністю візуальних елементів, – кольорів, шрифтів, образів та символів, – титри здатні підсилити жанрову приналежність кінострічки: насичені та яскраві кольори допомагають створити комедійну атмосферу, тоді як більш стримані кольори вказують на драматичний аспект фільму.

Сучасні титри до драматично-комедійних фільмів вдало відображають синергію цього жанру. Вони використовують креативні підходи для передачі багатогранності фільму, часто містять різноманітні аудіовізуальні складові елементи, які також вказують на обидві сторони сюжету. Шрифт титрів, у свою чергу, може бути як максимально простим, так і акцидентним, що підкреслює гнучкість жанру.

Завдяки сучасним технологіям і креативності дизайнерів, титри стають справжнім мистецтвом, що може впливати на гармонійне поєднання протилежних емоцій. Такі титри створюють передумови для цікавого та непередбачуваного перегляду фільму, де драма й комедія доповнюють одна одну.

Список бібліографічних посилань

- Кравчишин, І. (Режисер). (2015). *Політ золотої мушки* [Фільм]. Трембіта-кіно.
- Лодигін, Я. (Режисер). (2018). *Дике поле* [Фільм]. Limelite; Film Brut.
- Лукич, А. (Режисер). (2019). *Мої думки тихі* [Фільм]. Toy Cinema.
- Лукич, А. (Режисер). (2022). *Люксембург, Люксембург* [Фільм]. Limelite; ForeFilms.
- Моженко, М. В. (2018). Титри та анімована графіка в кіно та на телебаченні. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 330–337.
- Музиченко, В. (2020, 9–11 вересня). «Motion design» у контексті розвитку графічного дизайну. В *Екологія мистецтва: дискурс ракурсів* [Матеріали конференції] (с. 82–84). Херсонський національний технічний університет.
- Прокопчук, В. (2020, 6–8 грудня). Розвиток елементів моушн-дизайну на прикладі найкасовіших фільмів у світі. В *Recent Scientific Investigation* [Матеріали конференції] (с. 644–649). InterConf.
- Садимака, М. А. (2023). *Психологія кольору у сприйнятті реклами магазину сумок* [Бакалаврська робота, Сумський державний університет]. <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/92555>
- Тарасенко, К., & Гавриш, Ю. (2022). Вплив інтернет-реклами на поведінку споживача. В *B2B marketing* [Матеріали конференції] (с. 39–41). Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».
- Храмова-Баранова, О., & Зайцева-Дячок, В. (2018, 30 листопада). Асоціативна ілюстрація як засіб графічної виразності моушн-дизайну. В *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва* [Матеріали конференції] (с. 137–139). Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького.
- Черкас, В. (2018, 26–27 квітня). Особливості творення моушн-графіки в сучасній медіа-сфері: до постановки проблеми. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі* [Матеріали конференції] (Т. 1, с. 384–385). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Чуєва, О., & Чолій, М. (2019). Типографічний аспект анімованих титрів у кінематографі початку цифрової доби. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2(1), 67–80.
- Яковенко, В. (Режисёр). (2008). *Ван Гог не виноват* [Фільм]. FILM.UA Group; Файно-компани.
- Asarkar, S. V., & Phatak, M. V. (2020). Effects of color on visual aesthetics sense. In S. Bhalla, P. Kwan, M. Bedekar, R. Phalnikar, & S. Sirsakar (Eds.), *Proceeding of International Conference on Computational Science and Applications* (pp. 181–194). https://doi.org/10.1007/978-981-15-0790-8_19
- Chen, I.-P., Wu, F.-Y., & Lin, C.-H. (2012). Characteristic color use in different film genres. *Empirical Studies of the Arts*, 30(1), 39–57. <https://doi.org/10.2190/EM.30.1.e>
- Redfern, N. (2021). Colour palettes in US film trailers: a comparative analysis of movie barcode. *Umanistica Digitale*, 10, 251–270. <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/12468>

References

- Asarkar, S. V., & Phatak, M. V. (2020). Effects of color on visual aesthetics sense. In S. Bhalla, P. Kwan, M. Bedekar, R. Phalnikar, & S. Sirsakar (Eds.), *Proceeding of International Conference on Computational Science and Applications* (pp. 181–194). https://doi.org/10.1007/978-981-15-0790-8_19 [in English].
- Chen, I.-P., Wu, F.-Y., & Lin, C.-H. (2012). Characteristic color use in different film genres. *Empirical Studies of the Arts*, 30(1), 39–57. <https://doi.org/10.2190/EM.30.1.e> [in English].

- Cherkas, V. (2018, April 26–27). Osoblyvosti tvorennia moushn-hrafiky v suchasni media- sferi: do postanovky problemy [Peculiarities of creating motion graphics in the modern media sphere: before posing the problem]. In *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi* [Scientific development of youth at the current stage] [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 384–385). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Chuieva, O., & Cholii, M. (2019). Typohrafichnyi aspekt animovanykh tytriv u kinematohrafi pochatku tsyfrovoy doby [Typographical aspect of animated titles in cinematography of the early digital era]. *Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design*, 2(1), 67–80 [in Ukrainian].
- Khramova-Baranova, O., & Zaitseva-Diachok, V. (2018, November 30). Asotsiatyvna iliustratsiia yak zasib hrafichnoi vyraznosti moushn-dyzainu [Associative illustration as a means of graphic expressiveness of motion design] [Conference proceedings]. In *Tradytzii ta novitni tekhnologii u rozvytku suchasnoho mystetstva* [Traditions and the new technology in the development of contemporary art] [Conference proceedings] (pp. 137–139). The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy [in Ukrainian].
- Kravchyshyn, I. (Director). (2015). *Polit zolotoi mushky* [Flight of the golden fly] [Film]. Trembita-kino [in Ukrainian].
- Lodyhin, Ya. (Director). (2018). *Dyke pole* [Wild field] [Film]. Limelite; Film Brut [in Ukrainian].
- Lukich, A. (Director). (2019). *Moi dumky tykhi* [My thoughts are quiet] [Film]. Toy Cinema [in Ukrainian].
- Lukich, A. (Director). (2022). *Liukseburh, Liukseburh* [Luxembourg, Luxembourg] [Film]. Limelite; ForeFilms [in Ukrainian].
- Mozhenko, M. V. (2018). Tytry ta animovana hrafika v kino ta na telebachenni [Titles and animation graphics in movies and on TV]. *Notes on art Criticism*, 33, 330–337 [in Ukrainian].
- Muzychenko, V. (2020, September 9–11). "Motion design" u konteksti rozvytku hrafichnoho dyzainu ["Motion design" in the context of the development of graphic design]. In *Ekolohiia mystetstva: dyskurs rakursiv* [The ecology of art: Angle discourse] [Conference proceedings] (pp. 82–84). Kherson National Technical University [in Ukrainian].
- Prokopchuk, V. (2020, December 6–8). Rozvytokelementivmoushn-dyzainunaprykladinaikasovishykh filmiv u sviti [The development of elements of motion design on the example of the highest-grossing films in the world]. In *Recent Scientific Investigation* [Conference proceedings] (pp. 644–649). InterConf [in Ukrainian].
- Redfern, N. (2021). Colour palettes in US film trailers: a comparative analysis of movie barcode. *Umanistica Digitale*, 10, 251–270. <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/12468> [in English].
- Sadyrnaka, M. A. (2023). *Psykhologhiia koloru u spryiniatti reklamy mahazynu sumok* [The psychology of color in the perception of handbag store advertising] [Bachelor's thesis, Sumy State University]. <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/92555> [in Ukrainian].
- Tarasenko, K., & Havrysh, Yu. (2022). Vplyv internet-reklamy na povedinku spozhyvacha [The influence of Internet advertising on consumer behavior]. In *B2B marketing* [Conference proceedings] (pp. 39–41). National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute" [in Ukrainian].
- Yakovenko, V. (Director). (2008). *Van Gog ne vinovat* [It's not Van Gogh's fault] [Film]. FILM.UA Group; Faino-kompani [in Russian].



УДК 730.022.81:712.2](477.44)"19/20"
DOI: 10.31866/2617-7951.6.2.2023.292155

UDC 730.022.81:712.2](477.44)"19/20"

ПЛЕНЕРНА СКУЛЬПТУРА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ НА ВІННИЧЧИНІ КІНЦЯ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Ганна Троценко,
<https://orcid.org/0000-0002-1240-0752>
аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
Ann_Alyoshkina@ukr.net

PLEIN AIR SCULPTURE AS AN ELEMENT OF LANDSCAPE DESIGN IN THE VINNYTSIA REGION OF THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY- FIRST CENTURIES

Anna Trotsenko,
<https://orcid.org/0000-0002-1240-0752>
PhD student,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
Ann_Alyoshkina@ukr.net

Анотація

Мета статті – проаналізувати специфіку явища плерерної скульптури в контексті ландшафтного дизайну на Вінниччині кін. ХХ–поч. ХХІ ст. **Методи дослідження.** В роботі використовуються такі методи як історично-порівняльний, емпіричний, фактологічно-описовий, аналіз польових досліджень (натурне обстеження скульптур та інтерв'ю митців). **Наукова новизна** дослідження полягає у систематизуванні нових фактологічних даних про плерерну скульптуру в контексті ландшафтного дизайну. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто жанрово-стильові особливості деяких скульптурних робіт, які досі не були оприлюднені. Зафіксовані першоджерельні відомості від митців у вигляді актуальних інтерв'ю. **Висновки.** В результаті дослідження висвітлено процес становлення плерерної скульптури в якості малих архітектурних форм дизайнерського середовища парків. На основі здійсненого художнього аналізу комплексно виявлено вплив плерерної скульптури на

Abstract

The purpose of the article is to analyze the specifics of the phenomenon of plein air sculpture in the context of landscape design in the Vinnytsia region of the late twentieth and early twenty-first centuries. **Research methods.** The study uses such methods as historical and comparative, empirical, factual and descriptive, and field research analysis (field survey of sculptures and interviews with artists). **The scientific novelty** of the study lies in the systematization of new factual data on plein air sculpture in the context of landscape design. For the first time in domestic art history, genre and style features of some sculptural works that have not yet been published are considered. Primary source information from artists, in the form of actual interviews, was recorded. **Conclusions.** The study highlights the plein air sculpture formation process as a small architectural form of the parks' design environment. On the basis of the artistic analysis, the influence of plein air sculpture on landscape design is comprehensively revealed, and various factors of in-

ландшафтний дизайн, розкрито різні фактори взаємодії «скульптура-простір». Продемонстровано еволюцію та передумови виникнення явища симпозіумів скульптури у світі, зокрема в Британії, Австрії, Норвегії. У результаті дослідження витоків появи пленерів скульптури в Україні доведено, що мистецький рух «Подільський Оберіг», який виник у с. Буша Вінницької області, позитивно вплинув на культурне формування навколишнього середовища. В процесі дослідження проведено мистецтвознавчий аналіз окремих репрезентативних зразків авторських скульптур, створених у різний часовий період. Це дало змогу окреслити стилістичні напрямки, які дали імпульс для пошуку ідейно-пластичних тенденцій, враховуючи фактори взаємодії «скульптура-простір». Вивчено розробку дизайну ландшафтного середовища бушанського парку, охарактеризовано ряд реалізованих дизайнерських проєктів малих архітектурних форм.

teraction “sculpture-space” are discovered. The evolution and prerequisites of the phenomenon of sculpture symposia in the world, in particular in Britain, Austria, and Norway, are demonstrated. As a result of the study of the origins of the emergence of sculpture plein airs in Ukraine, it is proved that the “Podilskyi Oberih” art movement, which emerged in the village of Busha, Vinnytsia region, had a positive impact on the cultural formation of the environment. In the course of the study, an art historical analysis of individual representative samples of the author’s sculptures created in different time periods was carried out. This made it possible to outline stylistic trends that gave impetus to the search for ideological and plastic trends, taking into account the factors of interaction between “sculpture-space”. The article studies the development of the Bushanskyi Park landscape environment design and describes several implemented design projects of small architectural forms.

Ключові слова:

ландшафтний дизайн, пленерна скульптура, камінь, симпозіумний рух, Буша, Вінниччина.

Keywords:

landscape design, plein air sculpture, stone, symposium movement, Busha, Vinnytsia region.

Вступ **1**

Вплив скульптури на формування ландшафтного дизайну відіграє важливу роль у забезпеченні ефективного зв'язку людини з простором. Такі заходи як симпозіуми скульптури дозволяють отримати оптимальні результати для естетичного оформлення паркового середовища. На сьогодні існують невисвітлені в наукових джерелах певні фактографічні відомості про організацію ландшафтно-пластики в умовах дизайну, на які варто звернути посилену увагу. Тож нагальним завданням постає збір інформації, атрибуція і введення до наукового вжитку мистецьких об'єктів з їх тлумаченням та визначенням основних художньо-стильових характеристик.

Мета дослідження **2**

Мета статті – виявити специфічні особливості явища пленерної скульптури як елемента ландшафтного дизайну на території Вінниччини кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Вивчаючи ступінь розробки теми пленерної скульптури у ландшафтному дизайні 2 пол. ХХ – ХХІ ст., засвідчуємо, що вона є недостатньо вивченою в українському мистецтвознавстві. Дослідники розглядали окремо скульптуру чи ландшафтний дизайн, не поєднуючи ці явища в одне ціле.

В контексті вивчення ландшафтного дизайну слід відзначити статтю А. Варивончик (2022), у якій розглянуті культурологічні, екологічні та соціальні аспекти у проектній діяльності ландшафтного дизайнера. Також над подібною темою працював В. Дударець (2015), який, досліджуючи благоустрій територій у ландшафтному дизайні, окреслив особливості і принципи ландшафтних композиційних рішень, яких дотримується дизайнер в організації природних об'єктів.

Згадаймо найновішу дисертацію М. Стрельцової (2023) «Симпозіумний рух скульптури та світова скульптурна практика кінця ХХ–початку ХХІ століть», що є комплексним, багаторівневим дослідженням національної симпозіумної практики в її кореляції з синхронними явищами еволюції світової пластики. Її наукові керівники Людмила Лисенко та Марина Протас довгий час вивчали скульптурні пленери України. Зокрема у статті «Традиційний символізм скульптурних пленерів», М. Протас (2002) з філософським баченням трактує інтенції симпозіумної пластики. Опублікована пізніше монографія «Скульптурні симпозіуми України» (Протас, 2012) окреслює через культурологічну призму основні тенденції розвитку пленерів нашої країни та порівнює їх із закордонними практиками.

Дослідниця Л. Лисенко (2005) ґрунтовно досліджувала творчість скульпторів, зокрема варто виокремити її статтю «Українська скульптура на міжнародних симпозіумах», де відстежується мистецька ситуація 2000-х рр. і акцентується увага на інтеграції вітчизняних скульпторів у всесвітнє середовище.

Заслужують на увагу наукові розвідки М. Сича (2013), а саме його стаття «Особливості паркової скульптури та парків скульптур: світовий аспект», в якій подано авторське визначення та класифікацію садів скульптур та парків.

Проблему пошуку концептуальних мистецьких засобів порушує львівська дослідниця А. Єфімова (2016) у статті «Сучасне мистецтво в міському просторі: перспективи та шляхи розвитку в Україні», закликаючи до зміни свідомості громадян щодо нового монументального мистецтва (public art) – інсталяцій та перформенсів, у такий спосіб наголошуючи на необхідності відходу монументальної скульптури від пострадянського впливу.

Зазначимо, що у 2019 р. була опублікована наша стаття «Пленерний рух у відродженні каменотесного мистецтва Вінниччини кінця ХХ – початку ХХІ ст.» (Троценко, 2019). Втім, попри ґрунтовний розгляд витоків і розвитку симпозіумного руху тут не досліджувалася власне скульптура у взаємодії з ландшафтним дизайном.

Зарубіжні автори, такі як Елісон Стейс, Глен Харпер та інші звернули увагу на явище специфіки парків скульптури. Зокрема у книзі «Sculpture Parks and Trails of England» (Stace, 2008) розглядаються парки Англії, при цьому головну роль відведено скульптурі. Авторка визнає вагомий потенціал цього напрямку ландшафтно-скульптурного мистецтва.

Отже, у розглянутих наукових працях дослідники торкаються лише окремих аспектів пленерної скульптури або ландшафтного дизайну, не поєднуючи ці два види між собою. Тож варто здійснити комплексне дослідження, враховуючи всі чинники, які дозволять всебічно усвідомити тенденції розвитку цього мистецького явища. Методологія даної статті обумовлена специфікою польових досліджень, а саме натурним обстеженням скульптур та інтерв'ю митців у поєднанні з історично-порівняльним, емпіричним та фактологічно-описовим методами.

Результати дослідження

Явище пленерної скульптури в контексті ландшафтного дизайну існувало ще за часів Античності. В епоху Просвітництва розвиваються нові принципи зв'язку природи та людини, зрештою, в середині ХХ ст. сформувався міжнародний симпозіумний рух, який сприяв скульптурному насиченню передусім навозишнього паркового середовища.

Формуванням вектора європейської ландшафтноі скульптури завдячуємо норвезькому митцю Густаву Віґеланду, який упродовж 1907–1942 рр. запроєктував парк скульптури у м. Осло, у межах парку Фрогнер. Тут знаходяться твори, які розкривають багатогранність взаємин та емоцій людей протягом життя від зародження до згасання. Він займає площу 30 га і містить 227 статуй, виконаних у бронзі, граніті і кованому залізі (Сич, 2013, с. 152).

Варто зазначити, що у 1948 р. у Беттерсі-парку (Англія, м. Лондон) пройшла перша у світі виставка скульптури в природному середовищі зелених галявин, яка експонувала твори О. Родена, Г. Мура, А. Майоля, Д. Епштейна, Б. Гепворт, В. Добсона та ін. Таким чином подібна виставкова практика стала поштовхом до проведення подібних заходів у Англії та в інших країнах, популяризуючи розташування скульптури в публічному просторі. У 1949 р. відбулася виставка в арнемському парку Sonsbeek (Нідерланди) та бієнале скульптури у 1950 р. в антверпенському парку Мідделгейм (Бельгія).

Вагомий внесок у становлення сучасної садово-парковоі скульптури зробила Великобританія, головним чином, її мистецька інституція – Yorkshire Sculpture Park (<https://ysp.org.uk/>). Він розташований у маєтку Бреттон-Холл ХVІІІ ст. у Західному Йоркширі площею 500 акрів, а заснований був у 1977 р. сером Пітером Мюрреєм, з 2022 р. його очолює Клер Ліллі. YSP – це

масштабний природний виставковий простір, у якому розташовані скульптурні твори в постійній, а також у тимчасовій експозиції. YSP підтримує митців на життєво важливих етапах їхньої кар'єри, даючи митцям простір, час і підтримку для роздумів і розробки нових ідей, розвиваючи в учасників здібності, впевненість і життєві прагнення. Він забезпечує відкритий доступ до скульптури, розширюючи переоцінку розгляду ролі та актуальності мистецтва в суспільстві.

Лише у 1970-х рр. термін «середовище» входить до числа понять радянської мистецтвознавчої літератури. Водночас виникає явище «плернерна скульптура», яка призначається для розміщення в садах, парках тощо як спосіб окраси й емоційного насичення природного простору. Традиційний ідеологічний пам'ятник набуває змін: постать опускається з високого п'єдесталу до землі, утворює довкола себе середовище, спонукаючи до тісної взаємодії глядача з скульптурою.

Варто зазначити, що в 1972 р. у Латвії вперше експонувалися скульптурні твори у плернерному відкритому просторі в рамках виставки «Рига-72». Згодом пройшла наступна виставка «Рига-76». Відбулося наближення мешканців міста до світу мистецтва, забезпечення умов вільного контакту зі скульптурними витворами, у такий спосіб здійснився вихід скульптури за межі майстерень митців, галерейного і музейного середовища. Врешті подібні заходи дали поштовх до ідеї створення постійних експозицій на відкритому просторі. Наступним етапом стало витесування творів безпосередньо на природі та врешті виникли так звані симпозіуми скульптури (Бабурина, 1980).

Зауважимо, що інтенції до проведення симпозіумів у Європі з'явилися у довоєнний період, але як самостійний вид творчості склалися лише після Другої світової війни (Протас, 2006, с. 199). Австрійський художник Карл Прантл (1923–2010) у 1959 р. провів у Австрії перший документально зафіксований міжнародний симпозіум (Izmenyi-Neuber, 2015, р. 12). «Головна ж ідея К. Прантла полягала в організації спільної роботи скульпторів у камені у відкритому просторі кар'єру або лугів, що асоціювалась у нього з ментальним звільненням від багатьох обмежень і заборон та уможлиблювала спілкування. Згідно з маніфестом художника 1976 р., камені мали залишатися там, де створювалися, і бути доступними для всіх» (цит. за Стрельцова, 2023, с. 113).

Перший симпозіум скульптури в Радянському Союзі відбувся у 1976 р. у литовському місті Клайпеда. З 1978 р. поширюються практики проведення плернерів у прибалтійських республіках, на Закавказзі та Середній Азії.

В Україні перший симпозіум скульптури, з такого матеріалу як дерево, пройшов у м. Тростянець Сумської області на початку літа 1986 р. Участь у ньому взяли десять скульпторів,

обравши тему «Земля – наш дім». З Києва прибули Г. Нікулін, В. Шишов, О. Владимиров, О. Костін, О. Дяченко, В. Стрижеус, зі Львова – В. Ярич, з Одеси – М. Степанов, з Вінницької області – О. Альошкін, засновником пленеру став київський митець Ю. Синькевич. Актуальною на той час була тема миру, тому не випадково скульптура «Мирне небо» Віталія Шишова представлена на початку огляду експозиції. У ній втілено те, що необхідне людству – впевненість у завтрашньому мирному дні. Єднання всього живого на землі з природою символізує скульптура Юлія Синькевича «Хмари та птахи». У творі Олексія Владимірова прочитується фігура матері на хвилях, яка, підтримуючи своє немовля, спрямовує його у майбутнє. Тему материнства продовжив Микола Степанов у роботі «Чекання», майстерно передавши приховану радість і тривогу, жіночність та мудрість.

Того ж літа 1986 р. відбувся наступний пленер скульптури з такого матеріалу як камінь-пісковик. Він пройшов у с. Буша Могилів-Подільського району, Вінницької області. Витоки цього явища розпочалися ще з експериментального симпозиуму у 1985 р., заснованого ентузіастами Л. та О. Альошкініми в с. Букатинка цього ж району (Троценко, 2019, с. 123).

Участь у бушанському пленері «Подільський Оберіг» взяли більше 20-ти митців професійного та аматорського спрямування, створивши 33 скульптури на тему «Героїчна Буша». Основна ідея заходу полягала в стимуляції і відродженні традицій каменотесного промислу, що мав тенденцію до стрімкого зникнення. До роботи з каменем долучилися всі охочі, зокрема діти, незважаючи на досвід в техніці каменеобробки. Таким чином, подібне зібрання учасників уплинуло на формування напрямку української кам'яної скульптури та мало плідні результати. На утвореному «експериментальному майданчику» відбулася спроба розв'язати ідейно-пластичні проблеми тогочасного мистецтва, знайти новаторські рішення та вивести скульптуру в зону ландшафтного дизайну. У колективі велися дискусії про те, як врешті подолати академічні засоби вираження та звільнитися від нормативного пресингу влади з насадженням мистецького соцреалістичного стандарту, що мав негативний вплив на свідомість художників. У рамках симпозиуму відбувалося тісне творче спілкування між колегами, продукування нових ідей та концепцій в образно-пластичній системі формотворення. Зазначимо, що процес створення скульптур безпосередньо проходив перед глядачами, які мали нагоду познайомитися з авторами, побачити на власні очі, яким чином виготовляється твір з брили каменю. «Вкрай важливо, що «Подільський Оберіг» – це не просто обробка каменю, а це етно-культурний рух творчих людей, які на заході комуністичних

часів сформували своє бачення – мрію про відродження кам'яності як мистецтва» (Донченко, 2020).

Учасників вразила історія села, зокрема подія облоги бушанської фортеці у 1654 р., тому вони через символіко-алегоричне тлумачення відтворили в камені конкретних історичних осіб, виявивши їх основні психологічні характеристики (Троценко, 2019, с. 124). Наприклад, Олександр Пірняк витесав роботу «Журба» – відчайдушну Мар'яну Зависну, яка, тримаючи факел, прагне підірвати вежу і себе разом з польсько-шляхетним військом. У композиції відображена фігура жінки у розмірі до лінії колін, обличчя Мар'яни рішуче, наповнене злістю до несправедливості. Обабіч неї з цього ж каменю вирізана стела з рівною площиною, на якій надпис: «...і смертю смерть попрали», тобто її свідомо загибель дала перемогу над ворогами.

Слід звернути увагу на композицію Миколи Степанова «Валькірія», що складається з чотирьох блоків каменю: три довгі дикі брили розміщені за принципом секторів по колу, зверху стоїть портрет войовничої дівки зі скандинавської міфології. Валькірія (старонорвезькою мовою Valkyrja – «та, що обирає загиблих») брала участь у розподілі смертей та перемог під час битви бушанців з ворогами. Обриси роботи мають рвані нерівні природні контури, при цьому виглядають довершеними, а єдина оброблена зона – це обличчя. Вираз Валькірії гордий, безжалісний, очі порожні й широко розкриті, що викликає відчуття неспокою й тривоги.

Створені роботи внесли в архітектурний сільський ансамбль фактор емоційної сили, підкреслили художньо-образний зміст середовища, відповідно, спровокувавши у глядачів своєрідні естетичні враження й асоціації з історичними подіями. «Встановлена тут скульптура прекрасно проглядається з усіх сторін, особливо з віддалених дистанцій. Візуальне сприйняття ритму розставлених скульптур змінюється в залежності від місця споглядання, чим досягається динаміка загального образу парку скульптури» (Винокур та ін., 1991, с. 135). Скульптури перетворилися в кульмінаційні точки ландшафтного дизайну парку, зв'язуючи та впорядковуючи всі елементи простору навколо залишків фортеці.

Вирізьблені об'ємні пластичні об'єкти з каменю спровокували інтригу в сприйнятті, змушуючи глядача сповільнити крок, зафіксувати погляд та детальніше наблизитись до них, адже функцією організованого простору є керування поведінкою людини (Одрехівський, 2018, с. 54–55). «Візуальне сприйняття простору, а саме ландшафту, – здатність людини осягати розташування об'єктів у просторі, є складною навичкою, яка забезпечує чітку орієнтацію у фізичному середовищі, дозволяє виявляти та розпізнавати напрямок та місце об'єктів щодо

спостерігача чи інших об'єктів, а також сприймати абсолютні та відносні розміри відстані з використанням різноманітних візуальних сигналів» (Варивончик, 2022, с. 222).

Аналізуючи концепцію перших скульптурних симпозиумів Вінниччини, уточнимо, що їхньою метою було не просто тесання творів, які потім можна переміщувати з місця на місце, а це було створення об'єктів у тісній взаємодії з навколишнім ландшафтним дизайном як певної субстанції. Тоді твором мистецтва стає сам простір, а не лише твір, розміщений в ньому. Найдосконаліше скульптура сприймається там, де її витесав автор, тому що він враховував навколишнє середовище – в момент творення споглядав її з різних ракурсів на фоні ландшафту, головним чином, враховуючи освітлення. Однак, згодом, у більшості випадків, ця концепція була порушена, роботи почали переставляти в інші локації. Подія проведення «Подільського Оберегу» заклала фундамент до створення масштабного парку скульптур як ландшафтного об'єкту, який наповнювався творами з щорічних симпозиумів протягом 1986-2021 рр.

Слід зазначити, що метою проведення бушанського пленеру 1987 р. було дизайнерське оформлення нижньої тераси парку біля річки Бушанка, створення своєїрідної алеї скульптур, яка супроводжуватиме відвідувачів до археологічної пам'ятки – скельного храму. Цього ж року паралельно був організований масштабний симпозиум скульптури в сусідньому м. Ямпіль за участю визнаних професійних художників: О. Дяченка, І. Броуна, Л. Козлова, Ю. Миська, М. Луцака, Й. Марчинського, О. Кривого, В. Федорука, А. Фуженка, О. та Л. Альошкіних (Троценко, 2019, с. 125). Твори мали конкретну смислову прив'язку до ландшафтного дизайну парку, призначалися для створення природного середовища, яке контрастуватиме з урбанізованим простором міста.

На початку 1990-х рр. відбувається спад в організації симпозиумів скульптури на Вінничині внаслідок впливу економічної кризи у державі. В кінці 1990-х починається підйом, відновлюються традиції проведення цих заходів. Варто виокремити бушанський симпозиум 2000 р. під назвою «Дух і матерія, простір і час». У створених роботах, у порівнянні з попередніми мистецькими тенденціями, проявився напрям абстракціонізму і символізму. Більшість з них виконувала функції арт-інсталяцій, тобто вони інтерактивно взаємодіяли з глядачем та між собою, гармонійно заповнивши місце на майданчику з метою виправдати там розритий у 1989 р. овал котловану для стадіону. Експозиція скульптурного ансамблю в ландшафтному дизайні виставлена за порадами двох кваліфікованих архітекторів-скульпторів у колективі – К. Синицьким та С. Донченком. Остаточний ансамбль вийшов вдалим, адже було враховано все до деталей: довколишній простір, інсоляція, хід сонця протягом дня, небес-

ний фон, краєвид. На жаль, усі зусилля митців були знецінені, скульптурний ансамбль з усіма спеціально виставленими роботами пізніше перенесли в інші місця, пошкодивши частину з них, керуючись вказівкою розчистити майдан для проведення торговельного базару.

«Скульптура в природному середовищі» – так звучала назва бушанського симпозіуму в 2013 р. Під час заходу виконали дизайнерські витвори, якими оформили місцевий міст через річку Бушанку. Це так звані кам'яні стовпи-обереги у вигляді казкових звірів (рис. 1).



Рис. 1 Дизайнерські обереги «Сова» і «Півень». 2013. Пісковик. с. Буша. Світлина Г. Троценко.

Fig. 1 Design charms «Owl» and «Rooster». 2013. Sandstone. Busha village. Photo by A. Trotsenko

Олександр Пірняк (2021) згадує: «Ми там робили, припустимо, вказівники, значить, об'єктів заповідника отут при вході – біля моста. Ну, одним словом, уже якби підбирали локацію, і під цю локацію вже формувалася кам'яна скульптура». Дарія Альошкіна виконала скульптуру «Півень» у народному орнаментованому стилі висотою близько 1 метра, яку встановили на мості. На голові у птахи одягнутий капелюх, аналогічний до пірамідного завершення традиційних ворітних стовпчиків. Навпроти стоїть другий парний оберіг – «Сова», витесана Гордієм Старухом. Вона подібна на півня, такої ж висоти, але на голові немає капелюха. Акцентами в скульптурі виступають великі круглі очі, підкреслені зубчастим орнаментом. Робота цілісна, декоративна, менш деталізована, ніж півень.

З другої сторони цього ж мосту розміщено ще два парні обереги – «Кіт» і «Собака», виконані скульптором Євгеном Троценком. Праворуч сидить кіт, у нього капелюх-дашок, як у народних стовпчиків. Попереду kota вписаний делікатний гребінець-чесало з тонкими врізаними вертикальними лініями. Скульптура симетрична, мінімалістична та лаконічно вирішена. Їй притаманна авторська стилізація форм та оригінальність композиції (рис. 2).



*Рис. 2. Є. Троценко. Кіт. 2013. Пісковик. с. Буша. Світлина
Г. Троценко.*

*Fig. 2. Ye. Trotsenko. Cat. 2013. Sandstone. Busha village.
Photo by A. Trotsenko.*

Через дорогу стоїть «Собака»: скульптура виконана в тому ж стилі, що й «Кіт». На голові теж знаходиться капелюх, попереду тварини розташована площина з декоративною геометричною рослиною, подібною до «дерева життя». Для створення обробленої поверхні каменю автор користувався ручними та електричними інструментами, відтворюючи різні фактури: шліфування, шпунтування, бучардування. Загалом ці чотири скульптурні об'єкти внесли в дизайн навколишнього середовища парку нові змістовні акценти.

Для створення ландшафтного дизайну парку долучалися дизайнери, серед яких найактивніше працював Сергій Донченко, маючи досвід в обробці каменю та архітектурному проектуванні. Він у 2006 р. розробив генеральний план реконструкції скульптурного парку, запроєктував архітектурні об'єкти з каменю, що зрештою якісно вплинули на естетичну організацію культурного середовища. Для дизайнерських елементів він, в основному, обирав дикий мурований камінь з природною текстурою.

Головний вхід «Соколине гніздо» має висоту більше 5 метрів, знаходиться в самому низу тераси біля сторожової вежі на Замковій горі. На його верхівці як кульмінаційна точка встановлена невелика скульптура орла, виконана Миколою Ковалем – учасником симпозіуму «Подільський Оберіг» у 1987 р.

Ця споруда має форму напівкруглої стіни козацької фортеці з симетричним ступінчастим силуетом та парапетними виступами. Тут застосований принцип пропорційного зменшення ярусів, що візуально посилює відчуття монументальності.

Вище середини розміщене наскрізне прямокутне вузьке вікно, що асоціюється з давньою вежею. На передньому плані дизайнери зробили невелику ділянку з посадженими квітами, тим самими ожививши архітектурний простір. Навколо споруди напівколом вимурувані сходи, які огортають стіну симетрично з обох боків. Завершують композицію біля сходів невеличкі символічні вежі, близько 2 метрів висотою, зі стилізованими вікнами, зверху накриті червоними цегляними дашками, які додають акцентного кольору в загальному ансамблі та перегукуються з жовто-помаранчевими фактурними одиночними камінцями, що зустрічаються у всій композиції. Довершує та організовує простір продовжений мурований з цього ж каменю довгий паркан з парапетними виступами вздовж асфальтної дороги.

Навпроти входу в «Соколине гніздо» через дорогу Донченко розробив ворота до нижнього парку – тераси зі скульптурами біля ставка (рис. 3).

Тут використані невеликі прості металеві ворота, які закріплені по боках стилізованих веж, аналогічних до попереднього ансамблю. Далі вимощена широка стежка з кам'яної кольорової дикої плитки. Навколо стежки посаджений зелений газон та фрагментарно – квіти у мурованих кам'яних циліндричних «горщиках». Таким чином представлено втілений проєкт ландшафтного дизайну на території парку, де всі елементи організовані та підпорядковані єдиному задуму.

Праворуч, метрів за 50 від входу «Соколиного гнізда», розроблений Сергієм Донченком ансамбль «Амфітеатр», що містить 4 скульптурних твори, витесані різними митцями під час симпозіуму в 2008 р. Серед митців були Г. Старух, Д. Альошкіна, М. і В. Пірняки. Це 4 однакові витягнуті брили дикого каменю – ідоли з чоловічими ликами, в яких виразно прочитуються стилізовані видовжені носи та вуса. Вони розташовані півколом та повернуті обличчям одне до одного, створюючи враження спілкування та об'єднаного зорового контакту. Ансамбль розташо-



Рис. 3. С. Донченко. Ворота до нижнього парку. 2006. Пісковик. с. Буша. Світлина Г. Троценко.

Fig. 3. S. Donchenko. The gate to the bottom park. 2006. Sandstone. Busha village. Photo by A. Trotsenko.

ваний у формі, подібній до амфітеатру за рахунок напівкруглої вигнутої траєкторії і рельєфної ступінчастої глибини, що й нагадує античну архітектурну споруду. Підсилює ефект амфітеатру крутий схил верхньої тераси.

На території третьої тераси біля скельного храму над річкою Бушанкою Донченко запроєктував дизайнерські довгі сходи, які ведуть і піднімаються вгору до храму. Форма сходинок нагадує змію, тобто має звивисту хвилясту траєкторію (рис. 4).



Рис. 4. С. Донченко. Стежка до скельного храму. 2000-і рр. Пісковик. с. Буша. Світлина Г. Троценко.

Fig. 4. S. Donchenko. The path to the rock temple. 2000s. Sandstone. Busha village. Photo by A. Trotsenko.

Поверхня сходів облицьована дикою кам'яною плиткою, а обабіч вимуровано ступінчасті бортики. Такі текучі обриси стежки підкреслюють навколишнє натуральне середовище, не руйнуючи його своєю естетичною доречністю. Подібні прийоми дизайнер намагається застосовувати і в інших стежках по всій території парку, що мають пластичні напрямки, з'єднують скульптури між собою та переходять до оглядових точок (рис. 5).

Колишній директор заповідника О. Пірняк (2021), який співпрацював з С. Донченком над ландшафтним дизайном парку, у своєму інтерв'ю зазначає, що все відбувалося спонтанно, інтуїтивно. Намагалися оформити простір, застосовуючи плас-

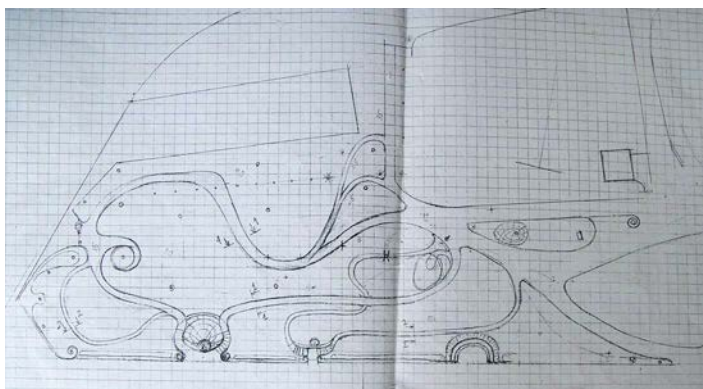


Рис. 5. С. Донченко. Ескізний дизайнерський проєкт стежинок скульптурного парку. 2006. Папір, олівець. З власного архіву С. Донченка.

Fig. 5. S. Donchenko. Preliminary design project of the sculpture park paths. 2006. Paper and pencil. From S. Donchenko's own archive.

тичні природні форми, щоб скульптура активно не виділялася, а списувалася з фоном.

Манера мистецького вислову Сергія Донченка ототожнюється з відомим йоркширським митцем-муляром Джоні Класпером (Clasper, n.d.), який представляє різноманітні креативні рішення з використанням творчого способу мурування з камінців, гальки. Художник створює самодостатні об'ємно-просторові композиції, з превалюванням площинного мозаїчного декору садових стежок, парканів, різнопланових ділянок. Об'єктам притаманні пластичність, текучість форми з переважанням плавних спіральних ліній кам'яної кладки.

На даний момент історико-культурний заповідник в с. Буша вміщує більше 200 робіт з каменю пісковика та має вагомий рейтинг популярності серед туристичних місць України. Однак простежуються проблеми скульптурного парку, які є й на сьогодні актуальними, а саме неправильне розміщення робіт, втрата цілісності скульптур чи їхніх частин внаслідок вандалізму. Крім цього, є поширеною наразі проблемою створення художньо неякісних творів, непрофесійність виконання робіт, що спостерігається й у всьому українському мистецькому просторі. На цьому наголошує М. Стрельцова (2019), розглядаючи різні моделі фінансування симпозіумів: приватну, державну, гібридну, стверджує, що жодна з них не здатна гарантувати високий рівень технічного виконання робіт (с. 153). Мистецтвознавець А. Єфімова (2016) зазначає, що наразі присутній дефіцит якісних творчих інтенцій у скульптурі, які наближали б нас до світового мистецького соціуму (с. 145).

Однак в 2010-20 рр. помітні якісні зрушення становлення публічного мистецтва, а саме скульптури в міському просторі України. Було реалізовано низку проєктів, сприяючи актуалізації сучасних арт-практик, зокрема явище «Kyiv Fashion Park», який з'явився у 2011 р. на Пейзажній алеї м. Києва. Також відмітимо масштабний міжнародний фестиваль «Kyiv sculpture project», що пройшов у 2012 р. в ботанічному саду ім. М.М. Гришка (Єфімова, 2016, с. 144). Завдяки підтримці Yorkshire Sculpture Park, у 2020 р. засновано перший публічний парк сучасної скульптури в Україні – PARK3020 (<https://park3020.com/uk/>). Він має вигляд організованого безкрайнього простору зі 100 гектарами у Львівській області, куди кожен скульптор проєктує твір, вписуючи його в конкретний ландшафтний дизайн та враховуючи взаємодію всіх композицій, які об'єднані спільною ідеєю. Метою заснування парку є можливість українським художникам реалізувати себе в межах нашої держави й проявити свій талант на міжнародній арені. В планах парку – експонування скульптур з іноземних країн, організація резиденцій, лекторіїв, різноманітних освітніх студій.

«Посилено розвиваючись, враховуючи аспекти культури окремих націй і народів, ландшафтний дизайн отримує певну тенденцію інтернаціональної спрямованості» (Дударець, 2015, с. 118–119). Симпозіумна скульптура, як важливий елемент ландшафтного середовища, відіграє визначну роль у розвитку суспільно-культурного рівня держави, адже широкі кола громадськості світу сприймають пленер як своєрідний еталон загальноприйнятої норми соціуму. Організація симпозіумів стала необхідністю мистецького буття міжнародного суспільства, показником самоусвідомлення якісного внутрішнього розвитку (Протас, 2006, с. 199).

На сьогодні найголовнішою проблемою є саме припинення з 2022 р. традиції проведення симпозіумів «Подільський Оберіг» на фоні російсько-української війни. Тому варто замислитися над цим фактом та подбати про можливість відновлення традиції пленерного руху на Вінниччині та всій Україні.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Вперше проаналізовано та введено у науковий обіг раніше неопубліковані репрезентативні твори ландшафтної скульптури та дизайнерських об'єктів. Перспективи подальшого дослідження полягають у ґрунтовному вивченні та пошуку нових польових матеріалів зразків української симпозіумної скульптури та прикладів її взаємодії з ландшафтним дизайном.

Висновки

6

Аналіз літературних джерел та польових знахідок дозволив комплексно розглянути тему симпозіумної скульптури в рамках ландшафтного дизайну як соціокультурного мистецького явища. В результаті висвітлено витoki паркової скульптури Європи (Англія, Норвегія, Австрія), перші практики проведення пленерів в Україні, зокрема унікальне явище пленерного руху «Подільський Оберіг» в с. Буша на Вінниччині, який спричинив імпульс до нових ідейно-пластичних висловів у каменотесному мистецтві. Завдяки щорічній традиції проведення симпозіумів тут вдалося утворити масштабний парк скульптури. В межах парку виявлено створення низки дизайнерських об'єктів, якими естетично оформили довкілля. На сьогодні симпозіуми скульптури зарекомендували себе в якості прогресивної та плідної форми взаємодії мистецтва та суспільства, мистецтва та природи.

Огляд ряду конкретних робіт художників дозволив виявити візуальні характеристики специфіки кам'яної скульптури. Результати дослідження свідчать про те, що організація симпозіумів скульптури та розробка дизайнерських проєктів позитивно впливає на оновлення ландшафтного середовища.

Список бібліографічних посилань

- Бабурина, Н. М. (Сост.). (1980). *Скульптура в пленэре: по материалам выставок «Рига-72», «Рига-76», «Скульптура и цветы»*. Изобразительное искусство.
- Варивончик, А. (2022). Тенденції та перспективи ландшафтного дизайну. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 221–227. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258799>
- Винокур, І. С., Альошкін, О. М., Забашта, Р. В., Петров, М. Б., Петровський, В. М., Пірняк, О. М., & Степанков, В. С. (1991). *Буша: історико краєзнавчі нариси*. Редакційно-видавничий відділ.
- Донченко, С. А. (2020, 1 вересня). *Запис інтерв'ю з Донченком Сергієм Алімовичем 1961 р. н., м. Ямпіль, Могилів-Подільський район, Вінницька обл.* (Г. Троценко, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Дударець, В. (2015). Благоустрій територій у ландшафтному дизайні та його особливості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 26, 118–127.
- Єфімова, А. В. (2016). Сучасне мистецтво в міському просторі: перспективи та шляхи розвитку в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 28, 143–152. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51660>
- Лисенко, Л. О. (2005). Українська скульптура на міжнародних симпозиумах. *Мистецтвознавство України*, 5, 333–340.
- Одрехівський, В. В. (2018). *Українська скульптура кінця ХХ – початку ХХІ століття: трансформації монументального формотворення* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури].
- Пірняк, О. О. (2021, 12 серпня). *Запис інтерв'ю з Пірняком Олександром Олександровичем 1953 р. н., з с. Буша, Вінницька обл.* (Г. Троценко, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Протас, М. (2002). Традиційний символізм скульптурних пленерів. *Родовід: наукові записки до історії культури*, 18–19, 153–163.
- Протас, М. (2006). *Українська скульптура ХХ ст.* [Монографія]. Інтертехнологія.
- Протас, М. (2012). *Скульптурные симпозиумы Украины: стилистико-парадигмальная эволюция*. Феникс.
- Сич, М. О. (2013). Особливості паркової скульптури та парків скульптур: світовий аспект. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 3, 150–153.
- Стрельцова, М. В. (2019). Специфіка парків ландшафтної скульптури України у різних симпозиумних моделях. *Українська академія мистецтва*, 28, 149–154. <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.149-154>
- Стрельцова, М. В. (2023). *Симпозиумний рух України та світова скульптурна практика кінця ХХ – початку ХХІ століть* [Дисертація доктора філософії, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури].
- Троценко, Г. О. (2019). Пленерний рух у відродженні каменотесного мистецтва Вінниччини кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Народознавчі Зошити*, 1(145), 120–129. <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.120>
- Clasper, J. [@johnnyclasper]. (n.d.). *Home* [Instagram page]. Instagram. Retrieved January 12, 2023, from <https://www.instagram.com/johnnyclasper/>
- Izmenyi-Neuber, C. (2015). *Gehen am Mitterberg in Pötsching von Stein zu Stein* [Diploma Thesis, Technische Universität Wien]. [repositUm. https://doi.org/10.34726/hss.2015.28141](https://doi.org/10.34726/hss.2015.28141)
- Stace, A. (2008). *Sculpture Parks and Trails of England*. Bloomsbury.

References

- Baburina, N. M. (Comp.). (1980). *Skul'ptura v plenere: po materialam vystavok "Riga-72", "Riga-76", "Skul'ptura i tsvety"* [Sculpture in the open air: Based on materials from the exhibitions "Riga-72", "Riga-76", "Sculpture and Flowers"]. *Izobrazitel'noe iskusstvo* [in Russian].
- Clasper, J. [@johnnyclasper]. (n.d.). *Home* [Instagram page]. Instagram. Retrieved January 12, 2023, from <https://www.instagram.com/johnnyclasper/> [in English].

- Donchenko, S. A. (2020, September 1). *Zapys interv'iu z Donchenkom Serhiiem Alimovychem 1961 r. n., m. Yampil, Mohyliv-Podil'skyi raion, Vinnytska obl.* [Recording of an interview with Donchenko Serhii Alimovych, born in 1961, Yampil, Mogilev-Podil'skyi district, Vinnytsia region] (H. Trotsenko, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Dudarets, V. (2015). Blahoustrii terytorii u landshaftnomu dyzaini ta yoho osoblyvosti [Landscaping in landscape design and its features]. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, 26, 118–127 [in Ukrainian].
- Izmenyi-Neuber, C. (2015). *Gehen am Mitterberg in Pötsching von Stein zu Stein* [Walking from stone to stone on the Mitterberg in Pötsching] [Diploma Thesis, Technische Universität Wien]. *repositUM*. <https://doi.org/10.34726/hss.2015.28141> [in German].
- Lysenko, L. O. (2005). Ukrainska skulptura na mizhnarodnykh sympoziumakh [Ukrainian sculpture at international symposia]. *Art Research of Ukraine*, 5, 333–340 [in Ukrainian].
- Odrekhivskyy, V. V. (2018). *Ukrainska skulptura kintsia XX – pochatku XXI stolittia: transformatsii monumental'nogo formotvorennia* [Ukrainian sculpture of the end of the 20th – beginning of the 21st century: Transformations of monumental form-making] [PhD Dissertation, National Academy of Fine Arts and Architecture] [in Ukrainian].
- Pirniak, O. O. (2021, August 12). *Zapys interv'iu z Pirniakom Oleksandrom Oleksandrovychem 1953 r. n., z s. Busha, Vinnytska obl.* [Recording of an interview with Oleksandr Oleksandrovych Pirniak, born in 1953, from the village of Busha, Vinnytsia region] (H. Trotsenko, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Protas, M. (2002). Tradytsiinyi symvolizm skulpturnykh pleneriv [Traditional symbolism of sculptural plein airs]. *Rodovid: naukovy zapysky do istorii kultury*, 18–19, 153–163 [in Ukrainian].
- Protas, M. (2012). *Skul'pturnye simpoziumy Ukrainy: stilistiko-paradigmalna evolyutsiya* [Sculptural symposia of Ukraine: Stylistic and paradigmatic evolution]. Feniks [in Russian].
- Protas, M. (2006). *Ukrainska skulptura XX st.* [Ukrainian sculpture of the 20th century] [Monograph]. Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Stace, A. (2008). *Sculpture Parks and Trails of England*. Bloomsbury [in English].
- Streltsova, M. V. (2019). Spetsyfika parkiv landshaftnoi skulptury Ukrainy u riznykh sympoziumnykh modeliakh [Specific features of landscape sculpture parks of Ukraine in various symposium models]. *Ukrainian Academy of Art*, 28, 149–154. <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.149-154> [in Ukrainian].
- Streltsova, M. V. (2023). *Sympoziumnyi rukh Ukrainy ta svitova skulpturna praktyka kintsia XX – pochatku XXI stolit'* [Symposium movement of Ukraine and world sculptural practice of the late 20th – early 21st centuries] [Doctoral Dissertation, National Academy of Fine Arts and Architecture] [in Ukrainian].
- Sych, M. O. (2013). Osoblyvosti parkovoi skulptury ta parkiv skulptur: svitovyi aspekt [Peculiarities of park sculpture and sculpture parks: Global aspect]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 150–153 [in Ukrainian].
- Trotsenko, H. O. (2019). Plenernyi rukh u vidrodzhenni kamenotesnoho mystetstva Vinnychchyny kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Plein air movement in the revival of stone carving art in Vinnytsia region within 20th – beginning of the 21st century]. *The Ethnology Notebooks*, 1(145), 120–129. <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.120> [in Ukrainian].
- Varyvonchuk, A. (2022). Tendentsii ta perspektyvy landshaftnogo dyzainu [Landscape design trends and prospects]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 46, 221–227. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258799> [in Ukrainian].
- Vynokur, I. S., Aloskin, O. M., Zabashta, R. V., Petrov, M. B., Petrovskyy, V. M., Pirniak, O. M., & Stepankov, V. S. (1991). *Busha: istoriko kraieznavchi narysy* [Busha: Historical and regional essays]. Redaktsiino-vydavnychi viddil [in Ukrainian].
- Yefimova, A. V. (2016). Suchasne mystetstvo v miskomu prostori: perspektyvy ta shliakhy rozvytku v Ukraini [Contemporary art in the urban space: Prospects and ways of development in Ukraine]. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, 28, 143–152. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51660> [in Ukrainian].

**ЕВОЛЮЦІЯ ВИМОГ
ДО ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ
БІБЛІОТЕК В УМОВАХ
ЦИФРОВІЗАЦІЇ
З ВІДЗЕРКАЛЕННЯМ
ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ**

Ірина Гардабхадзе,
<https://orcid.org/0000-0002-8899-3267>
с.н.с., доцент
ННІ КНУКіМ,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
irene.gard@meta.ua

Анна Висоцька,
<https://orcid.org/0009-0003-7227-991X>
магістр дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
vysotska444@gmail.com

**EVOLUTION
OF REQUIREMENTS
FOR LIBRARY INTERIOR DESIGN
IN THE CONTEXT
OF DIGITALISATION,
REFLECTING PUBLIC OPINION**

Iryna Hardabkhadze,
<https://orcid.org/0000-0002-8899-3267>
Senior Researcher,
Associate Professor at the Research
Institute of Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
irene.gard@meta.ua

Anna Vysotska,
<https://orcid.org/0009-0003-7227-991X>
Master of design,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
vysotska444@gmail.com

Анотація

Мета статті полягає у визначенні еволюції вимог до дизайну інтер'єру бібліотек під впливом цифровізації з урахуванням ставлення громадськості до ролі і функцій бібліотек у сучасному світі. **Методи дослідження** базуються на системному підході до аналізу впливу на дизайн інтер'єру бібліотек інноваційних сервісів та громадської думки про роль і статус бібліотеки в інформаційному суспільстві. Показано, що на позитивне ставлення до бібліотек впливає якість обслуговування та актуальність пакету інформаційних послуг, які у свою чергу асоціюються з функціональністю планування робочого простору та дизайном інтер'єру бібліотеки. Шляхом опитування виявлено вимоги громадськості до дизайну інтер'єру бібліотек. Проаналізовано тенденції еволюції дизайну інтер'єру бібліотек з урахуванням впливу на вимоги до нього

Abstract

The purpose of the article is to determine the evolution of requirements for library interior design under the influence of digitalisation, taking into account the public's attitude to the role and functions of libraries in the modern world. **The research methods** are based on a systematic approach to analysing the impact of innovative services on library interior design and public opinion about the role and status of libraries in the information society. It is shown that positive attitudes towards libraries are influenced by the quality of service and the relevance of the information services package, which, in turn, are associated with the functionality of the workspace planning and the library interior design. The survey revealed the public's requirements for library interior design. The trends in the evolution of library interior design are analysed, taking into account the impact of digitalisation of in-

цифровізації інформаційних сервісів. **Наукова новизна.** Продемонстровано зв'язок між актуальністю пакета інформаційних бібліотечних послуг, функціональністю дизайну інтер'єру та позитивним ставленням громадськості до відвідування бібліотек. Еволюція вимог до дизайну інтер'єру бібліотек охарактеризована переліком вимог, що генеруються інноваційними сервісами та уточнюються за результатами соціологічного опитування про ставлення громадськості до функцій сучасних бібліотек. **Висновки.** У результаті дослідження виявлені можливі траєкторії сталого розвитку бібліотек в умовах цифровізації, коли бібліотеки втрачають монополію на доступ до знань. Розглянуті особливості імплементації концепції «добробуту присутності» дизайн-проекування інтер'єру бібліотек з використанням мультисенсорної взаємодії світлового, теплового, акустичного та нюхового середовищ. Показано, що реалізація цієї концепції на практиці управління функціонуванням сучасної бібліотеки базується на комбінації архітектурно-дизайнерських рішень з розподіленими «хмарними» засобами моніторингу та управління «добробутом середовища присутності».

Ключові слова:

функціональність бібліотек, тенденції дизайну інтер'єру, інноваційні сервіси, опитування, вплив сервісів на дизайн середовища.

formation services on its requirements. **Scientific novelty.** The article demonstrates the relationship between the relevance of the package of information library services, the functionality of interior design, and the public positive attitude towards visiting libraries. The evolution of requirements for library interior design is characterised by a list of requirements generated by innovative services and refined by the results of a sociological survey on public attitudes to the functions of modern libraries. **Conclusions.** The study identified possible trajectories of sustainable development of libraries in the context of digitalisation, when libraries lose their monopoly on access to knowledge. The features of implementing the concept of «well-being of presence» in the design of library interiors using multisensory interaction of light, heat, acoustic, and olfactory environments are considered. It is shown that the implementation of this concept in the practice of managing the functioning of a modern library is based on a combination of architectural and design solutions with distributed «cloud» means of monitoring and managing the «well-being of the presence environment».

Keywords:

libraries functionality; interior design trends; innovative services; surveys; impact of services on environment design.

Вступ 

Бібліотеки від початку свого існування відігравали ключову роль у задоволенні потреб суспільства у доступі до знань, їх поширенні та збереженні. В процесі трансформації суспільства під впливом інформатизації вони зіткнулися з новими викликами, що призвело до невизначеності траєкторії їхнього розвитку.

У контексті вимог інформаційного суспільства шляхи розвитку бібліотек змінюються завдяки збільшенню сервісного функціоналу з розширенням фізико-технічної бази носіїв інформації до конвергенції функціоналу бібліотек з новітніми засобами соціальних медіа-комунікацій. Оскільки новітні агенти більш адаптовані до розширеного реально-віртуального життєвого простору, передбачається розподіл монопольної ролі доступу до знань між бібліотеками і мультимедіа-агентами середовища

аугментованої реальності. Незважаючи на відмінності у зоні охоплення соціальної сфери, усі шляхи еволюції передбачають вдосконалення бібліотечної інфраструктури для збереження та залучення читацької аудиторії. Нечіткість визначення відмінностей між вірогідними шляхами прогресу бібліотек обумовлена динамічністю перетворень та залежністю їхнього розвитку від багатьох факторів впливу.

Одним з таких факторів є ставлення громадськості до ролі і статусу бібліотек в інформаційному суспільстві. Складовою цього фактору є взаємозв'язок між задоволеністю клієнтів бібліотечними сервісами і характеристиками інтер'єру її внутрішніх функціональних просторів. Розуміння цієї залежності сприяє створенню функціональних інклюзивних просторів, підвищенню результативності імплементації бібліотеками нових сервісів та ефективності проектування дизайнерами інтер'єрів, які відповідають очікуванням користувачів.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження – визначення еволюції вимог до дизайну інтер'єру бібліотек під впливом цифровізації з урахуванням ставлення громадськості до ролі, статусу і функціональності бібліотек у сучасному світі.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методика дослідження еволюції вимог до дизайну інтер'єру бібліотек базується на системному підході до аналізу впливу на них інноваційних сервісів та громадської думки про роль і статус бібліотек інформаційного суспільства.

Для досягнення мети дослідження проведено огляд тенденцій розвитку функціональності та дизайну бібліотек за матеріалами архітектурної платформи світової популярності ArchDaily, звітів відомих профільних організацій та публікацій у науковій періодиці останніх років.

Автор Steven Herbert Gstalder (2017) в рамках досліджень з організації простору бібліотеки для досягнення оптимального розташування зон пропонує методологію просторового планування та аналізу потоків користувачів. Дослідження Nasrollahi and Shokry (2020) зосереджується на використанні природного світла і розробці стратегій розташування вікон та перегородок для максимального проникнення природного світла в приміщення. Mark Bieraugel (2019) пропонує рішення щодо створення окремих зон для диференціації видів послуг, що відповідають потребам користувачів, таких як читання, групова робота та соціальна взаємодія.

Дослідження, проведене Rafi et al. (2019), фокусується на використанні сучасних технологій у бібліотечному середовищі – віртуальній реальності, розумних дошок та мобільних додатків з метою покращення досвіду користувачів у бібліотеці. Дослі-

дження Wang et al. (2021) зосереджується на аналізі психологічних аспектів сприйняття бібліотеки. Це дослідження вивчає емоційний вплив бібліотечного середовища на користувачів та розкриває, як атмосфера, колірні схеми, акустика та інші фактори впливають на комфорт та концентрацію уваги користувачів.

За результатами критичного та контент-аналізу публікацій виявлено, що дослідницькі роботи у цих напрямках пропонують нові підходи до організації просторів бібліотек. Пропонуються акценти на використання природного світла та інсоляції із зонуванням простору відповідно до функціонального призначення. Також використовуються технологічні досягнення не тільки для імплементації новітніх інформаційних сервісів, але й для створення комфортного та функціонального середовища для користувачів (таб. 1). Але у матеріалах досліджень не відображено зміни вимог до дизайну інтер'єру бібліотек під впливом цифровізації та їх залежність від очікувань читачами еволюції ролі бібліотек інноваційного суспільства.

Таблиця 1. Огляд досліджень розвитку дизайну бібліотек та аналізу сприйняття середовища бібліотеки громадськістю

Table 1. Overview of research on library design development and analysis of public perception of the library environment

Фактор впливу на розвиток дизайну бібліотек	Автори	Рік дослідження	Кільк. учасників	Пропозиції до формування інтер'єру бібліотек за результатами дослідження
Організація простору бібліотеки	Gstalter (2017)	2017	50	Використання методології просторового планування та аналізу потоків користувачів для оптимального розташування зон у бібліотеці.
Використання природного світла	Nasrollahi and Shokry (2020)	2020	35	Встановлення ефективного розташування вікон, відкритих просторів та використання скляних перегородок для максимального проникнення природного світла.
Зонування простору бібліотеки	Bieraugel (2019)	2019	65	Створення окремих зон для різних видів діяльності, таких як тихе читання, групова робота, соціальна взаємодія з метою задоволення потреб користувачів.
Використання інформаційних технологій	Rafi et al. (2019)	2019	45	Дослідження ефективного використання сучасних технологій, таких як розумні дошки, віртуальна реальність та мобільні додатки для покращення досвіду користувачів у бібліотечному середовищі.
Аналіз психологічних аспектів сприйняття бібліотеки	Wang et al. (2021)	2021	40	Виявлення емоційного впливу бібліотечного середовища на користувачів. Дослідження впливу атмосфери, колірних схем, акустики та інших факторів на комфорт та концентрацію уваги користувачів.

У роботі «Академічні бібліотеки як неформальні навчальні простори в архітектурно-освітньому середовищі» (Lotfy et al., 2022) проведено тематичне дослідження залежності дизайну простору освітніх бібліотек від задоволеності студентів. За висновками авторів, в епоху цифрових технологій існує два ключових підходи до проектування бібліотечного простору: бібліотека як «загальнодоступне місце для навчання» та «бібліотека як простір для неформального навчання».

Аналіз матеріалів джерельної бази поглибив розуміння залежності ефективності бібліотечних сервісів від елементів їхнього інтер'єру. Незважаючи на широке охоплення теми, у проаналізованих дослідженнях не відображено тенденції розширення вимог до проектування дизайну бібліотек, які викликані трансформацією бібліотечних сервісів у інформаційному суспільстві. Тому аналіз еволюції цих вимог складає одну з актуальних проблем розвитку дизайну бібліотек.

Для уточнення впливу сприйняття індивідами ролі сучасних бібліотек на еволюцію вимог до їх дизайну інтер'єру було проведено соціологічне опитування громадян України до їх ставлення до бібліотек.

Результати дослідження **4**

Зростання соціалізації процесів цифровізації, що викликало перенесення частини культурних інсталяцій у цифровий простір метавсесвіту, змусило громадськість переглянути статус бібліотек у соціокультурному просторі. В умовах цифрової трансформації важливо усвідомити зв'язок між цифровізацією та процесами соціокультурного життя, що необхідне для гармонізації зусиль у середовищі цифрових інновацій (Hardabkhadze, 2023). Для бібліотек зв'язок між цифровізацією та процесами соціокультурного життя проявився у народженні нових можливостей для створення сервісів, які ще вчора здавалися неможливими.

А гармонізація зусиль у середовищі цифрових інновацій полягає у збалансованому управлінні сукупністю факторів впливу на еволюцію бібліотек для забезпечення їхнього сталого розвитку.

Підвищення вимог до дизайну внутрішнього середовища бібліотечних просторів спрямоване на досягнення у процесі проектування більш точного урахування фізіологічних, ергономічних та соціально-психологічних потреб відвідувачів. Важливе місце серед безлічі факторів впливу на траєкторію розвитку бібліотек займає громадська думка. Розуміння глибокої залежності сталого розвитку бібліотек від ставлення до них громадськості є ключовою вимогою успішного управління роллю бібліотек як медіа-агента інформаційного суспільства.

У статті Altomonte et al. (2020) вплив інтер'єру на сприйняття простору людиною розглядається у формі «добробуту в антро-

погенному середовищі», тобто гармонійної взаємодії фізичних, фізіологічних, соціальних, економічних та психологічних аспектів. У цій роботі запропонована концепція дизайн-проекування «добробуту присутності», яка спрямована на досягнення у людей відчуття задоволеності та комфорту в просторі перебування. Це почуття виникає у індивідів завдяки організації в приміщеннях мультисенсорної взаємодії між атрибутами «здорової атмосфери», комфортності приміщення та пов'язаного з природою середовища.

Спіраючись на досягнення сучасних технологій, можна припустити, що імплементація цього підходу у проєкції на бібліотечну інфраструктуру утворює інноваційну інформаційну екосистему. Ця екосистема є комбінацією архітектурно-дизайнерських реалізацій із розподіленими «хмарними» засобами моніторингу та управління «добробутом середовища присутності». Така екосистема здатна не лише задовольняти та підтримувати на заданому рівні багатогранні фізичні, фізіологічні та психологічні потреби відвідувачів бібліотеки, а й забезпечити надання нових інформаційних сервісів.

Однак практична реалізація такої концепції потребує інтеграції різноманітних нових компетенцій, необхідних для проєкування та експлуатації функціональних приміщень бібліотеки з розширеним діапазоном сервісів.

Більш простий підхід представлений біофільним дизайном, який спрямований на відновлення та задоволення початкової потреби людини – жити серед природи. Він поєднує робочий простір з навколишнім світом природи для покращення самопочуття, підвищення концентрації уваги та продуктивності праці. (Wormald, 2023). Звернення до природи у середовищі штучних просторів бібліотек досягається спеціальними дизайнерськими прийомами під час проєкування їхнього інтер'єру. У молодіжній бібліотеці у провінції Китаю реалізовано читальний зал, виставковий майданчик та місце видачі книг з використанням прийомів біофільного дизайну. Верхня частина будівлі – з відкритою огорожею, що дозволяє поєднати функціональний простір бібліотеки із зеленими горами та водою (рис. 1а). Інтер'єр бібліотеки, руйнуючи функцію традиційної сільської книгарні, створює безперервний та відкритий суспільний простір (рис. 1б).

Іншим підходом до впливу на сприйняття читачів середовища бібліотек є дизайн-проєкування з використанням просторової психології. У роботі Harrouk (2020) продемонстровано важливу роль просторової психології у сприйнятті людиною інтер'єру штучно створеного простору. Дизайн інтер'єру постає виразником просторової психології, безпосередньо впливаючи на свідомість, емоції та сприйняття людьми геометрії навколишнього простору. Так, у бібліотечному холі McAllen Main



Рис. 1 а-б. Yucun Impressions Young Library (2023). Китай. Реалізація концепції біофільного дизайну, відповідно до якого інтер'єр бібліотеки перетворюється у безперервний та відкритий суспільний простір. Архітектори: SJTU школа дизайну – група Du Chunyu. Фото © Qingshan Wu.

Fig. 1 a-b. Yucun Impressions Young Library (2023). China. Implementation of the concept of biophilic design, according to which the library interior turns into a continuous and open public space. Architects: SJTU School of Design – Du Chunyu Group. Photo © Qingshan Wu.

Library застосовано функціонально-просторове рішення зонування з опорою на елементи психології сприйняття довкілля (рис. 3). А в інтер'єрі коворкінг-центру як функціональної просторової одиниці бібліотеки нового покоління продемонстровано рішення природного освітлення (рис. 4). Це підтверджує наявність потенціалу впливу бібліотек на ставлення до них користувачів. Відповідальність за позитивний вплив інтер'єру несе дизайнер-архітектор шляхом формування гармонійних рішень основних параметрів дизайну бібліотек.

Для ефективного надання сервісів своїм читачам у середовищі цифрових інновацій бібліотеки мають бути готові до роботи



Рис. 3. Дизайн MSR. Головна бібліотека. McAllen. Функціонально-просторове рішення зонування бібліотечного холу. 2023. Фото © Lara Swimmer (Harrouk, 2020).

Fig. 3. MSR Design. McAllen Main Library. Functional-spatial solution of the McAllen Main Library hall. 2023. Photo © Lara Swimmer (Harrouk, 2020).



*Рис. 4. APPAREIL. Коворкінг-центр.
Рішення природного освітлення
в інтер'єрі коворкінг-центру. 2023.
Фото © Jose Hevia (Harrouk, 2020).*

*Fig. 4. APPAREIL. Coworking center.
Natural light solution for the interior of
a coworking centre. 2023. Photo © Jose
Hevia (Harrouk, 2020).*

з новітніми високими технологіями, які можуть бути як привабливими, так і небезпечними у застосуванні (Fernandez, 2023).

Для визначення еволюції вимог до дизайну інтер'єру бібліотек можна умовно поділити сервіси на традиційні та інноваційні. Як традиційні, так й інноваційні бібліотечні послуги впливають на вимоги до зонування просторів бібліотеки та дизайну інтер'єру кожної зони.

Традиційним сервісам відповідають традиційні вимоги, до яких належать такі найважливіші характеристики дизайну інтер'єру, як структура та характер просторового рішення, світло, колір, матеріали, обладнання, елементи образотворчого мистецтва, візуалізація інформації, озеленення та інші.

До інноваційних бібліотечних сервісів на даному етапі розвитку інформаційних технологій прийнято зараховувати:

- підтримку групової роботи, відеоконференц-зв'язку, коворкінг-центрів;
- сервіси соціальної підтримки та адаптації певних контингентів населення (Library Journal, n.d.);
- сервіси захисту авторських прав, авторської доброчесності та свободи публікацій, додрукарської підготовки, друку тексту, 3D-візуалізації та друку дизайн-артефактів малої форми, публікацій авторського контенту (American Library Association, 2023; Library Journal, n.d.);
- сервіси організації присутності у соціальних мережах, створення просторів та сюжетів аугментованої реальності і метавсесвіту, генерації аватарів, сканатанів за запитаннями індивідів, використання ChatGPT від OpenAI на базі генеративного текстового штучного інтелекту (Enis, 2023);
- сервіси екосистемного рівня підтримки мультисенсорної взаємодії «добробуту присутності» відвідувачів та функціоналу «розумного будинку» в зоні приміщень бібліотеки, інформацій-

ної безпеки та безпечного застосування аплікацій інформаційних технологій та штучного інтелекту (Duncan & Sterling, 2023; Fernandez, 2023).

Для уточнення переліку вимог до дизайну інтер'єру з боку інноваційних сервісів авторами статті? проведено соціологічне опитування ставлення громадськості до функцій сучасних бібліотек та їх ролі у суспільстві. Вибірку склали 50 осіб з числа громадян України, здебільшого жінки (75%). Більша частина опитаних – молодь у віці 18-25 (65,3%) та 26-35 років (24,5%). Респонденти були представниками різних міст України, але найбільша частка – з Києва (44,7%) та Львова (13,2%). 8,8% з опитаних були митними брокерами, ще по 5,9% – музикантами та працівниками у сфері обслуговування.

На тлі зростання популярності альтернативних носіїв контенту актуалізується питання, чи можуть традиційні паперові книги утриматись у цьому новому цифровому ландшафті? Значна частина опитаних (70%) відвідує книжкові бібліотеки, 64% віддає перевагу паперовим книжковим носіям інформації та вважає, що паперові книги будуть існувати й надалі. Це вказує на високий інтерес до традиційних бібліотечних сервісів як на сьогоднішній день, так і в майбутньому. Кількість людей, що віддають перевагу електронним бібліотекам, складає (34%), що відображає зростання популярності цифрових ресурсів та їх віртуалізації.

Більшість опитаних віддають перевагу художній літературі (73,5%). Іншими причинами відвідування бібліотек є «читання розважальної літератури» – 51%, «Навчання» – 46,9%, «Робочі потреби» – 28,6%. Результати опитування про те, як давно опитані прочитали останню книгу: 38% прочитали книгу протягом останнього місяця, 22% – півроку тому, а 32% – більше року тому. Ці дані свідчать про різні частоту та ритм читання серед опитаних.

Наступний блок питань стосується того, що користувачі хотіли б покращити в бібліотеці. Відповіді варіюються від дизайну приміщень (54%) і функціональності (50%) до спрощення пошуку (46%) і кольорової гами (32%), що може вказувати на потребу у модернізації й адаптації бібліотечного середовища до сучасних потреб користувачів. Пріоритетність пошуку літератури в бібліотеках варіюється від звернення до бібліотекаря (42,9%) до самостійного пошуку за допомогою електронного (30,6%) або паперового каталогу (14,3%). Деякі опитувані підтримують ідею використання історичних елементів (71,5%), в той час як інші вважають, що сучасний дизайн бібліотеки (28,5%) повинен бути більш пріоритетним. Висока частка опитаних (89,4%), які мають дітей, висловлює готовність відвідувати дитячий зал бібліотеки.

Ці рекомендації можуть бути використані для уточнення переліку нових вимог до дизайну інтер'єру бібліотек, які генерують інноваційні високотехнологічні сервіси. Оскільки більшість

цих вимог асоціюється з інформаційними технологіями та альтернативними носіями інформації, еволюція вимог до дизайну інтер'єру може бути представлена переліком:

- вимоги до зонування приміщень та дизайну інфраструктури апаратно-програмного комплексу з урахуванням розподілу функціональних просторів та особливостей розміщення агрегатів інформаційної екосистеми;

- вимоги до дизайну інтер'єру кабінетів відеоконференцій, аугментованої реальності та локальної моделі «метавсесвіту», дизайну інтерфейсів прикладних програм, 3D візуалізації сцен аугментованої реальності та сюжетів «метавсесвіту»;

- вимоги та рекомендації до рішень дизайну інтер'єру коворкінг-центрів та кабінетів соціальної адаптації громадян;

- вимоги до дизайну робочих місць користувачів локальної мережі бібліотеки.

Це далеко не повний перелік вимог до дизайну, який безперервно розширюється з появою нових технологій. Нові його пункти вимагають моніторингу досягнень цифровізації. Однак він створює фундамент для постійного оновлення вимог до дизайну, що сприятиме підвищенню якості проектування інтер'єрів бібліотек нового покоління.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Для визначення еволюції вимог до дизайну інтер'єру бібліотек сервіси були поділені на традиційні та інноваційні. На основі аналізу переліку інноваційних сервісів показано, що вони є джерелом генерації нових вимог до дизайн-проекування інтер'єру бібліотек.

Розглянуті особливості концепції «добробуту присутності» дизайн-проекування інтер'єру бібліотек з використанням мультисенсорної взаємодії світлового, теплового акустичного та нюхового середовищ. Показано, що реалізація цієї концепції в реальних умовах управління функціонуванням сучасної бібліотеки базується на комбінації архітектурно-дизайнерських рішень з розподіленими «хмарними» засобами моніторингу та управління «добробутом середовища присутності». Але її реалізація вимагає проведення додаткових досліджень.

Перелік вимог до дизайну інтер'єру бібліотек, що асоціюються з їх еволюцією, охарактеризований з уточненням за результатами соціологічного опитування про ставлення громадськості до функцій сучасних бібліотек та їхньої ролі у суспільстві. Цей перелік надає інформацію щодо оновлення вимог до дизайну приміщень, що сприятиме підвищенню якості проектування інтер'єрів бібліотек нового покоління.

Висновки **6**

У результаті дослідження виявлені можливі траєкторії сталого розвитку бібліотек в умовах цифровізації, коли бібліотеки

втрачають монополію на доступ до знань. Показано, що для збереження читацької аудиторії, підвищення задоволеності та інтересу відвідувачів до бібліотек всі шляхи передбачають удосконалення бібліотечної інфраструктури, що впливає на еволюцію вимог до дизайну інтер'єру.

Охарактеризовані інноваційні бібліотечні сервіси, які вважаються перспективними на даному етапі розвитку інформатизації. Позначена їхня комплексна організаційно-адміністративна, соціокультурна та інноваційно-технологічна природа. Показано, що інноваційні бібліотечні сервіси є джерелом еволюції вимог до дизайн-проектування інтер'єру бібліотек.

Уточнення переліку вимог до дизайну інтер'єру з боку інноваційних сервісів проведено шляхом соціологічного опитування ставлення громадськості до функцій сучасних бібліотек та їх ролі у суспільстві. У результаті охарактеризовані нові вимоги, які асоціюються з еволюцією вимог до дизайну інтер'єру бібліотек інформаційного суспільства з урахуванням громадської думки. Так, виявлено, що гармонізація інтер'єру бібліотек і наявність актуального пакету інформаційних бібліотечних послуг у цифровому середовищі створюють фактори позитивного впливу на ставлення громадськості до відвідування бібліотек. Зауважимо, що цей перелік не є повним списком вимог до дизайну, оскільки він безперервно розширюється з появою нових технологій. Цей факт є обмеженням результатів дослідження, що може бути компенсовано моніторингом тенденцій розвитку бібліотек у майбутніх дослідженнях даної тематики.

Перспективи подальших досліджень проблеми удосконалення методики дизайн-проектування інтер'єру бібліотек полягають у розробці алгоритмів гармонізації мультисенсорного середовища. Передбачається, що досягнення «добробуту середовища присутності» читачів у бібліотечному просторі може бути реалізовано шляхом балансування взаємодії світлового, теплового, акустичного та нюхового середовищ. Це балансування доцільно реалізовувати з урахуванням психологічних особливостей сприйняття дизайнерських рішень цільовими групами користувачів. Водночас слід зазначити, що імплементація концепції «добробуту присутності» вимагає додаткових досліджень та розробки алгоритмів управління збалансованою мультисенсорною взаємодією.

Список бібліографічних посилань

- Altomonte, S., Allen, J., Bluysen, P. M., Brager, G., Heschong, L., Loder, A., Schiavon, S., Veitch, J. A., Wang, L., & Wargocki, P. (2020). Ten questions concerning well-being in the built environment. *Building and Environment*, 180, Article 106949. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2020.106949>

- American Library Association. (2023). *The State of America's Libraries 2023* (Report). <http://www.ala.org/news/state-americas-libraries-report-2023/>
- Bieraugel, M. (2019). Do your library spaces help entrepreneurs? Space planning for boosting creative thinking. *Supporting Entrepreneurship and Innovation*, 40, 21–32. <https://doi.org/10.1108/S0732-067120190000040001>
- Duncan, A. P., & Sterling, J. J. (2023). Smart cities fueled by smart libraries: Implementation and application in an English-speaking Caribbean context. *Library Hi Tech News*, 40(1), 13–19. <https://doi.org/10.1108/LHTN-10-2022-0118>
- Enis, M. (2023, July 13). *AI, ChatGPT are focus at top tech trends panel | ALA Annual 2023*. Library Journal. <https://www.libraryjournal.com/story/technology/ai-chatgpt-are-focus-at-top-tech-trends-panel-ala-annual-2023/>
- Fernandez, P. (2023). Some observations on generative text artificial intelligence's impact on libraries part 2. *Library Hi Tech News*, 40(5), 1–5. <https://doi.org/10.1108/LHTN-05-2023-0080>
- Gstalder, S. H. (2017). *Understanding library space planning* [Doctoral Dissertation, University of Pennsylvania]. ProQuest. <https://www.proquest.com/docview/1954088754?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>
- Hardabkhadze, I (2023). Synthesis of digital and humanitarian technologies in the problems of managing the fashion industry transformation processes. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3(13), 19–33. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.281174>
- Harrouk, C. (2020, March 20). *Psychology of space: How interiors impact our behavior?* ArchDaily. https://www.archdaily.com/936027/psychology-of-space-how-interiors-impact-our-behavior?ad_medium=gallery/
- Library Journal. (n.d.). *Home*. Retrieved July 13, 2023, from <https://www.libraryjournal.com/>
- Lotfy, M. W., Kamel, Sh., Hassan, D. K., & Ezzeldin, M. (2022). Academic libraries as informal learning spaces in architectural educational environment. *Ain Shams Engineering Journal*, 13(6), Article 101781. <https://doi.org/10.1016/j.asej.2022.101781>
- Nasrollahi, N., & Shokry, E. (2020). Parametric analysis of architectural elements on daylight, visual comfort, and electrical energy performance in the study spaces. *Journal of Daylighting*, 7, 57–72. <https://solarlits.com/jd/pdf/7-57.pdf>
- Rafi, M., Jianming, Z. J. & Ahmad, K. (2019). Technology integration for students' information and digital literacy education in academic libraries. *Information Discovery and Delivery*, 47(4), 203–217. <https://doi.org/10.1108/IDD-07-2019-0049>
- Wang, J., Li, Z., & Wang, A. (2021). University library interior design on students' learning psychology. *Psychiatria Danubina*, 33(5), 195–196. <https://hrcak.srce.hr/file/383053>
- Wormald, J. (2023, April 11). *4 ways to bring biophilia into the urban workspace*. ArchDaily. https://www.archdaily.com/999235/4-ways-to-bring-biophilia-into-the-urban-workspace?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all
- Yucun *Impressions Young Library / SJTU school of design – Du Chunyu team*. (2023, June 17). ArchDaily. https://www.archdaily.com/1002491/yucun-impressions-young-library-sjtu-school-of-design-du-chunyu-team?ad_source=search&ad_medium=projects_tab

References

- Altomonte, S., Allen, J., Bluysen, P. M., Brager, G., Hescong, L., Loder, A., Schiavon, S., Veitch, J. A., Wang, L., & Wargocki, P. (2020). Ten questions concerning well-being in the built environment. *Building and Environment*, 180, Article 106949. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2020.106949> [in English].
- American Library Association. (2023). *The State of America's Libraries 2023* (Report). <http://www.ala.org/news/state-americas-libraries-report-2023> [in English].

- Bieraugel, M. (2019). Do your library spaces help entrepreneurs? Space planning for boosting creative thinking. *Supporting Entrepreneurship and Innovation*, 40, 21–32. <https://doi.org/10.1108/S0732-067120190000040001> [in English].
- Duncan, A. P., & Sterling, J. J. (2023). Smart cities fueled by smart libraries: Implementation and application in an English-speaking Caribbean context. *Library Hi Tech News*, 40(1), 13–19. <https://doi.org/10.1108/LHTN-10-2022-0118> [in English].
- Enis, M. (2023, July 13). *AI, ChatGPT are focus at top tech trends panel | ALA Annual 2023*. Library Journal. <https://www.libraryjournal.com/story/technology/ai-chatgpt-are-focus-at-top-tech-trends-panel-ala-annual-2023/> [in English].
- Fernandez, P. (2023). Some observations on generative text artificial intelligence's impact on libraries part 2. *Library Hi Tech News*, 40(5), 1–5. <https://doi.org/10.1108/LHTN-05-2023-0080> [in English].
- Gstalder, S. H. (2017). *Understanding library space planning* [Doctoral Dissertation, University of Pennsylvania]. ProQuest. <https://www.proquest.com/docview/1954088754?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true> [in English].
- Hardabkhadze, I (2023). Synthesis of digital and humanitarian technologies in the problems of managing the fashion industry transformation processes. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3(13), 19–33. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.281174> [in English].
- Harrouk, C. (2020, March 20). *Psychology of space: How interiors impact our behavior?* ArchDaily. https://www.archdaily.com/936027/psychology-of-space-how-interiors-impact-our-behavior?ad_medium=gallery/ [in English].
- Library Journal. (n.d.). *Home*. Retrieved July 13, 2023, from <https://www.libraryjournal.com/> [in English].
- Lotfy, M. W., Kamel, Sh., Hassan, D. K., & Ezzeldin, M. (2022). Academic libraries as informal learning spaces in architectural educational environment. *Ain Shams Engineering Journal*, 13(6), Article 101781. <https://doi.org/10.1016/j.asej.2022.101781> [in English].
- Nasrollahi, N., & Shokry, E. (2020). Parametric analysis of architectural elements on daylight, visual comfort, and electrical energy performance in the study spaces. *Journal of Daylighting*, 7, 57–72. <https://solarlits.com/jd/pdf/7-57.pdf> [in English].
- Rafi, M., Jianming, Z. J. & Ahmad, K. (2019). Technology integration for students' information and digital literacy education in academic libraries. *Information Discovery and Delivery*, 47(4), 203–217. <https://doi.org/10.1108/IDD-07-2019-0049> [in English].
- Wang, J., Li, Z., & Wang, A. (2021). University library interior design on students' learning psychology. *Psychiatria Danubina*, 33(5), 195–196. <https://hrcak.srce.hr/file/383053> [in English].
- Wormald, J. (2023, April 11). *4 ways to bring biophilia into the urban workspace*. ArchDaily. https://www.archdaily.com/999235/4-ways-to-bring-biophilia-into-the-urban-workspace?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all [in English].
- Yucun Impressions Young Library / SJTU school of design – Du Chunyu team. (2023, June 17). ArchDaily. https://www.archdaily.com/1002491/yucun-impressions-young-library-sjtu-school-of-design-du-chunyu-team?ad_source=search&ad_medium=projects_tab [in English].

**ДОСЛІДЖЕННЯ МІСЬКОГО
СЕРЕДОВИЩА
У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЄКТУВАННІ
ОБ'ЄКТІВ ДИЗАЙНУ
ДЛЯ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ**

Ольга Оконченко,
<https://orcid.org/0000-0001-7503-5679>
кандидат архітектури,
доцент,
Національний університет
«Львівська політехніка»,
Львів, Україна
olha.m.okonchenko@lpnu.ua

Ігор Оконченко,
<https://orcid.org/0000-0002-1812-0006>
старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Львів, Україна
igor.v.okonchenko@knukim.edu.ua

**EXPLORING THE URBAN
ENVIRONMENT
IN THE EDUCATIONAL DESIGN OF
DESIGN OBJECTS
FOR PUBLIC SPACES**

Olha Okonchenko,
<https://orcid.org/0000-0001-7503-5679>
PhD in Architecture,
Associate Professor,
Lviv Polytechnic
National University,
Lviv, Ukraine
olha.m.okonchenko@lpnu.ua

Igor Okonchenko,
<https://orcid.org/0000-0002-1812-0006>
Senior Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Lviv, Ukraine
igor.v.okonchenko@knukim.edu.ua

Анотація

Метою дослідження є пошук шляхів залучення студентів спеціальності «Дизайн середовища» до вирішення засобами дизайну реальних проблем відкритих громадських просторів міст під час навчального процесу. **Методи дослідження.** Застосовано загальнонаукові методи теоретичного дослідження: аналіз і синтез, узагальнення та порівняння, комплексний підхід. **Наукова новизна.** Зважаючи на актуальність створення в міському середовищі якісних публічних місць та значну кількість проблем, пов'язаних із розміщенням елементів дизайну у громадському просторі, обґрунтовано необхідність включити в навчальний процес студентів спеціальності «Дизайн середовища» дослідження реального міського середовища з метою покращення його якості на художньо-дизайнерському рівні. Запропоновано навчальне завдання щодо обґрунтування концепції створен-

Abstract

The purpose of the study is to find ways of involving students of the "Environmental Design" speciality in solving real problems of open public spaces in cities by means of design during educational process. **General scientific methods** of theoretical research are applied: analysis and synthesis, generalization and comparison. **The novelty of the research.** In view of the relevance of creating high-quality public places in the urban environment and the presence of a significant number of problems associated with the placement of design elements in public space, it was considered necessary to include in the educational process of students majoring in Environmental Design the exploration of the real-existing urban environment to improve its quality at the artistic and design level. The task of developing the concept of a multifunctional design object with pronounced artistic and figurative characteristics in the public

ня поліфункціонального об'єкта дизайну з вираженими художньо-образними характеристиками у громадському просторі. Розкрито послідовність базових кроків передпроектного дослідження, призначеного спрямувати студента до аналізу з позицій дизайну стану громадських просторів, у яких студенти можуть відчутти себе як проєктантами, так і безпосередніми користувачами. В основі розробленого навчального завдання покладено методіку виконання передпроектних досліджень та формування концептуальних ідей у галузі дизайну середовища, а основним методом навчання обрано метод проєктів (як сукупність дослідницьких проблемних методів творчого спрямування). **Висновки.** Запропоноване передпроектне дослідження може проводитися в складі курсового, дипломного проєктування, або як окреме завдання у процесі вивчення професійних дисциплін зі спеціальності «Дизайн середовища». Знайомство студентів з реальними проблемами міського середовища та залучення їх до вирішення даних проблем у навчальному процесі застереже від нехтування ними у подальшій професійній діяльності. У результаті виконання завдання студенти навчаться помічати і виокремлювати елементи міського середовища, критично ставитися до об'єктів дизайну в публічному просторі, підходити до їхнього проєктування лише після системного передпроектного аналізу, розуміти важливість візуальної чистоти простору і цінувати цілісність архітектурної композиції. Обґрунтування студентами прийнятих рішень у вигляді презентації перед колегами сприяє критичному оцінюванню власних ідей та підготовці до активної участі у громадських проєктах з метою підвищення їхньої комфортності, соціальної привабливості і безпечності громадського середовища населених пунктів.

Ключові слова:

передпроектний аналіз, дизайн середовища, громадський простір, предметно-просторове середовище, метод проєктів,

space has been proposed and substantiated. The article reveals the sequence of basic steps of pre-design research intended to guide students to learn how to analyse (from the point of view of design) the existing state of public spaces in which students can feel themselves as direct users and designers. The basis of this task is the methodology for performing pre-design research and forming conceptual ideas in the field of Environmental Design. The main teaching method is the project method as a set of research problematic methods of creative direction. **Conclusions.** Such pre-design research can be carried out as part of a course or diploma project; or as a separate task in the process of studying professional disciplines in the field of Environmental Design. Exposing students to the real problems of the urban environment and involving them in solving the issues in the educational process will help prevent unconscious neglect of the context in their future professional careers. As a result of the assignment, students learn to notice and distinguish elements of the urban environment, to be critical of design objects in public space, to approach their design only after a comprehensive pre-design analysis, to understand the importance of visual purity of space and to appreciate the integrity of the existing architectural composition. Presenting to their fellow students the rationale for adopted solutions helps them critically evaluate their ideas and prepare for active participation in public projects to improve the comfort, social attractiveness, and the urban environment safety.

Keywords:

pre-project analysis, environmental design, public space, object and spatial environment, project method, educational process.

Вступ **1**

Сучасні концепції міського розвитку не обходяться без завдань з вирішення проблем проектування громадських просторів та вдосконалення наявних рішень. Проблема полягає у тому, що для громадських просторів характерна динамічність розвитку; конфлікти інтересів; змінність складу користувачів, громадських активностей, функцій, предметного наповнення, іноді меж. Усе це ускладнює процес прийняття рішень на перспективу і призводить до необхідності проведення періодичних реконструкцій і коректив, базованих на нових системних дослідженнях і уточненні прийнятих концепцій. Наприклад, у комплексній стратегії розвитку Львова 2012-2025 рр. серед завдань, спрямованих на покращення якості міського середовища, зазначено: «Потрібно створити різноманітні концепції, які регулювали б оформлення і використання громадського простору. При цьому особливу увагу слід надати темі встановлення вуличних меблів та освітлення об'єктів громадського простору» (Львівська міська рада, 2012).

У новій програмі розвитку міст висвітлено зобов'язання «сприяти створенню та підтриманню добре пов'язаних між собою і рівномірно розподілених мереж різноцільових, безпечних, відкритих для всіх, доступних, екологічно чистих і якісних громадських місць» (United Nations, 2016, с. 24).

Часто навіть за цілісних і якісних (з містобудівної й архітектурної точок зору) проектах дизайну середовища вирішення багатьох елементів дизайну найближчого плану залишається неврахованим через дрібний масштаб містобудівної (архітектурної) проектної документації. Проблемами на рівні дизайну предметного наповнення громадського простору є неузгодженість різночасових елементів дизайну між собою та їхня неузгодженість із загальною архітектурно-містобудівною композицією, необґрунтована різноманітність рішень (фінансованих приватним бізнесом), і, водночас, однотипність, примітивність і безликість у рішеннях предметів дизайну, влаштованих державними структурами.

Дослідники наголошують: «Сучасні складові міського середовища не взаємодіють між собою, створюють «хаос» та велику кількість «візуального сміття» (рекламні щити, вивіски, вітрини), що значно погіршує зовнішній вигляд міста, візуально змінюючи простір та веде до втрати містом своєї історичної ідентичності» (Чепурна та ін., 2019, с. 222).

Робота дизайнера у громадському просторі ускладнюється необхідністю взаємно узгоджувати рішення не тільки з замовником чи вимогами до об'єктів дизайну, а й з наявними характеристиками певного простору, тому у професійній освіті особливо актуальним завданням є навчання студентів-дизайнерів враховувати реальні умови міського середовища (навіть при

розробленні окремих елементів дизайну для публічного простору). Робота зі справжніми проблемами середовища повинна випередити у майбутній професійній діяльності несвідоме нехтування контекстом чи свідоме порушення образу середовища задля домінування або самовираження, тому важливо не тільки розвивати креативність студентів, а й навчати їх спрямовувати творчість у необхідне русло з урахуванням ряду обмежень.

Мета дослідження 2

Метою дослідження є пошук шляхів залучення студентів спеціальності «Дизайн середовища» до вирішення засобами дизайну реальних проблем відкритих громадських просторів міст під час навчального процесу.

Методологія та аналіз джерельної бази 3

На даний момент діяльність, спрямована на покращення якості відкритих громадських просторів, не зводиться лише до архітектурно-інженерних заходів забезпечення належного благоустрою території. Об'єкти дизайну уже давно й щільно насичують міський громадський простір, посилюючи його виразність і комфортність, а у науковій сфері розробляються обґрунтовані рекомендації щодо використання засобів дизайну у міському середовищі.

Процес створення громадського простору потребує залучення різних спеціалістів, а передпроектні дослідження становлять складну багаторівневу систему. Питання морфологічного, синтаксичного і семантичного аналізу міського середовища, включаючи громадський простір, розкрито у сучасних працях з архітектури та містобудування Ю. Ідак (2020), С. Шубович (2008), Н. Соснової (2021), О. Олійник (2021), П. Нагорного (2004). Теоретики і практики пропонують принципи формування громадських просторів, які базуються на врахуванні містобудівних, економічних та соціологічних передумов та передбачають врахування інтересів і потреб користувачів.

Автор дисертаційного дослідження, присвяченого формуванню громадських просторів у практиці містобудівного проектування, Н. Соснова (2021) дає визначення поняттю «громадський простір» як «міська пішохідна територія поліфункціонального призначення, що сформувалася під впливом історичних, культурних, соціальних та економічних умов, та є рівнодоступна у користуванні» (с. 9). Н. Соснова (2021) розробила теоретико-методологічні основи формування громадських просторів міст України і виділила критерії оцінки урбаністичного, соціального, економічного і екологічного характеру. Методика передпроектного аналізу в дизайні архітектурного середовища також розкрито у навчально-методичних працях В. Тімохіна та ін. (2010), О. Заварзіна (2020).

Керівні органи багатьох міст ініціюють створення посібників з міського (або вуличного) дизайну, які визначають пріоритети

у сфері розвитку міського простору та нормативні основи для формування сталих практик покращення міського середовища (Департамент містобудування та архітектури, 2015; Public Works and Infrastructure Committee, 2019; *Downtown streetscape*, 2019; Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, 2014). Проте об'єм і зміст цих праць не передбачає детального аналізу стилістики, образності, соціо-культурної складової об'єктів дизайну. Ширше ці питання розкрито у працях з архітектури та дизайну Л. Обуховської (2021), О. Шило та О. Івашко (2016), С. Шубович (2008), Н. Пшінки (2020), А. Шуляра (2013), зокрема зосереджено увагу на важливості візуальної складової середовища, отримання естетичного задоволення, нового культурного досвіду і соціальної взаємодії, що не може відбутися без залучення засобів мистецтва та дизайну, наділених художньо-соціальним змістом: стріт-арту, інтерактивних інсталяцій, поліфункціональних МАФ, у формотворенні яких, окрім утилітарно-функціональної, значну роль відіграє художньо-образна складова. Поєднання засобів мистецтва і дизайну з інноваційними технологічними рішеннями надає нове поле для творчості й можливості підвищення якості громадських просторів відповідно до принципів сталого розвитку, екологічності, доступності, безпечності.

Результати дослідження **4**

Освітньо-професійною програмою зі спеціальності «Дизайн середовища» передбачено виконання проєктів малих архітектурних форм та елементів благоустрою у складі курсового проєктування. Таке проєктування може виконуватися з прив'язкою до реальних місць, тому повинно опиратися на розуміння продиктованих середовищем умов, а вибір об'єкта проєктування повинен опиратися на пошук і усвідомлення проблемної сфери, розуміння доцільності об'єкта для середовища та усвідомлення його значення для громадськості.

З метою освоєння різних методів дослідження та формотворення запропоновано навчальне завдання з розроблення концепції підвищення якості громадського простору засобами дизайну. Необхідно запропонувати поліфункціональний об'єкт дизайну з вираженими художньо-образними характеристиками (чи комплекс об'єктів), який би поєднував у собі утилітарну функцію з соціально-культурним значенням, та містив би такий інформаційно-емоційний потенціал, завдяки якому користувач даного простору отримав би корисний досвід від взаємодії з середовищем перебування.

Л. Обуховська (2021) вважає поліфункціональні малі архітектурні форми перспективними об'єктами предметного дизайну і виокремлює їхні сучасні характерні риси. Дослідниця зазначає: «Відхід від шаблонів і воля формотворчості, підкріплена нетрадиційними сучасними матеріалами та конструкціями..., незвичною

колористикою і пластикою, робить на сьогодні малі архітектурні форми надзвичайно потужним засобом творення образного змісту в середовищних об'єктах і системах різного характеру, відтіснивши на задній план у багатьох випадках таку основну функцію малих архітектурних форм в історичних ансамблях, як розвивати у наближених до людини масштабах стильові характеристики «великої» архітектури» (Обуховська, 2018, с. 186).

Для того, щоб сформулювати проектну концепцію, яка буде узгоджена з ближнім предметним оточенням і зі загальним архітектурно-містобудівним рішенням середовища, навчальним завданням передбачено передпроектне дослідження, послідовність якого викладена далі.

Описане завдання було впроваджене в навчальний процес автором (О. М. Оконченко) у 2019 р. і з рядом удосконалень по сьогодні викладається в складі теми «Дизайн предметно-просторового середовища громадського простору» з дисципліни «Дизайн предметно-просторового середовища» для студентів 3-го курсу спеціальності «Дизайн середовища» на кафедрі дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка».

В основі виконання даного завдання покладено методіку виконання передпроектних досліджень та формування концептуальних ідей у галузі дизайну середовища, а основним методом навчання обрано метод проектів як сукупність дослідницьких проблемних методів творчого спрямування, які використано з метою залучення студентів до науково-доказового і пошукового мислення, самостійного рішення нових пізнавальних проблем.

Згідно з дослідженням О. Тадеуш (2017), метод проектів «спрямований на духовне та професійне становлення особистості, з подальшим оволодінням нею різними способами творчої, дослідницької діяльності; як форма продуктивного навчання він забезпечує творчий характер навчальної діяльності, у процесі якої студент реалізує свої можливості у спільно досягнутому продукті» (с. 142).

Виконання завдання покликане розвивати у студентів вміння висувати гіпотези, застосовувати наукові методи пізнання, презентувати та обґрунтовувати результати своєї роботи, сприяти розвитку творчих здібностей, дослідницьких та комунікативних навичок, критичного мислення та самостійного погляду на явища, навчати усвідомлювати власні дії та відповідальність за загальнокультурні цінності, розуміння своєї ролі і можливостей у суспільній діяльності з покращення якості громадського простору.

Завдання рекомендовано виконувати індивідуально, парно, або у групах по три особи.

Виконане завдання представляється у формі тез та відеопрезентації з послідовним висвітленням усіх етапів дослі-

дження та результатів з пропозицією концептуального рішення реорганізації і підвищення рівня комфортності простору засобами дизайну. Усі етапи дослідження повинні бути проілюстровані зображеннями та графічними схемами. Результати дослідження подаються у вигляді текстових рекомендацій та графічних ескізів.

У результаті аналізу теоретичних праць з містобудування, дизайну архітектурного середовища пропонуємо наступну послідовність виконання передпроектних досліджень у навчальному проєктуванні об'єктів дизайну у відкритих публічних просторах.

1. Вибір громадського відкритого міського простору як об'єкта дослідження.

Для вибору об'єкта дослідження варто скористатися переліком територій, які Н. Соснова (2021) відносить до громадського простору. Це є пішохідні простори (тротуари, бульвари, площі), ландшафтно-рекреаційні об'єкти, рекреаційні території перед громадськими будівлями загального користування і спорудами масового відвідування. Для окремого дослідження важливо обрати композиційно цілісну територію, межі якої проглядаються з обраної позиції. Це може бути невелика площа, сквер, чи частина цих територій, фрагмент вулиці з візуальним центром тяжіння, подвір'я громадського або житлового комплексу.

2. Формування короткої історико-архітектурної довідки про досліджуваний простір на підставі досліджень літератури та інтернет-джерел (проаналізувати культурну, історичну і національну складові простору).

3. Опис складових простору. Цей етап включає збір вихідних даних методами спостереження та фотофіксації і передбачає такі кроки: морфологічний аналіз матеріальних складових простору – елементів горизонтальної основи (пішохідні території, транспортні шляхи, ландшафт, озеленення), будівлі і споруди, які обмежують простір, предметне наповнення (елементи благоустрою, візуальної інформації, малі архітектурні форми, скульптура, арт-об'єкти, озеленення); візуальний аналіз перспективних видів і панорам; функціональний аналіз (види діяльності, межі територій та предметне наповнення); аналіз технічного стану елементів дизайну.

4. Виконання графічної схеми функціонального зонування на основі плану території у масштабі 1:500 із зазначенням комунікаційних шляхів та основних функціональних зон (торгівля, харчування, відпочинок, інформація тощо) і характерного для них предметного наповнення.

5. Аналіз візуального сприйняття – аналіз художньо-стилістичних характеристик архітектурного середовища та загальної образної теми середовища; аналіз формотворчих власти-

востей меж простору та його предметного наповнення щодо формування первинного емоційно-художнього враження; аналіз композиційних характеристик простору: закритість і відкритість, цілісність і фрагментарність, вид композиційної організації форм, масштабність, ієрархічність, модульність, статичність і динамічність, геометрична правильність, регулярність і нерегулярність, ритмічність, пропорційність, домінанта.

6. Аналіз простору щодо присутності об'єктів дизайн-діяльності, їхньої функціональної доцільності, конструктивної і ергономічної відповідності, естетичної цінності, композиційної єдності. Запропоновано проаналізувати наступні елементи середовища, які є результатом діяльності в окремих напрямках дизайну (промислового, архітектурного, візуальних комунікацій) або їхнього комплексного поєднання: 1) елементи велосипедної інфраструктури (велосипедні стоянки і станції прокату, велосипедна навігація); 2) елементи пішохідної інфраструктури (тротуари, пішохідні зони, сходи у пішохідних зонах, пандуси, мостики, зони зупинок громадського транспорту); 3) огороження (огороження територій, окремих об'єктів (пам'ятників, ліхтарів, фонтанів), об'єктів озеленення, поділ транспортних і пішохідних потоків, огороження інженерних об'єктів, підпірні стінки); 4) елементи засобів візуальних комунікацій (елементи навігації, інформаційні вивіски на спорудах, об'єкти зовнішньої реклами); 5) функціональне обладнання (торгівельне обладнання, вуличні меблі, елементи побутового та комунального обладнання, елементи санітарного утримання та сміттєвидалення, громадські вбиральні, обладнання для створення комфортних умов (навіси, фонтани, спеціальне обладнання ігрових і спортивних майданчиків); 6) елементи озеленення і їх ландшафтні компоненти (газони, квітники, дерева, кущі, вертикальне озеленення, переносні рослини); 7) зовнішнє освітлення (елементи, що забезпечують нормативну освітленість території, архітектурно-художнє освітлення територій); 8) твори монументально-декоративного мистецтва (пам'ятники, монументи, арт-об'єкти, стріт-арт). Перелік даних елементів сформовано на підставі класифікацій предметного наповнення громадських просторів міського середовища, представлених у працях Л. Обуховської (2018, 2021), Ю. Денисенка (2011), О. Безлюбченко та ін. (2011) та посібнику з вуличного дизайну м. Києва (Департамент містобудування та архітектури, 2015).

7. Аналіз загальної відповідності середовища ряду окреслених вимог для формування та розвитку відкритих громадських просторів міст (врахування соціальних потреб, забезпечення рівності у праві використання простору для різних соціальних груп та категорій населення (доступність, зрозумілість), відчуття безпечності); утилітарно-функціональних

(забезпечення можливості задоволення первинних потреб, підтримання чистоти, проведення різних видів діяльності); ергономічних (забезпечення відповідності середовища можливостям людини); естетичних (забезпечення цінності середовища як елемента художньої культури)) (Департамент містобудування та архітектури, 2015).

Також важливо врахувати у дослідженні якість благоустрою, системи відведення поверхневих вод, озеленення, присутність енергозберігаючих технологій та засобів, які сприяють кліматичному комфорту (згідно з О. Кліщ (2019), це навіси, тенти, штучні водойми, фонтани та світло-відбивні поверхні мощення).

8. Проведення соціологічних досліджень. Як допоміжні у формуванні результатів дослідження можна застосовувати методи збору соціологічної інформації – інтерв'ювання і анкетування. Студенти повинні сформулювати цілі і завдання дослідження; підготувати запитання, сформулювати анкети, провести опитування, узагальнити й інтерпретувати результати дослідження у формі інфографіки.

9. Формулювання причин дискомфорності середовища. Спираючись на описані етапи дослідження, необхідно виділити недоліки, конфлікти і проблеми певного середовища, які впливають на комфорт повсякденного проживання, відчуття добробуту і захищеності міських мешканців.

Дослідники міського середовища виділяють такі проблеми: відсутність чітких меж, відсутність санітарно-захисних бар'єрів, порушення співмірності середовища до «людського масштабу», суперечливість функцій, недостатня кількість комунікаційних пішохідних зав'язків, відсутність доступності для усіх груп населення, недостатня різноманітність діяльностей, візуальна перенасиченість інформацією і неструктурованість рекламних засобів, перенасичення простору об'єктами торгівлі, недостатність інформаційних засобів, недостатність вуличних меблів, відсутність можливостей задоволення первинних потреб, відсутність якісного освітлення, відсутність привабливого дизайну, непристосованість рішень облаштування до сезонної змінності середовища (Департамент містобудування та архітектури, 2015; Нагорний, 2004).

10. Формулювання гіпотез покращення якості аналізованого простору засобами дизайну та аналіз аналогів. Необхідно здійснити пошук, вивчення й аналіз інформації щодо вирішення аналогічних проблем засобами дизайну, проаналізувати підібрані аналоги дизайн-проектів за властивостями і характеристиками, які необхідні для подальшого проектування.

11. Формування творчої концепції проекту. Після аналізу причин дискомфорності слід переходити до етапу концептуальних пропозицій щодо вдосконалення предметно-просторового сере-

довища засобами дизайну. Завершальний етап дослідження – вибір і обґрунтування найбільш доцільного напрямку покращення якості середовища засобами дизайну (вдосконалення наявних елементів дизайну, проектування нових елементів дизайну, їхніх комплексів, формування нових функціональних зон із належним предметно-просторовим наповненням) та пропозицій щодо введення у простір поліфункціональних елементів дизайну.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Зважаючи на актуальність створення в міському середовищі якісних публічних місць та значну кількість проблем, пов'язаних із розміщенням елементів дизайну у громадському просторі, обґрунтовано необхідність включити в навчальний процес студентів спеціальності «Дизайн середовища» дослідження реального міського середовища з метою покращення його якості на художньо-дизайнерському рівні. Запропоновано навчальне завдання щодо обґрунтування концепції створення поліфункціонального об'єкта дизайну з вираженими художньо-образними характеристиками у громадському просторі. Розкрито послідовність базових кроків передпроектного дослідження, призначеного спрямувати студента до аналізу з позицій дизайну стану громадських просторів, у яких студенти можуть відчувати себе як проєктантами, так і безпосередніми користувачами. В основі розробленого навчального завдання покладено методику виконання передпроектних досліджень та формування концептуальних ідей у галузі дизайну середовища, а основним методом навчання обрано метод проєктів (як сукупність дослідницьких проблемних методів творчого спрямування). Дане передпроектне дослідження може проводитися у складі курсового, дипломного проєктування, або як окреме завдання у процесі вивчення професійних дисциплін зі спеціальності «Дизайн середовища».

Висновки

6

Отже, запропоноване навчальне завдання з розроблення концепції поліфункціонального об'єкта дизайну з вираженими художньо-образними характеристиками у громадського просторі міста покликане орієнтувати студентів на роботу з реальним міським середовищем. У результаті виконання цього завдання студенти навчаться помічати і виокремлювати елементи міського середовища, критично ставитися до об'єктів дизайну у публічному просторі, підходити до їхнього проєктування лише після комплексного передпроектного аналізу, розуміти важливість візуальної чистоти простору і цінувати цілісність архітектурної композиції.

Пропонований ряд базових кроків передпроектного дослідження призначений спрямувати студента навчитися аналізувати з позицій дизайну стан публічних просторів, у яких студенти можуть бути безпосередніми користувачами і проєктантами;

самостійно виділяти проблемні ситуації; використовувати досвід світових аналогів та застосовувати системні рішення. Обґрунтування прийнятих рішень у вигляді презентації сприяє критичному оцінюванню власних ідей та підготовці до активної участі у громадських проектах з метою підвищення комфортності, соціальної привабливості і безпечності середовища населених пунктів.

Список бібліографічних посилань

- Безлюбченко, О. С., Завальний, О. В., & Черносова, Т. О. (2011). *Планування і благоустрій міст*. Харківська національна академія міського господарства.
- Денисенко, Ю. М. (2011). Класифікація елементів та об'єктів міського дизайну. *Проблеми теорії і історії архітектури України*, 11, 253–264.
- Департамент містобудування та архітектури. (2015). *Посібник з вуличного дизайну м. Києва*. Інститут міського цивільного проектування. <https://bit.ly/3uvGVhe>
- Заварзін, О. О. (2020). *Дизайн архітектурного середовища* [Курс лекцій]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Ідак, Ю. В. (2020). *Основи теорії морфології міста* [Автореферат дисертації доктора архітектури, Національний університет «Львівська політехніка»].
- Кліщ, О. (2019). Дизайн відкритих громадських просторів у контексті світових тенденцій міського планування. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2(1), 6–15. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.1.2019.170352>
- Львівська міська рада. (2012). *Комплексна стратегія розвитку Львова 2012–2025 рр.* <https://bit.ly/46gyvEO>
- Нагорний, П. А. (2004). *Дизайн архітектурного середовища історичних кварталів міста* [Автореферат дисертації кандидата архітектури, Харківський державний технічний університет будівництва та архітектури].
- Обуховська, Л. В. (2018, 20 квітня). Способи формування поліфункціональних малих архітектурних форм. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну* [Матеріали конференції] (Т. 2, с. 184–187). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Обуховська, Л. В. (2021). Рекомендації для дизайн-проекування поліфункціональних малих архітектурних форм: впровадження у навчальний процес підготовки фахівців-дизайнерів середовища. В В. В. Карпова (Ред.), *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі* (с. 355–368). Baltija Publishing.
- Олійник, О. П. (2021). Просторовий синтаксис як інструмент дослідження структури та конфігурації громадського простору. *Містобудування та територіальне планування*, 76, 195–204. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.76.195-204>
- Пшінка, Н. (2020, 23 квітня). Арт-дизайн у контексті сучасних публічних художніх практик. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну* [Матеріали конференції] (Т. 1, с. 74–78). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Соснова, Н. С. (2021). *Теоретико-методологічні основи формування громадських просторів міст України* [Автореферат дисертації доктора архітектури, Національний університет «Львівська політехніка»].
- Тадеуш, О. М. (2017). Метод проектів як форма продуктивного навчання студентів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 29(39), 142–146.
- Тімохін, В. О., Шебек, Н. М., Малік, Т. В., Житкова, Н. Ю., Шемседінов, Г. І., Чудутова, О. П., Мироненко, В. П., Бавикін, Є. М., Щурова, В. А., Супрунович, Ю. О., Третяк, Ю. В., & Іванченко, О. В. (2010). *Основи дизайну архітектурного середовища*. Київський національний університет будівництва і архітектури.

- Чепурна, С. М., Жидкова, Т. В., & Чепурна, М. Є. (2019). Моніторинг розвитку міського середовища з використанням принципів міського дизайну. *Сучасні технології та методи розрахунків у будівництві*, 12, 221–228. [https://doi.org/10.36910/6775-2410-6208-2019-2\(12\)-27](https://doi.org/10.36910/6775-2410-6208-2019-2(12)-27)
- Шило, О. В., & Івашко, О. Д. (2016). Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі. *Науковий вісник будівництва*, 2(84), 74–78.
- Шубович, С. О. (2008). *Міфопоетична культура в естетиці міста (наукові основи – мистецтво – архітектура)*. Харківська національна академія міського господарства.
- Шуляр, А. Р. (2013). Громадські простори як складова багатofункціональних житлово-громадських комплексів. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 34, 568–576.
- Downtown streetscape guidelines*. (2019). City of Burlington. <https://www.burlington.ca/en/planning-and-development/resources/Urban-Design-Guidelines/Downtown-Streetscape-Guidelines.pdf>
- Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy. (2014). *Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. <https://iprpraha.cz/assets/files/files/b956942f2d4563de94d21c8c97679009.pdf>
- Public Works and Infrastructure Committee. (2019). *City of Toronto: Streetscape manual user guide*. <https://www.toronto.ca/wp-content/uploads/2019/05/906c-city-planning-streetscape-manual-user-guide.pdf>
- United Nations. (2016). *Нова програма розвитку міст*. <http://uploads.habitat3.org/hb3/NUA-Ukrainian.pdf>

References

- Bezliubchenko, O. S., Zavalnyi, O. V., & Chernonosova, T. O. (2011). *Planuvannia i blahoustrii mist* [Planning and development of cities]. Kharkiv National Academy of Municipal Economy [in Ukrainian].
- Chepurna, S. M., Zhydkova, T. V., & Chepurna, M. Ye. (2019). Monitorynh rozvytku miskoho seredovyshcha z vykorystanniam pryntsyvyp miskoho dyzainu [Principles of urban design are using for monitoring the development of urban areas]. *Modern Technologies and Methods of Calculation in Construction*, 12, 221–228. [https://doi.org/10.36910/6775-2410-6208-2019-2\(12\)-27](https://doi.org/10.36910/6775-2410-6208-2019-2(12)-27) [in Ukrainian].
- Denysenko, Yu. M. (2011). Klasyfikatsiia elementiv ta obektiv miskoho dyzainu [Classification of urban design elements and objects]. *Problems of the Theory and History of Architecture of Ukraine*, 11, 253–264 [in Ukrainian].
- Departament mistobuduvannia 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].
- Downtown streetscape guidelines*. (2019). City of Burlington. <https://www.burlington.ca/en/planning-and-development/resources/Urban-Design-Guidelines/Downtown-Streetscape-Guidelines.pdf> [in English].
- Idak, Yu. V. (2020). *Osnovy teorii morfolohii mista* [Bases of the theory of morphology of the city] [Abstract of DSc Dissertation, Lviv Polytechnic National University] [in Ukrainian].
- Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy. (2014). *Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. <https://iprpraha.cz/assets/files/files/b956942f2d4563de94d21c8c97679009.pdf> [in Czech].
- Klishch, O. (2019). Dyzaín vidkrytykh hromadskykh prostoriv u konteksti svitovykh tendentsii miskoho planuvannia [Design of open public spaces in the context of world trends in city planning]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 2(1), 6–15. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.1.2019.170352> [in Ukrainian].
- Lviv City Council. (2012). *Kompleksna stratehiia rozvytku Lvova 2012–2025 rr.* [Comprehensive development strategy of Lviv 2012–2025]. <https://bit.ly/46ryvEO> [in Ukrainian].

- Nahornyi, P. A. (2004). *Dyzain arkhitekturnoho seredovyscha istorychnykh kvartaliv mista* [Design of the architectural environment of the historical quarters of the city] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv State Technical University of Civil Engineering and Architecture] [in Ukrainian].
- Obukhovska, L. V. (2018, April 20). Sposoby formoutvorennia polifunktionalnykh malykh arkhitekturnykh form [Methods of formation of polifunctional small architectural forms]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design] [Conference proceedings] (Vol. 2, pp. 184–187). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Obukhovska, L. V. (2021). Rekomendatsii dlia dyzain-proektuvannia polifunktionalnykh malykh arkhitekturnykh form: vprovadzhennia u navchalnyi protses pidgotovky fakhivtsiv-dyzaineriv seredovyscha [Recommendations for designing of polifunctional small architectural forms: Introduction to the educational process of environmental designers]. In V. V. Karpova (Ed.), *Arkhitektura, budivnytstvo, dyzain v osvithnomu prostori* [Architecture, construction, design in the educational space] (pp. 355–368). Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Oliinyk, O. P. (2021). Prostorovyi syntaksys yak instrument doslidzhennia struktury ta konfiguracyi hromadskoho prostoru [Spatial syntax as a tool for studying the structure and configuration of public spaces]. *Urban Development and Spatial Planning*, 76, 195–204. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.76.195-204> [in Ukrainian].
- Pshinka, N. (2020, April 23). Art-dyzain v konteksti suchasnykh publichnykh khudozhnykh praktyk [Art design in the frame of modern public artistic practices]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design] [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 74–78). Kyiv National University of Technology and Design [in Ukrainian].
- Public Works and Infrastructure Committee. (2019). *City of Toronto: Streetscape manual user guide*. <https://www.toronto.ca/wp-content/uploads/2019/05/906c-city-planning-streetscape-manual-user-guide.pdf> [in English].
- Shubovych, S. O. (2008). *Mifopoetychna kultura v estetytsi mista (naukovi osnovy – mystetstvo – arkhitektura)* [Public spaces as a component of multifunctional residential and public complexes]. Kharkiv National Academy of Municipal Economy [in Ukrainian].
- Shuliar, A. R. (2013). Hromadski prostory yak skladova bahatofunktionalnykh zhytlovo-hromadskykh kompleksiv [Public spaces as a component of multifunctional residential and public complexes]. *Current Problems of Architecture and Urban Planning*, 34, 568–576 [in Ukrainian].
- Shylo, O. V., & Ivashko, O. D. (2016). Monumentalne mystetstvo i strit-art v suchasnomu miskomu prostori [Monumental art and street art in modern urban space]. *Scientific Bulletin of Building*, 2(84), 74–78 [in Ukrainian].
- Sosnova, N. S. (2021). *Teoretyko-metodolohichni osnovy formuvannia hromadskykh prostoriv mist Ukrainy* [Theoretical and methodological foundations of the formation of public spaces in the cities of Ukraine] [Abstract of DSc Dissertation, Lviv Polytechnic National University] [in Ukrainian].
- Tadeush, O. M. (2017). Metod proektiv yak forma produktyvnoho navchannia studentiv [Project method as an effective learning form teaching students]. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 16: Creative Personality of a Teacher: Problems of Theory and Practice*, 29(39), 142–146 [in Ukrainian].
- Timokhin, V. O., Shebek, N. M., Malik, T. V., Zhytkova, N. Yu., Shemsedinov, H. I., Chudutova, O. P., Myronenko, V. P., Bavykin, Ye. M., Shchurova, V. A., Suprunovych, Yu. O., Tretiak, Yu. V., & Ivanchenko, O. V. (2010). *Osnovy dyzainu arkhitekturnoho seredovyscha* [Basics of architectural environment design]. Kyiv National University of Construction and Architecture [in Ukrainian].
- United Nations. (2016). *Nova prohrama rozvytku mist* [New urban agenda]. <http://uploads.habitat3.org/hb3/NUA-Ukrainian.pdf> [in Ukrainian].
- Zavarzin, O. O. (2020). *Dyzain arkhitekturnoho seredovyscha* [Architectural environment design] [Course of lectures]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].



ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

Design of clothes, accessories, image

УДК 391.7(=161.2)"18/20"
DOI: 10.31866/2617-7951.6.2.2023.292162

UDC 391.7(=161.2)"18/20"

БАЛАМУТИ – ТРАДИЦІЙНІ УКРАЇНСЬКІ ЮВЕЛІРНІ ПРИКРАСИ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Ольга Школьна,
<https://orcid.org/0000-0002-7245-6010>
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський університет
імені Бориса Грінченка,
dushaorchidei@ukr.net

Остап Ковальчук,
<https://orcid.org/0000-0002-9178-401X>
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський університет
імені Бориса Грінченка
o.kovalchuk@kubg.edu.ua

BALAMUTS AS TRADITIONAL UKRAINIAN JEWELRY OF THE 19TH – EARLY 21ST CENTURIES

Olga Shkolna,
<https://orcid.org/0000-0002-7245-6010>
Doctor of Art History, Professor,
Borys Grynchenko
Kyiv University,
dushaorchidei@ukr.net

Ostap Kovalchuk,
<https://orcid.org/0000-0002-9178-401X>
PhD in Art History,
Associate Professor,
Borys Grynchenko Kyiv University,
o.kovalchuk@kubg.edu.ua

Анотація

Мета – визначити джерела інспірацій і художні особливості баламутів в українській народній ноші XIX – початку XXI ст. **Методи дослідження** – онтологічний, герменевтичний, аксіологічний, історико-генетичний, історико-хронологічний, компаративний, соціокультурний, іконографічний, мистецтвознавчого аналізу. Інструментарій дослідження покликаний допомогти усвідомити джерела інспірацій і художні особливості баламутів в українських народних строях. **Новизна дослідження** ґрунтується на введенні до наукового обігу сутності поняття «баламути» в українських прикрасах XIX – початку XXI ст., зокрема, весільних. **Висновки.** з давніх давен на теренах сучасної України було заведено носити перли, причому, за наслідуванням елліно-скіфської та

Abstract

The purpose of the research is to determine the sources of inspiration and artistic features of balamuts in Ukrainian folk costumes of the 19th – early 21st centuries. **Research methods** are ontological, hermeneutic, axiological, historical-genetic, historical-chronological, comparative, socio-cultural, iconographic, and art analysis. The research toolkit is designed to help understand the sources of inspiration and artistic features of balamuts in Ukrainian folk costumes. **The scientific novelty** is based on the introduction into scientific circulation of the essence of the concept of “balamut” in Ukrainian jewelry of the 19th – early 21st centuries, in particular, wedding jewelry. **Conclusions.** Since ancient times, it has been customary to wear pearls in the territory of modern Ukraine, and following the Hellenic-Scythian

візантійської моди, спочатку – у середовищі чоловіків. Перли були частиною ініціаційних прикрас представників еліт Сасанідського Ірану від часів Шапура I, що правив у III ст. н.е., і Шапура II (правив у IV ст.), а також поступово стали частиною культури грецьких колоній Криму й на Причорномор'ї. Перли з доби античності були відзнакою ініціаційних стемм (спочатку стрічок, прикрашених круглими та краплеподібними перлами, а згодом і чільцевих обручів – короноподібних діадем). Після перших віків по Різду Христовому означені аксесуари, що змінили лаврові вінці язичницького часу, стали частиною довшеного образу римського імператора. Так, вже у IV ст., за прообразом сасанідських коронаційних прикрас, син Костянтина Великого імператор Констанцій II (337–361 рр.) носив діадему з перлинною обнизю. Юстиніан Великий, іллірієць за походженням, у 548 р. зображався у короні з пропендулями та фібулі з перлами, надалі перли закріпилися серед коронаційних аксесуарів наступних династій візантійських правителів, котрі мали як східні (насамперед, перські й вірменські), так і західні (балканські) корені. Враховуючи, що за кілька століть спадкоємиці візантійських імператорів почали виходити заміж за киеворуських князів, дана традиція використання перлів поступово стала частиною місцевих звичаїв. Так, вже на X століття син Ігоря й Ольги Святослав носив колт з перлами і червоним гранатом у вусі. Надалі перли, у тому числі, скам'янілі, викопні, виконані з товстого шару перламутру давніх мушель (баламути), від XIX ст. поступово стали частиною українських весільних стройв.

Ключові слова:

перли, парагони, шар перламутру давніх мушель, баламути, Вінниччина, Одещина, Черкащина, Кіровоградщина, XIX – початок XXI ст.

and Byzantine fashion, it was first among men. Pearls were part of the initiation jewelry of representatives of the elites of Sassanid Iran from the time of Shapur I, who ruled in the 3rd century. AD, and Shapur II (ruled in the 4th century), and gradually became part of the culture of the Greek colonies of the Crimea and the Black Sea. Pearls from the time of antiquity were a sign of initiation stems (at first, ribbons decorated with round and teardrop-shaped pearls, and later on hoops – crown-like diadems). After the first centuries after the birth of Christ, these accessories, which replaced the laurel wreaths of pagan times, became part of the complete image of the Roman emperor. Thus, as early as the 4th century, the son of Constantine the Great, Emperor Constantius II (337–361), wore a diadem with a pearl base, modeled after the Sassanid coronation ornaments. Justinian the Great, an Illyrian by origin, in 548 was depicted wearing a crown with prependulis and a fibula with pearls, later pearls firmly became part of the coronation accessories of the following dynasties of Byzantine rulers, who had both eastern (primarily Persian and Armenian) and western (Balkan) roots. Taking into account that in several centuries the heiresses of Byzantine emperors began to marry Kievan Russian princes, this tradition of using pearls gradually became part of local customs. So, already in the 10th century Svyatoslav, the son of Igor and Olga, wore a colt with pearls and a red garnet in his ear. Later pearls, including fossilized, fossil, made from a thick layer of mother-of-pearl of ancient shells (balamuts) from the 19th century gradually became part of Ukrainian wedding outfits.

Key words:

pearls, paragonis, a layer of mother-of-pearl of ancient shells, balamuts, Vinnytsia region, Odesa region, Cherkasy region, Kirovohrad region, 19th – early 21st centuries.

Вступ **1**

Баламути, які в Україні стали ознакою дівочої честі та цноти, мають давні східні і західні джерела інспірацій. Так називали прикраси в українському народному строї, поширені від XIX ст., що виготовлялися з перламутру скам'янілих викопних мушель з теренів колишнього теплого, прадавнього Сарматського моря, яке простягалося у період понад 10 млн. років тому на землях від Карпат до Східного Поділля (насамперед, землі історичної Брацлавщини – сучасних Північної частини Одещини, Вінниччини, Кіровоградщини, Черкащини).

Мета дослідження **2**

Мета дослідження – розкрити шляхи запозичення моди на перли та перламутр давніх мушель у вітчизняних прикрасах, що призвело до появи баламутів в українському жіночому костюмі сучасних Вінниччини, Одещини, Черкащини, Кіровоградщини, частки Київщини, Полтавщини, упродовж XIX – на початку XXI ст.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні сукупності принципів історизму та наукової всебічності, культурологічного, мистецтвознавчого і дизайнерського підходів, онтологічного, герменевтичного, аксіологічного, історико-генетичного, історико-хронологічного, компаративного, соціокультурного, іконографічного й методу мистецтвознавчого аналізу. Інструментарій дослідження покликаний допомогти усвідомити джерела інспірацій і художні особливості баламутів в українських народних строях.

Джерелознавча база включає окремі стемми, корони, пропендулі, сережки-енотії, барми, фібули доби античності (зокрема, іранські сасанідські першоджерела, греко-римські та власне візантійські ювелірні оздоби, прикрашені перлами), просопографічні джерела (опис Лева Диякона зовнішнього вигляду киеворуського князя Святослава на початку XI ст. із ковтком, прикрашеним перлами і гранатом кшталту аксесуарів Юстиніана Великого (Онацький, 1959, с. 102), ренесансових перлів-парагонів, бароково-рококових чаш з мушель-наутилусів, власне баламутів різних конфігурацій намистин і кількості разків, відомих за давніми строями Подністров'я та Центральної України від XIX до початку XXI ст.

Принагідно слід зазначити, що станом на сьогодні про баламути як специфічні традиційні прикраси, що були поширені на теренах Східного Поділля та в окремих місцевостях Центральної України, майже немає наукових публікацій. Натомість наявні окремі згадки певних предметів, котрими в останні кілька десятиліть цікавляться колекціонери, і кілька невеличких розвідок, за якими туманно можна зорієнтуватися у часі поширення означених прикрас в Україні, ознайомитися з версіями тлумачення

самого номена й окреслити певні конфігурації поєднання намистин зі скам'янілого шару перламутру давніх мушель із іншими елементами прикрас в українському традиційному костюмі.

Так, Іван Малюта у 2009 р. у виданні «Культура і життя» (№38) у розвідці «Загубили намисто... І «збаламутили» назву» порушив питання про необхідність вивчення означеного різновиду українських традиційних прикрас (Малюта, 2009). На матеріалі цієї короткої публікації було розроблено стислу статтю у Вікіпедії, у якій йшлося про виготовлення з перламутру таких прикрас.

Після цього лише у 2019 р. на сторінці порталу «Пам'ять нації» у Фейсбучі анонімний автор (можливо, археолог або геолог?) розмістив публікацію під однойменною назвою «Баламути». У ній він висловив думку, що скам'янілі перли зустрічалися обабіч берегів Дністра на землях Східного Поділля (насамперед, у теперішній частині Одещини й Вінниччини), проте специфіку виконання й носіння означених прикрас не розкрив (Пам'ять Нації, 2019). Водночас слід зауважити, що навіть Ганна Врочинська не писала про баламути, хоча деякі приклади разків з ними зустрічаються на Буковині, зокрема на Чернівеччині.

Задля глибшого аналізу джерел інспірацій означеного явища варто звернути увагу на походження окремих різновидів прикрас, декорованих перлами і виробами з перламутру, в історії мистецтва. Зокрема стемм і візантійсько-балканських прикрас доби зрілого Середньовіччя (Pirivatric, 2011). А також ренесансово-барокових перлів-парагонів, про які писала Ю. Романенкова (2022) та низка інших дослідників європейського ювелірства, й чаш з мушель-наутилусів, котрі аналізував А. де Моран (De Morant, 1981) тощо. У цьому зв'язку важливими також є базові поняття про різновиди перлів і перламутру, що використовуються у золотарстві, котрі дизайнери і сучасні фахівці в галузі моди розбирали на певні типи прикрас (*Особливості перлів*, 2023).

Результати дослідження **4**

Витоки моди на перли як аксесуари ініціаційної та великосвітської ноші у період Київської Русі на наших землях сягали античності та середньовіччя. Коли на зміну лаврових вінків у Стародавньому Римі почали використовувати стемми їх на взірць головних уборів іранських правителів династії Сасанідів почали прикрашати перлами, котрі особливо цінувалися у Стародавньому світі як лискуче каміння з переливами й відблисками. Надалі «power pearl» стали візуальним «елементом сили влади».

Ще в добу Стародавнього Китаю мудреці вважали перли магічним матеріалом, з якого робили еліксир молодості. А Нефертіті й Клеопатра перетирали їх з вином та вживали для омолодження, про що у добу античності ходили легенди. З періоду перших візантійських імператорів прикраси з перлами і перламутром набули характеру ініціаційних і були вживані спочатку

в чоловічому костюмі – як прикраси голови, скронець, опліччя (чільців, препендулій, фібул); а пізніше перлами почали розшивати барми (комірці-опліччя) у великосвітському костюмі обох статей, жінки ж з перлів носили сережки-енотії.

Оскільки іранські землі на рівні з єгипетськими та кавказькими влилися до складу Другого Риму – Візантійської імперії з прогрещкою культурою, то тут спадщина ювелірики після походу Александра Македонського на Персію вже була збагачена як східними, так і західними традиціями золотарства. У цьому сенсі киеворуський князь Святослав Ігорович Хоробрий, який у X ст. після хрещення Русі носив колт із перлами і гранатом у вусі (Онацький, 1959), й наслідував моду, поширену у Візантії від часів Юстиніана Великого з-поміж імператорів, на рівних спілкувався і суперничав із візантійськими правителями.

Не даремно син Святослава Ігоровича Володимир Великий взяв за дружину візантійську принцесу Македонської династії Анну Порфірородну і з нею розбудовував у Києві Десятинну церкву, Софійський собор й інші святині християнського світу. Вдалі походи Святослава з Херсонесу до Візантії закріпили ідею паритетності у відносинах з цією країною, що впродовж ста років двічі утверджувалося шлюбними союзами з доньками візантійських імператорів наших киеворуських князів (наступним був шлюб 4-го сина Ярослава Мудрого, Всеволода Ярославовича, князя Київського з 1076 по 1093 рр., що у XI ст. одружився з донькою візантійського імператора Костянтина Мономаха Анастасією-Марією Мономахиною).

Зв'язки басилевського двору, що приходив до Києва шлюбним почтом разом із посагом, із Балканами, закріплювали певні європейські традиції в моді тогочасних правителів на прикраси (Pirivatric, 2011) й регламентували носіння перлів з-поміж певних соціальних верств населення. З часом ті країни, що мали вихід до моря (штибу басейну Перської Затоки, акваторій Чорного, Азовського Середземного, Червоного морів) або вздовж родючих річок, частіше хизувалися перлами у своїх коронах й інших ювелірних прикрасах, зокрема рясно декорованих нашійно-нагрудних, що мали репрезентативний характер.

Пізніше, на межі X–початку XI ст. через певну моду в колах європейського істеблшменту, а далі через шлюбні зносини у домонгольську добу, ці прикраси міцно влилися у строї киеворуського нобілітету обох статей. Згідно з легендою, при Кримському ханстві перли збирали у Кафі (терени сучасної Феодосії), однак після завезення рапанів екосистема у цьому місці зазнала трансформацій і молюски з перлами вивелися.

У пізньому Середньовіччі перли вже активно використовували в одязі італійців, що раніше, як і мешканці Грузії, Криму чи Київській Русі, були пов'язані з Візантією. На зміну моди на емалі у зо-

лотарстві Європи XI–XIV ст. перли найрізноманітніших кольорів і форм та перламутр поступово увійшли у вжиток країн Європи, коли Італія у добу Відродження та маньєризму замінила Францію у ролі епіцентру розвитку новітніх стилів і течій у мистецтві.

В епоху Відродження мода на перли в Європі зазнала трансформацій. З поширенням огранювання на самоцвітах почали цінуватися крупні перли чудернацьких, химерних, примхливих форм, котрі оправляли в золото і прикрашали дорогоцінним камінням. Оскільки таким прикрасам надавалися магічні властивості, поширення у добу Ренесансу і маньєризму перлів, гудзиків з венеційського скла, коралів тощо в колах українсько-польського нобілітету поступово стало мірилом добробуту, смаку, а також карбом, що передавався з покоління в покоління.

Саме в добу Ренесансу й маньєризму на землях сучасної України утвердилася мода на італійських архітекторів і художників, котрі працювали над образами великих міст і кращих ансамблів забудови окремих володінь можновладців. Ця тенденція зберігалася й надалі у період Великого князівства Литовського і Речі Посполитої. Паралельно в ювеліриці відбувався бум моди на парагони (крупні перлини неправильної форми, котрі оправляли в дорогоцінні метали й оздоблювали коштовне каміння, як перед тим робили з лапами та мордами ренесансових зібелліно – шкіри соболя чи куниці, які носили на талії, рукаві чи шиї у світському італійському й англійському жіночому костюмі) і чаші з мушлів-наутилусів.

Після епохи бароко-рококо з її модою на театральні ефекти й видовищні атракції подібні види творів декоративно-ужиткового мистецтва перестали бути актуальними, а на межі доби класицизму й ампіру в Європі на землях України почала ширитися традиція прикрашання себе перлиними прикрасами, але вже більш архаїчними за походженням, які були вирізані з товстого шару перламутру викопних скам'янілих мушель давніх морів. У словниковій статті про баламути висловлюється припущення, що спершу подібні прикраси могли привозити як вервиці паломники з теренів Землі обітованої, чим зацікавилось місцеве населення (Пам'ять Нації, 2019).

Враховуючи лікувальні властивості перлів і коралів для щитовидної залози, у місцевостях України Нового часу, де мешканці не мали виходу до моря, з кінця епохи бароко почали цінуватися такі прикраси, зокрема, з викопних перлів і коралів, які в окремих місцевостях Подністров'я та Центральної України увійшли до «празникових» жіночих строїв.

Цим прикрасам з кількох разків, котрі часто поєднувалися з обереговими хрестами-зґардами, серцеподібними ягнусками з бантами, монетами-дукачами, кольоровими пацьорками з венеційського скла, надавалися властивості оберегів та здатність

«задурманити» («закаламутити» чи «забаламутити») юнакам розум від дівчини. Тому з ХІХ ст. баламути стали традиційними ювелірними прикрасами, поширеними в моді святкового й, на-самперед, весільного, костюму українок окремих територій, яку нині почали відроджувати.

«Панське намисто», «білі коралі» або «кістяне намисто», як називали в народі баламути (зокрема на Одещині й Вінниччині), були модними й у багатьох інших народів, починаючи з італійців, де його використовували для інкрустації ікон й виготовлення вервиць. Поширення такого стибу прикраси набули навіть у Мексиці й на Тайвані, й у багатьох інших океанічних і приморських культурах, через що в Україні їх деякий час вважали саме «дивом заморським».

Однак наявність баламутів у традиційних костюмах румун і молдаван, близьких до італійців, а також гагаузів, споріднених з турками, болгар, хорватів, чорногорців, босняків, сербів, албанців, цебто народів, що мешкали довкола акваторій Середземного і Чорного морів, може свідчити на користь поширення подібних аксесуарів у культурі народів, які мали вихід до моря. Причому в Болгарії й деяких інших країнах баламути мають ту саму назву, що й в Україні. Приміром, в Італії на Сардинії товстий пласт перламутру мушель, з якого виготовляють прикраси, називають «Madre Perla».

Відома думка, що походження дефініції «баламути» на теренах етнічної України може бути пов'язане з переінакшеним з німецької «Perla Mutter» (мати перлів) (Пам'ять Нації, 2019). За іншим припущенням, магічний вплив переливів викопних скам'янілих пластів перламутру давніх мушель так сильно «каламутив-баламутив» (цебто задурманював) погляд парубкам при вигляді нареченої, що вони втрачали розум. Враховуючи природну властивість предметів морського походження знімати втому, негатив, різні зурочення, та підживлювати організм того, хто цих предметів торкається чи носить, йодом, вже від ХІХ ст. баламути стали одними з магічних захисних амулетів дівчат на виданні та молодниць окремих земель України.

За деякими джерелами, які потребують додаткової верифікації, фіксуються свідчення про те, що подібні мінерали знаходили у місцевостях, де колись пролягало дно колишнього теплого Сарматського моря, що в часи у понад 10 мільйонів років тому простягалося від Карпат до сучасних земель Східного Поділля (насамперед, колишні землі історичної Брацлавщини – терени частини Вінниччини, Кіровоградщини й Черкащини) (Баламути, 2020). Давнє походження означених композитів, просякнутих морською сіллю, сакралізувало надзвичайно цінні речі, виготовлені з цього матеріалу, котрі можна було носити на рівні чакр і в такий спосіб захищатися «від дурного ока».

Хоча при найближчому розгляді предметів з «нарізного» перламутру їх походження (відповідно до консультацій з доктором геолого-мінералогічних наук професором Володимиром Індутним) варто пов'язувати із більш пізніми середньовічними (не раніше візантійської доби і пізніше) частинами прошарку перламутру мушлі величезних молюсків Тридакна Велетенська (*Tridacna gigas*), які народжують перлини вагою 4-6 кг. Ці істоти з давніх давен мешкають у акваторіях Червоного й Середземного морів і в період, коли Єгипет був частиною Візантії, могли постачатися звідти. Середземне море омиває всі Балкани, власне Туреччину, Болгарію, Сербію, Чорногорію, Хорватію, Боснію та Герцеговину, Албанію, Грецію, Італію тощо. Відповідно, шляхів постачання такого товстого шару нарізного перламутру існувало дуже багато.

Старовинні родовища викопного перламутру давніх мушель в Україні, за переказами, були вичерпані ще до кінця XIX ст. У XX ст. подібного штибу перламутр видобували на теренах сучасного Ізраїлю. Він також має жовтуватий відтінок. Згідно з деякими спостереженнями, баламути при взаємодії зі сріблом набувають сірого відтінку, тоді як звичайний перламутр – ні. Щодо типових форм намистин баламутів слід виділити бочкоподібні циліндричні, овальні довгасті, оливкоподібні, круглі, краплевидні. Рідко, здебільшого у предметах імпортного виробництва, зустрічається почергове поєднання разків більш дрібного діаметру круглих намистин і більших за розміром, теж круглих, що тримаються на одній застібці.

Мода на баламути із золотавими переливами прижилася в українському традиційному строї XIX ст. на землях Подністров'я (насамперед, Вінниччини та Півночі Одещини) та Центральної частини України (передовсім, на землях сучасної Кіровоградщини та Черкащини, хоча існують окремі збірки й на Київщині, Полтавщині тощо). Тут у день весілля найчастіше одягали непарні 1 чи 3 разки намистин (рис. 1). Один разок у цей час вартував корови. Кількість разків свідчила про матеріальні можливості родини молодят і демонструвала їхнє соціальне становище. Ініціативна традиція, зокрема, на Вінниччині, судячи з уцілілих світлин, мала тяглість аж до 1930–1940-х рр., цебто впритул, як мінімум, аж до часу Другої світової війни.

Принагідно варто відзначити, що ще наприкінці XIX – на початку XX ст. київський власник ювелірного бренду Йосип Маршак, враховуючи значний попит на перли і перламутр в українському соціумі, виготовляв низку виробів, у яких поєднував коштовне каміння сапфірів із ювелірно-виробленими перлами. Його естетичні напрацювання надалі лягли у започатковані майстерні майбутнього Київського ювелірного заводу, де учні визначного майстра і колишні його співробітники надалі створювали образ осучасненої української ювелірики.



Рис. 1. Фото молодят з Вінниччини із книги «Вінницький край у світлинах». Перша половина ХХ ст.

Fig. 1. Photo of newlyweds from Vinnytsia region from the book «Vinnytsia region in photos». The first half of the 20th century.

Не маючи великих статків, як переказували старожили у різних регіонах України, дівчата з незаможних родин Східного Поділля у 1920–1940-х рр. на весілля баламути позичали. Ці прикраси здавна сприймалися як індикатор дівочої вроди, чистоти, незайманості (рис. 2а-с, рис. 3). Тримали їх у скринях під чистими рушниками та сорочками, виймали лиш на особливі свята та весілля.



Рис. 2а. Баламути, бірюза, лазурит, коралі, дукач з бантом. From the collection Barvy Chaus. Фото 2017 р.

Fig.2a. Balamuts, turquoise, lapis lazuli, coral, dukach with a bow. From the Barvy Chaus collection. Photo of 2017.

Рис. 2б. Баламути з писаними пацьорками. From the collection Barvy Chaus. 2020 р.

Fig. 2b. Balamuts with painted beads. From the Barvy Chaus collection. 2020.

Рис. 2с. Баламути з писаними пацьорками і дукачем з бантом. From the collection Barvy Chaus. 2020 р.

Fig. 2c. Balamuts with painted beads and dukach with a bow. From the Barvy Chaus collection. 2020.



Рис. 3. Баламути сучасні з дукачами та з коралями. Дизайнерське ательє «Маковія». 2020-ті рр.

Fig. 3. Modern balamuts with dukas and with corals. Design studio «Makovija». 2020s.

Наразі великі музеї штибу Львівського історичного чи Національного музею українського народного декоративного мистецтва не можуть похизуватися жодним разком баламутів. Натомість відомо, що подібні речі є надзвичайно цінними на антикварному ринку. Їх реконструюють, силяють, виготовляють Ліліана Антонів (Liliana Antoniv Art) (рис. 4), Марія Булюк (рис. 5), Ольга Троян (Маковія) (рис. 6), Роксолана Шимчук та ін. збирають, приміром, у collection Varvy Chauš. Баламути в сучасних дизайнерських інтерпретаціях не раз були прикрасою жіноцтва з представницькою місією (наприклад, народних депутаток чи перших леді), що засвідчує їхню актуальність як складової світського іміджу сучасної жінки.



Рис. 4. Liliana Antoniv Art. Ансамбль баламутів з «венеційським намистом» (писаними вручну пацьорками). 2021 р.

Fig. 4. Liliana Antoniv Art. An ensemble of balamuts with a «Venetian necklace» (hand-painted beads). 2021.



Рис. 5. Марія Булюк. Ансамбль баламутів із сучасною «венетійкою» та мосяжними елементами й згардами «Княгиня». 2021 р.

Fig. 5. Maria Bulyuk. A balamut ensemble with a modern «Venetian» and «Princess» brass elements and guards. 2021.

Рис. 6. Фото сучасного варіанту нанизування намистин баламутів у поєднанні з мосяжними елементами «шелестами» й згардами. Дизайнерське ательє «Маковія». 2022 р.

Fig. 6. Photo of a modern variant of stringing balamut beads in combination with brass elements «rustles» and zgards. Design studio «Makovija». 2022.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Наукова новизна дослідження полягає у розкритті джерел інспірації прикрас із викопних скам'янілих шарів перламутру давніх мушель на теренах сучасної України упродовж XIX – початку XXI ст.; введенні до наукового обігу сутності самого поняття «баламути» як окремого традиційного різновиду українських прикрас, у тому числі «празникових», весільних у XIX – на початку XXI ст.; уточненні способів носіння подібних виробів з коралями, згардами, бісером, писаними пацьорками, ягнусками, дукачами тощо.

Висновки

6

Отже, баламути впродовж останніх кількох років стали надзвичайно популярними у колах поціновувачів України. Географія їхнього використання нині порівняно з історичними землями Брацлавщини та Подністрів'я значно розширилася. Баламути й досі сприймаються в українському соціумі як репрезентативна прикраса, яку найчастіше збирають до весілля як захисну й оберегову для людини, котра їх носить, та таку, котра «дурманить», вабить нареченого до нареченої, – цебто має магичне, сакралізоване значення.

Наразі відомості про баламути зберігають історичні світлин населення у «празникових» і весільних строях окремих регіонів. Існують поодинокі відомості про розширення географії носіння баламутів до Київщини та Полтавщини, що межували із землями історичної Брацлавщини. Однак вказана інформація, як і дані про викопні мінерали давнього Сарматського моря та про джерела інспірацій подібних прикрас, котрі подеколи пов'язують із паломницькими сувенірами вервиць із Землі обітваної, потребує додаткової верифікації.

Принаймні, більшою є імовірність виготовлення прикрас такого стибу у візантійський і поствізантійський час з велетенського панцира мушлі молюска Тридакна Велетенська (*Tridacna gigas*), що мешкала і досі мешкає в акваторіях Чорного та Середземного морів. Окремі прикраси із ансамблів традиційного жіночого костюму музеїв України, приміром, Переяслава-Хмельницького, свідчать на користь походження історичних баламутів саме з перлів цієї мешканки Індійського та Тихого океанів.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з пошуками детальних просопографічних джерел із описами баламутів, появи моди на них у певних колах населення теренів сучасної України, детальних відомостей про матеріали, з яких виготовляли такі прикраси.

Список бібліографічних посилань

- Баламути. (2020, 22 березня). ВидимоНевидимо. <http://vydymoneydydmo.in.ua/balamuty/>
- Малюта, І. (2009, 25 вересня–1 жовтня). Загубили намисто... І «збаламутили» назву. *Культура і життя*, 38, 28.
- Онацький, Є. (1959). *Українська мала енциклопедія* (Книга 5). Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині.
- Особливості перлів різних видів. (2023). Zlato.ua. https://zlato.ua/uk-ua/news/porady_ekspertiv/osoblivosti_perliv_riznikh_vidiv_/
- Пам'ять Нації. (2019, 27 червня). Баламути. Facebook. <https://www.facebook.com/152271798946764/photos/a.152386518935292/447017806138827/?type=3>
- Романенкова, Ю. (2022). Перли-парагони в західноєвропейському ювелірному мистецтві XVI–XIX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 15–20. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269519>
- De Morant, H. (1981). *Historia Sztuki Zdobniczej od pradziejów do współczesności* (E. Birkenmajer, R. Bobrow, H. Chojnacka, M. Płomińska, A. Weryho, Trans.). Arkady.
- Pirivatic, S. (2011). The Boyana Church portraits. A contribution to the prosopography of sebastokrator Kaloyan. В Б. Пенкова (Ред.), *Боянската църква между Изтока и Запада в изкуството на християнска Европа* (с. 16–39). Национален исторически музей.

References

- Balamuty. (2020, March 22). VydymoNevydymo. <http://vydymonevydymo.in.ua/balamuty/> [in Ukrainian].
- De Morant, H. (1981). *Historia Sztuki Zdobniczej od pradziejów do współczesności* (E. Birkenmajjer, R. Bobrow, H. Chojnacka, M. Płomińska, A. Weryho, Trans.). Arkady [in English].
- Maliuta, I. (2009, September 25–October 1). Zahubyly namysto... I "zbalamutyly" nazvu [They lost the necklace... And "confused" the name]. *Kultura i zhyttia*, 38, 28 [in Ukrainian].
- Onatskyi, Ye. (1959). *Ukrainska mala entsyklopediia* [Ukrainian small encyclopedia] (Book 5). Nakladom Administratury UAPT v Arhentyni [in Ukrainian].
- Osoblyvosti perliv riznykh vydiv* [Features of pearls of different types]. (2023). Zlato.ua. https://zlato.ua/uk-ua/news/porady_ekspertiv/osoblivosti_perliv_riznykh_vidiv_/ [in Ukrainian].
- PamiatNatsii. (2019, June 27). *Balamuty*. Facebook. <https://www.facebook.com/152271798946764/photos/a.152386518935292/447017806138827/?type=3> [in Ukrainian].
- Pirivatic, S. (2011). The Boyana Church portraits. A contribution to the prosopography of sebastocrator Kaloyan. In B. Penkova (Ed.), *Boyanskata tsŭrkva mezhdu Iztoka i Zapada v izkustvoto na khristiyanska Evropa* [The Boyana Church between the East and the West in the art of the Christian Europe] (pp. 16–39). National Museum of History [in English].
- Romanenkova, Yu. (2022). Perly-parahony v zakhidnoevropeiskomu yuvelirnomu mystetstvi XVI–XIX st. [Paragon pearls in the Western European jewellery art of the 16th–19th centuries]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 47, 15–20. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269519> [in Ukrainian].

ОЛІМПІЙСЬКИЙ ПАРАДНИЙ КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ЕКСПАНСІЇ/ОКУПАЦІЇ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ

Тетяна Михайлова,
<https://orcid.org/0000-0003-1332-4568>
аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
fraitanya97@gmail.com

OLYMPIC CEREMONIAL COSTUME IN THE CONTEXT OF CULTURAL EXPANSION/OCCUPATION: DEFINING THE CONCEPT

Tetiana Mykhailova,
<https://orcid.org/0000-0003-1332-4568>
PhD Student,
Kyiv National University of Culture
and Arts,
Kyiv, Ukraine
fraitanya97@gmail.com

Анотація

Мета статті – формування понятійно-термінологічної складової дослідження олімпійського парадного костюма в контексті культурної експансії. **Методологія дослідження** передбачає використання загальнологічних методів об'єктивної аналітики дизайну олімпійського парадного костюма та аналіз наукових джерел, які стали підґрунтям для формування понятійно-термінологічного апарату дослідження. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в науковій площині здійснено спробу сформулювати понятійно-термінологічний апарат дослідження олімпійського парадного костюма в контексті культурної експансії. **Висновки.** Олімпійський парадний костюм є ретранслятором знаково-символічних повідомлень, що відображає суть культури певної країни та слугує засобом її присутності на міжнародних змаганнях. На відміну від професійної спортивної екіпіровки (форми), головна функція даного костюма має смислове навантаження маніфестації культури країни. Враховуючи специфіку Олімпіади, проектування костюма для Параду націй – це творчість, яка віддзеркалює історичний стан епохи – політичний, економічний, культурний та соціальний її контекст. Олімпійський парадний костюм є не тільки модним продуктом, а й об'єктом мистецтвознавства, за допомо-

Abstract

The purpose of the article is to form the conceptual and terminological component of the study of the Olympic ceremonial costume in the context of cultural expansion. **The research methodology** involves the use of general logical methods of objective analysis of the design of the Olympic ceremonial costume and analysis of scientific sources, which became the basis for the formation of the conceptual and terminological apparatus of the study. **The scientific novelty** consists in the fact that, for the first time in the scientific field, an attempt has been made to form a conceptual and terminological apparatus for the study of the Olympic ceremonial costume in the context of cultural expansion. **Conclusions.** The Olympic ceremonial costume is a transmitter of iconic and symbolic messages that reflects the essence of a country's culture and serves as a means of its presence at international competitions. Unlike professional sports equipment (uniforms), the main function of this costume is to demonstrate the country's culture. Given the specifics of the Olympics, designing a costume for the Parade of Nations is a creative endeavour that reflects the historical state of the era – its political, economic, cultural, and social context. The Olympic ceremonial costume is not only a fashion product but also an object of art history, with the help of artistic and informa-

гою художньо-інформаційної ідентифікації він відтворює стан суспільства в його певному історичному зрізі. Понятійно-термінологічний апарат є фундаментальною складовою будь-якого дослідження. Відсутність визначення понять спричиняє «розмивання» значень використаних термінів, дозволяє ситуативно ними спекулювати та унеможлиблює впровадження механізмів для притягнення до відповідальності adeptів пропаганди, які використовують візуальну мову як засіб навіювання потрібних наративів політичного замовлення країни, що веде експансійну політику. Культурна експансія, в межах якої досліджується олімпійський парадний костюм, є частиною підривної діяльності стадії деморалізації супротивника. Це явище характеризується просуванням хибних інформаційних повідомлень у культурному продукті, процес впровадження якого не має конкретного часового проміжку. Культурна експансія реалізується через дифузійнізм, апропріацію та екстраполяцію надбання культури однієї держави іншою і має офіційний або неофіційний характер, що є загрозою національній безпеці в сфері культури та інформації.

Ключові слова:

дизайн одягу, костюм, культура, культурна експансія, олімпійський парадний костюм, професійна спортивна екіпіровка, одяг для олімпійського селища, художньо-інформаційна ідентифікація.

tional identification, it reproduces the state of society in its certain historical context. The conceptual and terminological apparatus is a fundamental component of any research. The absence of definitions of concepts leads to a “blurring” of the meanings of the terms used, allows for situational speculation, and makes it impossible to implement mechanisms to bring to justice propaganda adherents who use visual language as a means of instilling the necessary narratives of the political order of a country pursuing an expansionary policy. Cultural expansion, within the framework of which the Olympic ceremonial costume is studied, is part of the subversive activities of the stage of demoralising the enemy. This phenomenon is characterised by the promotion of false information messages in a cultural product, the implementation process of which does not have a specific time frame. Cultural expansion is realised through diffusionism, appropriation, and extrapolation of the cultural heritage of one state by another and has an official or unofficial character, which is a threat to national security in the field of culture and information.

Keywords:

clothing design, costume, culture, cultural expansion, Olympic ceremonial costume, professional sports equipment, clothing for the Olympic village, artistic and informational identification.

Вступ **1**

У культурі немає незначних явищ, актуальними ідеями пронизані не тільки твори мистецтва, а й предмети побуту, одяг, меблі, що мають першочергово виконувати не естетичну, а утилітарну функцію. Культура є одним із компонентів нації як політично обумовленого поняття. Саме культура народу визначає її унікальність та незалежність від інших держав чи народів, які зазіхають на її культурне надбання. Саме тому під час дослідження олімпійського парадного костюма виникає сукупність проблем термінологічної невизначеності, розмежування понять форми, костюма, одягу для олімпійського селища і такого явища як культурна експансія, в межах якого знаходиться художньо-інформаційна ідентифікація українських спортсменів через продукт культури.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження – сформувати понятійно-термінологічну складову дослідження олімпійського парадного костюма в контексті культурної експансії.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методологічні підходи компаративного аналізу дизайну олімпійського парадного костюма, розуміння його структури, контексту функціонування і значення для країни, яку репрезентують спортсмени та представники делегацій, дозволили сформувати та обґрунтувати понятійно-термінологічну складову дослідження. Застосовується аналіз наукових джерел, які розглядають визначення понять «культура», «одяг» та «костюм».

Складовою для аналізу поняття «культура» з подальшим визначенням дефініції терміну «культурна експансія» стали роботи А. Кребера і К. Клакхона (Kroeber & Kluckhohn, 1952), Е. Тайлора (Tylor, 1871/1920), С. Чарновського (Czarnowski, 1938) та М. Корінного (2003).

Підґрунтям для аналізу періоду етапу відродження сучасного Олімпійського руху та переосмислення трансформаційних культурних програм під час змагань стали роботи Н. Міллера (Miiller, 2006) та А. Моретті (Moretti, 2007).

Дослідження одягу та костюма Р. Барта (Barthes, 1967), О. Ракової (1912), М. Маерчик (2003), А. Кікоть (2010), Т. Кротової (2015), О. Шандренко (2009), О. Лагоди (2007), Н. Білей-Рубан, Є. Седоухової та Е. Галушак (2016), П. Раймонд (Reymond, 2016), Т. Ніколаєвої, Т. Шафранської та І. Гайової (2018) дозволили сформувати визначення поняття «олімпійський парадний костюм».

Результати дослідження **4**

Історія Олімпійських ігор (ОІ) та історія розвитку формування дизайну олімпійського парадного костюма тісно пов'язані між собою. В олімпійських іграх від початку їхнього відродження брали участь територіальні утворення різних історичних державних форм – це імперські форми державного устрою, єдині цілісні унітарні держави, а також спеціальні адміністративні райони, які виступали окремо від країни свого підпорядкування.

Українські спортсмени брали участь в Олімпійських іграх з 1952 р. у складі радянської збірної до початку 1990-х р., у 1991 та 1992 як Об'єднана команда СНД (ОК СНД), з 1993 р. по теперішній час українські спортсмени виступають самостійно, однак проблематика сприйняття українських спортсменів не як частини російського впливу та навіть окремої нації залишається актуальною до сьогодні. Після розпаду радянського союзу, росія продовжувала свою зовнішню та внутрішню інформаційну політику так званої метрополії щодо колишніх радянських республік. У межах дослідження олімпійського парадного костюма ми підіймали цю проблематику в роботах, що демон-

струють наявність пропаганди мовою візуальної комунікації на Олімпійських іграх (Михайлова, 2022а, 2022б).

Швидкий розвиток інформаційних технологій та нових медіа розмиває кордони сприйняття країн як ідентичнісної культурної одиниці. В умовах гібридної російсько-української війни та перспективах подальшого інформаційного протистояння українське законодавство потребує змін, зокрема розробки уніфікованого визначення терміну «культурна експансія». В жодному кодексі та законі немає цих та інших похідних визначень, що унеможливує впровадження механізмів для притягнення до відповідальності агентів ворожої пропаганди за створення та сприяння її розповсюдженню. Аналогічна проблематика існує в галузях, які вивчають олімпійський спорт, олімпійський одяг та Олімпійські ігри як глобальну подію та видовищне явище світового масштабу, під час якого відбувається комунікація між країнами через репрезентацію культури, національної ідентичності та політичних «настроїв» країн-учасниць.

Поняття «культура» має багато визначень, з огляду на велику кількість дефініцій у 1952 р. А. Кребер і К. Клакхон видали своє дослідження «Культура. Критичний огляд концепцій і визначень» (Kroeber & Kluckhohn, 1952) із систематизацією цього поняття на такі групи: – описова, – історична, – нормативна, – психологічна, – структурна та – генетична. Англійський антрополог Е. Тайлор визначив, що в широкому етнографічному розумінні поняття «культура» базується на віруванні, звичаях, знанні мистецтва, моральності, законів та інших здібностей і звичок, які засвоєні людиною як членом суспільства (Tylor, 1871/1920). С. Чарновський розглядає культуру як механізм передачі культурної спадщини колективного доробку, продукту творчих зусиль багатьох поколінь, здатних поширюватися в просторі (Czarnowski, 1938). Широке визначення «культури» подає Короткий енциклопедичний словник з культури: «Сукупність матеріальних і духовних надбань, комплекс характерних інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, але й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірування» (Корінний & Шевченко, 2003).

Загалом «культуру» можна розглядати як результат багаторічної історичної тягlosti соціальної групи та груп, сформованих на основі спільного співіснування на певній території, що має свої етнічно-культурні особливості. Національна культура в свою чергу є інтегративною в світовому співтоваристві, вона має сформовану національну ідею, яка базується на примордіалізмі та виражається в єдності конструктивізму та державного етносимволізму, що визначає поведінку людини – носія культури певного етносу. Воєнні інтервенції супроводжуються вже підкріпленими ідеологе-

мами загальної концепції інформаційно-психологічних загроз ворожої пропаганди. Перед, в, та під час вторгнення однієї держави в іншу інформаційні операції провадяться комплексно, охоплюючи очевидні сфери людського життя – освіту, культуру, мистецтво, дизайн, журналістику, економіку, спорт.

Комунікація візуальної мови є зручною для просування потрібних політичному замовленню інформаційних повідомлень. Культурним продуктом легко маніпулювати, так як автори можуть посилатися на такі неформалізовані поняття, як художність і власне творче бачення. Однак художність зводиться до простих речей відтворення сенсів через форму знаків, символів, кольору та інших візуальних способів передачі інформації.

Культурна експансія є перехідним етапом до територіальної експансії/окупації. Реалізація культурної експансії відбувається шляхом дифузійнізму, апропріації та екстраполяції надбання культури однієї держави – іншою, це можуть бути різні види мистецтва, проекти масової культури, літературні надбання, традиції, звичаї та ін. Культурна експансія має офіційний або неофіційний характер просування хибних інформаційних повідомлень у культурному продукті, що є частиною підривної діяльності етапу деморалізації супротивника без конкретного часового проміжку. Дестабілізаційні заходи обумовлені ситуаційно залежно від конкретної цілі противника. Наш об'єкт дослідження, олімпійський парадний костюм, є ретранслятором культурного поширення, тобто залучення дизайну костюма, через який транслюється образ нації для країни-учасниці змагання і для зарубіжної аудиторії, охоплюючи одразу дві цілі – поширення суперечливої інформації для союзників або партнерів спільноти та поширення конструктивів певної ідеологемі.

Олімпійські ігри стали платформою навмисного спотворення форм і сенсів через візуальну мову спілкування. Наочним прикладом демонстративної символізації фальсифікованої національної ідентичності української спортивної збірної, як зразка всіх українців, стали олімпійські парадні костюми XXIX літніх Олімпійських ігор «Пекін-2008» (Національний олімпійський комітет України, 2008), XXX літніх Олімпійських іграх «Лондон-2012» (Національний олімпійський комітет України, 2012) та XXII зимових Олімпійських іграх «Сочі-2014» (*Best and worst*, 2014). В межах угоди Національного олімпійського комітету і торгової марки bosko, яка належить російському політику та підприємцю Михайлу Кусніровичу, для української збірної олімпійські комплекти одягу створювали представники цього бренду з 2008 по 2015 рр. Маркетинговий проект з росіянами був підписаний до 2017 р.

З 2008 по 2014 рр. костюми та інші комплекти олімпійського одягу від торгової марки bosko стали втіленням еталонної

«шароварної» презентації українців на міжнародних змаганнях та ідеологем російської пропаганди про меншовартість, подібність та аналоговість української культури. Карикатурне використання символів, знаків та кольорів українського прапора, невмотивована естетичним сенсом диспропорція форм предметів одягу та візуальна схожість костюмів української збірної з російською – це «промивання мізків» через візуальну мову спілкування та підґрунтя для виправдання інтервенційних незаконних дій терористичної російської федерації надалі. Не здаючи собі справи про реальний стан речей, розроблені кремлівські стратагеми фейкові наративи про «один народ», «братній народ», «Україна – це «окраїна» росії», «Україну створив Владімір Ленін» та ін., незадовго до повномасштабного вторгнення в Україну проголосив російський диктатор Владімір Путін. Він виправдовує воєнну інтервенцію росії в Україну тим, що вона «історично» є частиною росії, а Українську народну республіку, яка не перемогла у національно-визвольному змаганні за незалежність 1917-1921 рр., кремлівський диктатор називає «квазідержавним утворенням» (Путин, 2021).

Визначення дефініції олімпійського парадного костюма та обґрунтування його функціональної ролі досі не було здійснено в науковій площині. Одним з найважливіших атрибутів суспільства є одяг для забезпечення утилітарних потреб людини. Враховуючи еволюцію людини та її співіснування з іншими людьми в соціумі, предмети одягу не є виключно функціональними елементами для забезпечення захисту від зміни температури в навколишньому середовищі, гігієни або інших факторів, що впливають на необхідність «закрити» тіло для комфортного перебування в тих чи інших умовах. Свого часу за допомогою предметів одягу радянська олімпійська збірна демонструвала прогрес хутряної промисловості СРСР: під час XI зимових ОІ «Саппоро-1972» на церемонії відкриття спортсмени збірної СРСР були представлені в шубах з натурального хутра; XII зимові ОІ «Інсбурк-1976» радянська збірна намагалася здивувати публіку шубами з бабака з викладними комірами з лисиці і шапками, найбільше виділялися з натовпу на Параді націй «ідеальні чоловіки радянського зразка» – статні спортсмени в пухнастих шапках; під час XIII зимових ОІ «Лейк-Плесід-1980» радянські олімпійці одягли об'ємні хутряні шапки з нутрії.

На даний момент еволюційної ланки суспільства ми спостерігаємо ставлення до одягу як до способу вираження своєї особистості та врахування глобальних трендів щодо свідомого вибору екологічних та етичних матеріалів. Сучасній людині важко уявити моду на натуральне хутро. З 2000 р. країни Європи почали вводити законодавчі норми щодо заборони виробництва натурального хутра, окремі країни обмежили його

продаж, в Україні це питання досі не є вирішеним, так як депутати не підтримали законопроект №10019 (Верховна Рада України, 2019). Вплив модної індустрії на навколишнє середовище, умови праці масового виробництва одягу спонукають звертати увагу на вибір бренду, який використовує екологічно чисті відновлювані матеріали та гарантує виробничі стандарти, невикористання дитячої праці та справедливості матеріального забезпечення працівників.

Для обґрунтування визначення такого поняття, як «олімпійський парадний костюм», необхідно розділяти поняття «одяг» та «костюм», так як ці поняття не є тотожними, але внаслідок інформаційного шуму, неправильно структурованої інформації в комунікаційному просторі межа між поняттями та їх значеннями викликає непорозуміння та ускладнення комунікації.

Одяг, аксесуари, які поєднуються в костюмі та вестиментарному коді його художньо-інформаційної ідентифікації, можуть використовуватися як засіб навіювання образів, потрібних політичному замовленню, та мімікріювати під певну культуру або мавпувати її. Тому варто враховувати історичні передумови розвитку країни, представники якої використовують форми, знаки, кольори для саморепрезентації. Одяг та костюм визначають інформаційний код референта, який підтримує риторику означуваного і позначуваного в знаково-символічній площині.

Р. Барт розглядає одяг як семіологічний об'єкт у контексті моди – «...матеріал, якому надали завершеності, стандартності, оформленості і впорядкованості відповідно до певних норм виробництва і якості» (Barthes, 1967, p. 328). В сучасному світі ми спостерігаємо очевидність того, що одяг, як й інші елементи самовираження, є комунікаційною складовою, а ергономіка одягу як його першочергова функція йде за замовчуванням і не є акцентною для дизайнерів.

Сучасна людина потребує комфортного одягу, відповідного тенденціям та ідеалам сьогодення, але такого, що одночасно дозволяє не втратити індивідуальний стиль. Спортивний одяг, який характеризується функціональністю та зручністю, значно вплинув на одяг побутового, виробничого та формного призначення. Історичні аспекти розвитку спортивного одягу на формоутворення сучасного молодіжного костюма та спортивний стиль загалом досліджували Т. Ніколаєва, Т. Шафранська та І. Гайова (2018).

Дослідники зазначають, що на рівні культури одяг є репрезентантом тіла. Без одягу тіло уявлялося «диким», інфернальним, або й взагалі його не було. Потойбічні антропоморфні персонажі часто мають зображення голих або недоодягнутих: оголені русалки, відьми під час відьомського шабашу і під час магічних дій (Маєрчик, 2003), «смерть приходить голіната» (Ра-

кова, 1912, с. 346). М. Маерчик (2003) визначає одяг як символічне тіло і обґрунтовує, що: «...в контексті української (і загалом слов'янської) традиційної культури одяг відіграє роль не оздобу тіла, не обігріву тіла і навіть не захисту тіла, одяг є самим тілом – символічним тілом» (с. 69). Ми можемо вважати одяг символічним тілом, яке функціонує окремо від костюма, виконуючи ергономічні та естетичні функції, а також може бути елементом костюма – складовою цілісно-логічної частини образу, підпорядкованого художньо-інформаційній ідентифікації, що визначає соціальну приналежність людини.

А. Кікоть (2010) розглядає костюм у концепціях моди як «те, що зазнає впливу модних тенденцій найбільше», через що «в науковій літературі костюм досліджується комплексно з модною індустрією, що є однією з найуніверсальніших, наймобільніших і найбагатогранніших художньо-естетичних маніфестацій людини» (с. 36). Т. Кротова (2015) в дослідженні еволюції форм та художньо-стилістичних особливостей класичного костюма визначає, що він «... не може обмежуватися лише структурами у «чистому» стилі, а спонукає до нового розуміння проявів полістилізму як до складових образу» (с. 1). О. Шандренко (2009) проаналізувала костюм *pret-a-porter* у контексті модельно-риторичного дизайнерського підходу до формотворень моди та стратегію його функціонування. У дослідженні визначено високу якість, демократичність та образну неординарність сучасних колекцій і пропонується розглядати костюм нерозривно з модою, виділивши *haute couture* і функціональний одяг, а до межового жанру відносити *pret-a-porter*, який знаходиться між *haute couture* і функціональним дизайном. О. Лагода (2007) визначає: «Зміст поняття «костюм» полягає у гармонійному поєднанні функцій одягу, що входить до складу костюма, з функціями, які характеризують людину – носія костюма, її особистісні емоційно-психологічні характеристики, поведінку тощо» (с. 165). За допомогою візуалізації стильових особливостей одягу певної референтної групи Н. Білей-Рубан, Є. Седоухова та Е. Галушак (2016) систематизували циклічність моди для формування подальших більш складних прогнозів дизайну сучасного костюма. Цикл має три основні стани системи – це формування, стабільність, спад. У свою чергу споживач знаходиться під впливом моди на затребуваний дизайн.

Поняття костюм не обмежується вивченням зразків *haute couture*, *couture*, промислового виготовлення одягу *pret-a-porter* та авангардної моди. Костюмом у загальному визначенні його сутності можна назвати цілісний, зібраний з предметів одягу, аксесуарів та доповнений іншими «б'юті»-атрибутами образ, що художньо-інформаційно визначає приналежність людини до соціально-культурної групи, яку вона представляє.

Костюм акумулює в собі знаки, за якими можна відповісти на питання: «що знак означає» і «що знак позначає», в той час як людина є референтом знаку і підтримує риторику цього знаку.

Сучасний варіант олімпійських комплектів одягу може складатися з декількох костюмних комплектів, що відрізняються своїм функціональним призначенням. Олімпійський парадний костюм має призначення присутності певної країни на церемонії відкриття Параду націй, а також церемонії закриття Олімпіади, іноді це можуть бути два різні комплекти. Олімпійський парадний набір одягу включає такі комплекти:

- Олімпійський парадний костюм – для церемонії відкриття і закриття Олімпіади;
- Професійна спортивна екіпіровка (форма) – для виступів спортсменів та виконання ними певних спортивних завдань;
- Одяг для олімпійського селища (village wear) – для того, щоб спортсмени його носили на території олімпійських об'єктів, де їм не можна з'являтися в офіційному олімпійському парадному костюмі або професійній змагальній екіпіровці для виступів.

Окремо варто виділити костюми для видовищних театральних шоу під час церемонії відкриття Олімпійських ігор. Колекції сценічних костюмів, які носили артисти під час своїх виступів, зберігаються Олімпійським фондом культури та спадщини (The Olympic Foundation for Culture and Heritage). П. Раймонд досліджувала костюми для церемонії Олімпіади відповідно до їхньої взаємодії з навколишнім світом як «одяг зі світла, звуків і вітру» (Reymond, 2016). Всі зазначені костюми та комплекти одягу є частиною однієї події, кожен з них має своє функціональне навантаження і в свою чергу смислове значення.

На початку етапу відродження Олімпійських ігор (1896 р.) існувало одночасно дві стратегії для виходу на церемонію відкриття змагань – вихід в спортивній екіпіровці та вихід в більш ідентичному варіанті одягу для спортсменів однієї команди. В одній колоні могли бути по-різному одягнені спортсмени та делегати, які представляли одну країну, тому чіткі вимоги щодо візуальної ідентичності команд до 1936 р. не відслідковуються. З 1936 р. почався марафон олімпійських парадних комплектів одягу і конкуренція серед дизайнерів, які їх створювали.

Міжнародний олімпійський комітет контролює національні збірні під час змагань. За закріпленими правилами комітету форма національних збірних не може повторюватися. Створювати олімпійські комплекти одягу для спортсменів було і є престижним завданням дизайнера. Проектуванням та оздобленням олімпійського одягу в різний час займалися видатні дизайнери світового рівня, такі як: Coco Chanel, Yves Saint Laurent, Giorgio Armani, Pierre Cardin, Jacques Esterel та інші. Відшивати олімпійські комплекти одягу великі компанії поча-

ли з 80-х рр., однак проектування форми, створення графічної айдентики та інших художніх рішень виконував дизайнер або група дизайнерів, незалежно від того, яка компанія відшиває одяг. Для усвідомлення причинно-наслідкових зв'язків впливу історичних подій на перебіг розвитку проектування дизайну олімпійського одягу необхідно ознайомитись з хронологічною періодизацією етапу відродження Олімпійських ігор. Дослідники історії Олімпійських ігор вважають, що традиція виходити на парад спортсменів у змагальній екіпіровці є втіленням ідей синтезу спорту та мистецтва і була закладена засновником сучасного Олімпійського руху П'єром де Кубертенем. Ці ідеї були озвучені в 1906 р. після позачергових ігор в Афінах. На початку етапу відродження сучасного Олімпійського руху була запропонована серія позачергових Олімпійських ігор, які повинні були завжди проводитися в Афінах і мати рівний статус з міжнародними іграми, однак традиція не мала розвитку, єдині позачергові ігри були проведені лише одного разу в 1906 р. (Miiller, 2006). У програмі Олімпійських ігор з'явився приклад реалізації загальної екіпіровки – це зразок спортивної з мистецтва art competition. З 1912 по 1948 рр.ці змагання проводилися з підвищеною театральністю, трансформуючись у культурні олімпійські програми. Стратегія ідентичності олімпійського одягу спортивних збірних перемогла, вона передбачала єдиний для збірних країн олімпійський парадний костюм, спеціально спроектований для церемонії відкриття Парадів націй (Moretti, 2007).

Олімпійський парадний костюм – це предмет або сукупність предметів одягу та аксесуарів, які локалізуються на тілі людини і провадять образ країни на спортивних змаганнях за допомогою національних звернень формотворення, художніх мотивів, загальної естетики в поєднанні з сучасними тенденціями, які акумулюються в дизайні костюма, аксесуарах та інших допоміжних візуальних проявах, таких як зачіска, боді-арт, манікюр.

Архітектоніка олімпійського парадного костюма базується на структурно-образному формотворенні і змістовному наповненні. Бачення складної цілісності костюма, що поєднує зовнішню і внутрішню динаміку проявлення форми і сенсу, можна визначити так:

- зовнішня динаміка проявлення відображена через художню, інформаційну, образну ідентифікацію і містить такі елементи: пластика форми, стиль, колірна гама, рисунки, візуальні деталі та інше, що у своїй сукупності сприяє формуванню певного естетичного та емоційного враження на присутніх;
- внутрішня динаміка відображена через функціональні вимоги до костюма, це можуть бути конструктивні та технологічні особливості, конфекціонування матеріалів та ін.

З огляду на приналежність реципієнта до певної соціальної групи, його культурні традиції, індивідуальні враження, політичні бачення та інші аспекти, завжди варто враховувати те, що спостерігачі Олімпійського параду бачать речі по-різному. Знаки, символи та їх форми, використані дизайнером, можуть бути неправильно сприйняті аудиторією. Процес прогнозування тенденцій, настроїв суспільства сприяє покращенню комунікації через такий культурний продукт, як дизайн костюма для Параду націй. Концептуальне рішення дизайнера щодо реалізації зовнішньої і внутрішньої динаміки проявлення форми і сенсу костюма є складним взаємозв'язком між одягом, його носієм та глядачем. Завершальними етапами концептуального рішення та його художньої реалізації в дизайні одягу є способи презентації костюма – постава референта, хода, рухи, міміка, жестикуляція та інші методи впливу на спостерігачів, що відображають специфіку події.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Методологічні підходи компаративного аналізу дозволили вперше сформувані та обґрунтувані понятійно-термінологічну складову дослідження олімпійського парадного костюма. У результаті дослідження дизайну олімпійського парадного костюма в контексті культурної експансії та аналізу наукових джерел, які розглядають визначення понять «культури», «одягу» та «костюма», вперше дано визначення поняттям «олімпійський парадний костюм» та «культурна експансія», в межах якої він розглядається.

Висновки

6

Олімпійський парадний костюм є ретранслятором знаково-символічних повідомлень, він відображає суть культури певної країни та слугує засобом її присутності на міжнародних змаганнях. На відміну від професійної спортивної екіпіровки (форми), головна функція даного костюма має смислове навантаження маніфестації культури країни. Враховуючи специфіку Олімпіади, проектування костюма для Параду націй – це творчість, яка віддзеркалює історичний стан епохи – політичний, економічний, культурний та соціальний її контекст. Олімпійський парадний костюм є не тільки модним продуктом, а й об'єктом мистецтвознавства, за допомогою художньо-інформаційної ідентифікації він відтворює стан суспільства в його певному історичному зрізі.

Понятійно-термінологічний апарат є фундаментальною складовою будь-якого дослідження. Відсутність визначення понять спричиняє «розмивання» значень використаних термінів, дозволяє ситуативно ними спекулювати та унеможливорює впровадження механізмів для притягнення до відповідальності adeptів пропаганди, що використовують візуальну мову як

засіб навіювання потрібних наративів політичного замовлення країни, яка веде експансійну політику. Культурна експансія, в межах якої досліджується олімпійський парадний костюм, є частиною підривної діяльності стадії деморалізації супротивника. Це явище характеризується просуванням хибних інформаційних повідомлень у культурному продукті, процес впровадження якого не має конкретного часового проміжку. Культурна експансія реалізується через дифузійнізм, апропріацію та екстраполяцію надбання культури однієї держави іншою і має офіційний або неофіційний характер, що є загрозою національній безпеці у сфері культури та інформації.

Список бібліографічних посилань

- Білей-Рубан, Н., Седоухова, Є., & Галушак, Е. (2016). Прогнозування моди та особливості формування дизайн-прогнозу на основі циклічного підходу. *Легка промисловість*, 4(247), 27–30.
- Верховна Рада України. (2019, 7 лютого). *Проект Закону про внесення змін до деяких законодавчих актів щодо вдосконалення правового регулювання хутового виробництва в Україні* (№ 10019). https://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=65448
- Кікоть, А. (2010). *Костюм в українській культурі: гендерні репрезентації* [Автореферат дисертації доктора культурології, Харківська державна академія культури].
- Корінний, М., & Шевченко, В. Ф. (2003). *Короткий енциклопедичний словник з культури України*.
- Кротова, Т. (2015). *Класичний костюм в європейській моді XIX – початку XXI століття: еволюція форм і художньо-стильові особливості* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв].
- Лагода, О. (2007). *Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв].
- Маерчик, М. (2003). Одяг як символічне тіло (на матеріалах української традиційної культури). В *Тіло в текстах* [Матеріали конференції] (с. 69–82). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Михайлова, Т. (2022а, 23–24 червня). Айдентика олімпійського парадного костюма як компонент культурної експансії. В *Інформація, комунікація та управління знаннями в глобалізованому світі* [Матеріали конференції] (с. 224–226). Видавничий центр КНУКіМ.
- Михайлова, Т. (2022б, 8 грудня). Олімпійський парадний костюм як ретранслятор культурної експансії. В *Мистецтво і дизайн у XXI столітті: конвергенція форм і сенсів* [Матеріали конференції] (с. 24–29). Видавничий центр КНУКіМ.
- Національний олімпійський комітет України. (2008, 25 липня). *Парадна форма Олімпійської збірної України*. https://noc-ukr.org/photogalleries/paradna_forma_ol_mp_js_koji_zb_rnoji_ukrajini_25_lipn_a_2008_roku_/
- Національний олімпійський комітет України. (2012, 13 липня). *Представлена Олімпійська форма збірної команди України*. <https://noc-ukr.org/news/80/>
- Ніколаєва, Т., Шафранська, Т., & Гайова, І. (2018). Дослідження історичного розвитку спортивного одягу в формуванні сучасного молодіжного костюма. *Легка промисловість*, 1, 20–25.
- Путин, В. (2021, 21 июля). *Об историческом единстве русских и украинцев*. Президент России. <http://kremlin.ru/events/president/news/66182>

- Ракова, О. (1912). Похоронні звичаї й обряди в селі Паранчу Черновецького повіта. В *Етнографічний збірник* (Т. 31–32, с. 338–347). Наукове Товариство імени Шевченка.
- Шандренко, О. (2009). Жанрові ознаки моди прет-а-порте. *Мистецтвознавчі записки*, 15, 143–149.
- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
- Best and worst Olympic opening ceremony outfits*. (2014, February 7). USA Today. <https://www.usatoday.com/picture-gallery/sports/olympics/sochi/2014/02/07/best-and-worst-olympic-opening-ceremony-outfits/5288767/>
- Czarnowski, S. (1938). *Kultura*. Wiedza i Życie.
- Kroeber, A., & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Harvard University.
- Miiller, N. (2006). Paris 1906: Inviting the artists. *Journal of Olympic History*, 14, 4–8. (Reprinted from *One hundred years of olympic congresses. 1894–1994. History, objectives, achievements*, pp. 69–78, by N. Muller, 1994, International Olympic Committee).
- Moretti, A. (2007). New York Times coverage of the Soviet Union's entrance into the Olympic Games. *Sport History Review*, 38(1), 55–72. <https://doi.org/10.1123/shr.38.1.55>
- Reymond, P. (2016, July 3–7). Garments of lights, sounds and wind olympic ceremonies costumes. In J. Pietsch (Ed.), *Museums and Cultural Landscapes* [Conference proceedings] (pp. 1–8). ICOM Costume Committee.
- Taylor, E. B. (1920). *Primitive culture: Researches into the development of mythology philosophy religion art and custom*. J. Murray. (Original work published 1871).

References

- Barthes, R. (1967). *Système de la mode* [Fashion system]. Seuil [in French].
- Best and worst Olympic opening ceremony outfits*. (2014, February 7). USA Today. <https://www.usatoday.com/picture-gallery/sports/olympics/sochi/2014/02/07/best-and-worst-olympic-opening-ceremony-outfits/5288767/> [in English].
- Bilei-Ruban, N., Siedoukhova, Ye., & Halushchak, E. (2016). Prohnozuvannia mody ta osoblyvosti formuvannia dyzain-prohnozu na osnovi tsyklichnoho pidkhodu [Fashion forecasting and peculiarities of forming a design forecast based on a cyclic approach]. *The Fashion & Textiles Industry*, 4(247), 27–30 [in Ukrainian].
- Czarnowski, S. (1938). *Kultura* [Culture]. Wiedza i Życie [in Polish].
- Kikot, A. (2010). *Kostium v ukrainskii kulturi: henderni reprezentatsii* [Costume in Ukrainian culture: Gender representations] [Abstract of DSc Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Korinnyi, M., & Shevchenko, V. F. (2003). *Korotkyi entsyklopedychnyi slovnyk z kultury* [Short encyclopedic dictionary of culture]. Ukraina [in Ukrainian].
- Kroeber, A., & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Harvard University [in English].
- Krotova, T. (2015). *Klasychnyi kostium v yevropeiskii modi XIX – pochatku XXI stolittia: evoliutsiia form i khudozhno-stylovi osoblyvosti* [Classic suit in European fashion of the XIX – early XXI centuries: Evolution of forms and artistic-stylistic peculiarities] [Abstract of DSc Dissertation, Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian].
- Lahoda, O. (2007). *Khudozhno-obrazni osoblyvosti kostiума v dyzaini odiahu kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts] [in Ukrainian].
- Maiarchyk, M. (2003). Odiah yak symvolichne tilo (na materialakh ukrainskoi tradytsiinoi kultury) [Clothes as a symbolic body (based on materials of traditional Ukrainian culture)]. In *Tilo v tekstakh* [Body in texts] [Conference proceedings] (pp. 69–82). M. Rylskyy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].

- Miiller, N. (2006). Paris 1906: Inviting the artists. *Journal of Olympic History*, 14, 4–8. (Reprinted from *One hundred years of olympic congresses. 1894–1994. History, objectives, achievements*, pp. 69–78, by N. Muller, 1994, International Olympic Committee) [in English].
- Moretti, A. (2007). New York Times coverage of the Soviet Union's entrance into the Olympic Games. *Sport History Review*, 38(1), 55–72. <https://doi.org/10.1123/shr.38.1.55> [in English].
- Mykhailova, T. (2022a, June 23–24). Aidentyka olimpiiskoho paradnoho kostiума yak komponent kulturnoi ekspansii [The identity of the Olympic parade costume as a component of cultural expansion]. In *Informatsiia, komunikatsiia ta upravlinnia znanniamy v hlobalizovanomu sviti* [Information, communication and knowledge management in a globalized world] [Conference proceedings] (pp. 224–226). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Mykhailova, T. (2022b, December 8). Olimpiyskyi paradnyi kostium yak retransliator kulturnoi ekspansii [Olympic parade costume as a relay of cultural expansion]. In *Mystetstvo i dizain u XXI stolitti: konverhentsiia form i sensiv* [Art and design in the 21st century: Convergence of forms and meanings] [Conference proceedings] (pp. 24–29). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- National Olympic Committee of Ukraine. (2008, July 25). *Paradna forma Olimpiiskoi zbirnoi Ukrainy* [Parade uniform of the Olympic team of Ukraine]. https://noc-ukr.org/photogalleries/paradna_forma_ol_mp_js_koji_zb_rnoji_ukrajini_25_lipn_a_2008_roku_/ [in Ukrainian].
- National Olympic Committee of Ukraine. (2012, July 13). *Predstavlena Olimpiiska forma zbirnoi komandy Ukrainy* [The Olympic uniform of the national team of Ukraine is presented]. <https://noc-ukr.org/news/80/> [in Ukrainian].
- Nikolaieva, T., Shafranska, T., & Haiova, I. (2018). Doslidzhennia istorichnoho rozvytku sportyvnoho odiahu v formoutvorenni suchasnoho molodizhnoho kostiума [Study of the historical development of sportswear in the formation of modern youth costume]. *The Fashion & Textiles Industry*, 1, 20–25 [in Ukrainian].
- Putin, V. (2021, July 21). *Ob istoricheskom edinstve russkikh i ukraincev* [About the historical unity of Russians and Ukrainians]. President of Russia. <http://kremlin.ru/events/president/news/66182> [in Russian].
- Rakova, O. (1912). Pokhoronni zvychai y obriady v seli Raranchu Chernovetskoho povita [Funeral customs and rites in the village of Raranchu, Chernivtsi district]. In *Etnohrafichnyi zbirnyk* [Ethnographic collection] (Vol. 31–32, pp. 338–347). Naukove Товариство imeny Shevchenka [in Ukrainian].
- Reymond, P. (2016, July 3–7). Garments of lights, sounds and wind olympic ceremonies costumes. In J. Pietsch (Ed.), *Museums and Cultural Landscapes* [Conference proceedings] (pp. 1–8). ICOM Costume Committee [in English].
- Shandrenko, O. (2009). Zhanrovi oznaky mody pret-a-porte [Genre signs of ready-to-wear fashion]. *Notes on Art Criticism*, 15, 143–149 [in Ukrainian].
- Tylor, E. B. (1920). *Primitive culture: Researches into the development of mythology philosophy religion art and custom*. J. Murray. (Original work published 1871) [in English].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2019, February 7). *Proekt Zakonu pro vnesennia zmin do deiakykh zakonodavchykh aktiv shchodo vdoskonalennia pravovoho rehuliuвання khutrovoho vyrobnytstva v Ukraini* [Draft Law on amendments to certain legislative acts on improving the legal regulation of fur production in Ukraine] (№ 10019). https://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=65448 [in Ukrainian].



УДК 75.052:75.071.1(477)*196/197*
DOI: 10.31866/2617-7951.6.2.2023.292169

УДК 75.052:75.071.1(477)*196/197*

ЗНАКОВО-СИМВОЛЬНІ СИСТЕМИ У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 1960-70 РР. НА ПРИКЛАДІ МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНИХ ПАННО ОЛЕГА ЄРЖИКІВСЬКОГО

Андрій Будник,
<https://orcid.org/0000-0002-0719-2231>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
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 мистецтва,
Київ, Україна
slavasnisa@gmail.com

Анастасія Снісаренко-Єржиговська,
<https://orcid.org/0009-0003-0009-3286>
архітектор-дизайнер,
художник-постановник телефільмів,
Київ, Україна
nastya.snisarenko@gmail.com

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

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
slavasnisa@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 – проаналізувати паралелі між монументальним мистецтвом українських художників 1960-70х рр. та світовим графічним дизайном. **Методи дослідження** полягають у застосуванні

Abstract

The purpose of the research is to analyze the parallels between the monumental art of Ukrainian artists of the 1960s and 1970s and world graphic design. **Research methods** consist in the application of formal and stylis-

формально-стилістичного аналізу творів мистецтва, а також – загальнонаукових методів аналізу й синтезу нових матеріалів, що вводяться в науковий обіг. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано стилістику виконання малодосліджених об'єктів монументально-декоративного мистецтва. Проведено зіставлення прийомів у створенні знаково-символьних та дизайн-систем. Визначено основні спільні концептуальні підходи у розробці, схожість тематичних напрямів і стилістичних підходів, діагностовано відмінності візуальної мови, пов'язані із застосуванням різних технік виконання. Вперше оприлюднено фото із приватного родинного архіву. **Висновки.** Попри загальну ідеологічну заангажованість радянського мистецького середовища у 1960-70х рр. траплялися твори, які, випереджаючи час, використовували матеріальний ресурс СР-СР-УРСР для створення робіт на загальнозначущі теми (культура, наука, техніка, історія). Такими є панно Олега Єржиківського для монументальних споруд, створені ним під час роботи у 1963-1969 рр. у ЗНДІЕП (Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування житлових та громадських будівель), які можна віднести до урбаністичної айдентики, позбавленої будь-якої пропагандистської комуністичної забарвленості у тематиці, а присвяченої скоріше цивілізаційним цінностям. Використовуючи набутки створення знаково-символьних систем попередніх історичних періодів, майстру вдалося створити власну стилістичну систему, яка існує поза часом і конкретним державним або суспільним замовленням. З погляду формотворення проаналізовані панно тяжіють до візуальної мови графічного дизайну і передбачають такі жанрові сектори, як айдентика, брендбуки, навігаційні системи для громадських просторів, маскоти для брендів тощо. Спільними ознаками, встановленими даним дослідженням, є: лаконізація зображення, ущільнення графічного висловлювання, розробка системи знаків, що сприймаються на рівні конвенційних символів, використання елементарної модульної сітки для розташування візуальних елементів і створення патернів (технологія збірних плит).

tic analysis of works of art, as well as general scientific methods of analysis and synthesis of new materials introduced into scientific circulation. **Scientific novelty.** For the first time, the stylistic performance of unstudied enough objects of monumental and decorative art was analyzed. Achievements in the creation of symbolic and design systems were compared. The main common conceptual approaches in creation, the similarity of thematic directions and stylistic approaches are identified, the differences of the visual language due to various performance techniques are diagnosed. The photos from a private family archive have been made public for the first time. **Conclusions.** Despite the general ideological engagement of the Soviet artistic environment in the 1960s and 1970s, there were works that were ahead of their time and used the material resources of the USSR-Ukrainian Soviet Socialist Republic to create works on universally important topics (culture, science, technology, history). Such are Oleg Yerzhivsky's panels for monumental structures created by him during his work in 1963-1969 at ZNDIEP (Kyiv Zonal Research Institute of Experimental Design of Residential and Public Buildings), which can be attributed to urban identity devoid of any propaganda communist color in the subject, but rather devoted to civilizational values. Using the achievements of the creation of sign and symbolic systems of previous historical periods, the master managed to create his own stylistic system, which exists outside of time and a specific state or social order. From a formative point of view, the analyzed panels gravitate towards the visual language of graphic design, predicting such genre sectors as identity, brand books, navigation systems for public spaces, mascots for brands, etc. The common features established by this study are: laconic image, condensation of graphic expression, development of a system of signs perceived at the level of conventional symbols, use of elementary modular grid for arrangement of visual elements and creation of patterns (prefabricated plate technology).

Ключові слова:

айдентика, знаково-символьні дизайн-системи, графічний дизайн, монументальне мистецтво, брендування.

Keywords:

identity, symbolic design systems, graphic design, monumental art, branding.

Вступ **1**

Утвердження української державності передбачає ретельне вивчення всіх проявів нестандартного мислення у царині мистецтва, які, свідомо чи несвідомо, ламали стереотипи ідеологічно заангажованих художніх рад періоду УРСР і працювали на протигагу мистецькій посередності та світоглядній зашореності. Будь-які художні практики, які наближали українське мистецтво радянських часів різних жанрів до гідних світових відповідників, є особливо цінними, оскільки відривали вітчизняних митців від заштампованої пропагандистської парадигми у бік художніх витворів світового ґатунку, непідвладних часу та ідеології.

Мета дослідження **2**

Метою є введення до наукового обігу і аналіз малодосліджених творів українського монументального мистецтва, які використовували прийоми, споріднені із графічним дизайном. Відновлення і фіксація інформації щодо незаслужено призабутих досягнень монументально-декоративного мистецтва шляхом опитування (особисті інтерв'ю) учасників процесу (Єржиківський, 2022). Фотофіксація поточного стану пам'яток.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Останнім часом зростає увага мистецтвознавців як до монументального мистецтва, так і до графічного дизайну 1960-70-х рр., оскільки набутки у цій царині повинні бути переглянуті як із професійно-формотворчої точки зору, так і через призму ідеології, оскільки не всі твори, профінансовані тодішнім урядом УРСР, вкладалися у парадигму панівного стилю соціалістичного реалізму, а виконували скоріше формальні пошуки нових для українського радянського мистецтва прийомів. Про роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища міста та про історію жанру у другій половині ХХ ст. писала Г. Скляренко (1987, б.д). Київській школі монументального мистецтва присвячено дослідження М. Зенькової (2017), однак ім'я та прізвище Олега Єржиківського там відсутні. Нормативним актам регулювання виконання творів монументального мистецтва та найбільшим досягненням доби присвячено статтю О. Петрової та С. Лотоцької (2020), втім, досліджувані нами об'єкти там не згадуються. Різновидів технік виконання творів монументально-декоративного мистецтва, зокрема сграфіто, торкалася Є. Моляр (2016), проте слід зауважити, що тут існує певний крен у бік дослідження виключно мозаїк. Тож у наукових розвідках щодо теми, що нас

зацікавила, складається пантеон тих самих імен безсумнівно видатних виконавців, зосередженість на творчості яких позбавляє уваги не менш цікавих і незаслужено обійдених науковою спільнотою митців, таких як, наприклад, Олег Сергійович Єржиківський (Блюміна, 2009). Попри факт наявності кількох публікацій про мистецьку діяльність Олега Сергійовича (Лизогуб, 2007; Олег Єржиківський, 2009), досліджувані нами його монументальні роботи практично не згадані не тільки на профільних ресурсах (Київська організація Національної Спільки художників України, б.д.), а й у фахових розвідках, присвячених, наприклад, архітектурі конкретного Північно-Броварського масиву Києва (Шевченко, 2016). Знаково-символьних елементів у дизайні афіш торкався у своїй доповіді у науково-педагогічній секції на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Етнодизайн в контексті інновацій XXI століття» А. В. Будник (2014).

Емпіричною базою дослідження є інформаційні та рекламні матеріали, присвячені введенню в експлуатацію цікавих нам споруд (*Громадсько-торговельний центр*, 1969). Цінним джерелом є спогади безпосереднього учасника процесу – члена Національної спілки художників України О. Єржиківського, отримані шляхом особистих інтерв'ю (Єржиківський, 2022; Лизогуб, 2007). Ілюстративним матеріалом слугуватимуть фото з особистого архіву родини митця, власне, його доньки Анастасії Снісаренко-Єржиковської¹.

Результати дослідження

4

Отже, згідно зі статтею Л. Шевченка «Монстри модернізму: експериментальний масив Комсомольський на Дарниці»: «Піонером став суспільно-торговельний центр «Північний» на розі Миропільської і Космічної вулиць (там зараз знаходиться кінотеатр «Алмаз»), побудований 1967 року і розрахований на обслуговування 12 тисяч чоловік. Автори проекту С. М. Вайнштейн, М. І. Гречина, В. І. Єжов, В. І. Старіков, Ю. І. Льченко. Цей комплекс відрізняється від більш пізніх – наявністю внутрішнього подвір'я-патіо (воно зараз закрите), кінотеатру і їдальні. Проект виявився вдалим, і в модернізованому вигляді ці комплекси пізніше будували у всіх київських масивах» (Шевченко, 2016).

Як стверджується у брошурі 1969 р. видавництва «Реклама», присвяченій завершенню будівництва центру «Північний», «становлять інтерес монументально-декоративні вставки, виконані у торговому центрі. На особливу увагу заслуговує декоративне панно із збірних гіпсолітових плит із зворотнім рельєфом на то-

¹ У довідкових виданнях прізвище художника найчастіше зазначено як Єржиковський. У нашій статті ми дотримувались відповідності паспортним даним митця: Олег Єржиківський. Відмінність у написанні прізвищ художника і його дочки (однієї із співавторок цієї статті) також пов'язана із відповідністю паспортним даним.

рцевій стіні фойє залу для глядачів» (Громадсько-торговельний центр, 1969, с. 6–7). Прикметно, що на обкладинку цього видання поставлено репродукцію твору саме Олега Єржиківського, хоча очікувано було б бачити там фото самої будівлі. Така очевидна вибірковість засвідчує високу оцінку художником буклету Р. Гургу роботи митця, яка різко контрастує своєю модерністю із архаїчним радянським гербом на тій самій обкладинці (рис. 1).



Рис. 1. Обкладинка рекламного буклету Громадсько-торгового центру «Північний». Видавництво «Реклама». 1969 р. Архів А. Снісаренко-Єржиковської.

Fig. 1. The cover of the advertising booklet of the Civic and Shopping Center «Northern». Reklama Publishing House. 1969. Archive of A. Snisarenko-Yerzhikovska.

На тій же обкладинці побачимо й емблему центру, з дизайном якої пов'язана цікава історія, про що згадує сам автор: «За ... задумом ТЦ мав називатися NORD, але ідея латинофікації назви була майже викреслена з художніх планів під час візиту очільника міста тих часів, але, на щастя, не остаточно. Так у гербі, що прикрашав фасад разом із осями компасу, залишилась літера N. Сам комплекс спочатку було названо «Северный», але ж завдяки тому, що при владі був проукраїнський секретар ЦК КП України П. Шелест, будівлю суспільно-торгівельного призначення таки назвали центром «Північний»» (Єржиківський, 2022). Від себе можемо додати, що певний ризик полягав і у схожості емблеми із символікою НАТО, яка була офіційно представлена 1953 р. і відповідно була вже достатньо відома ("Офіційна емблема", 2022).

Як відомо, задачею монументального мистецтва є розкриття призначення будівлі, специфіки діяльності, що буде в ній здійснюватися. Отже, творче рішення молодого митця виконувало цю мету, оскільки через піктограми наочно демонструвало зображення учасників кінематографічного процесу, що природньо у декоративному рішенні простору кінотеатру. Таке трактування форми наближує сграфіто О. Єржиківського до

конвенційних символів, що застосовуються в навігаційних системах у громадських місцях по всьому світу, але мало розвинуто у СРСР тих часів.

Захоплюючись все життя не тільки історією мистецтва, але й історією науки, про що свідчать роботи майстра впродовж його життя, Олег Сергійович створив барельєфну алебастрову стіну (на якій зображено багатьох учасників кінопроцесу (рис. 2)), що вела у зал кінотеатру. Він вирішив не підписувати цей твір монументального мистецтва, віддаючи данину невідомим майстрам (наприклад, єгиптянам, які залишали свої твори анонімними). Минуло багато років, і митець пошкодував про це, тому що почала поширюватись інформація, що це фабричні відливки, а не твори мистецтва, зроблені з натхненням та любов'ю власноруч і за чималий термін часу.



Рис. 2. О.
Єржиківський.
Барельєфна стіна
зали кінотеатру
у Громадсько-
торговому центрі
«Північний». Після
1967 р. Фото з архіву
А. Снісаренко-
Єржиковської.

Fig. 2. O. Yerzhikovskiy.
The bas-relief wall of
the cinema hall in the
Civic and Shopping
Center «North». After
1967. Photo from the
archive of A. Snisarenko-
Yerzhikovska.

На другому поверсі центру художник, незважаючи на ідейну невідповідність партійним настановам, створив композиції з історії вікінгів, що завжди вражала його уяву (рис. 3 – 4). Цей барельєф залишили у фінальній реалізації інтер'єру, мабуть, не розібравшись, про що саме в ньому йдеться (Єржиківський, 2022). Відзначимо високий рівень стилізації, що наближує зображення до іконічної виразності, а також вживання монументально-декоративних патернів через багатократне повторення певних ілюстративних модулів (ладдя, вершник, птахи тощо). Такі ознаки істотно споріднюють твір інтер'єрного мистецтва із графічним дизайном і позбавляють його фрескової спадковості стінних розписів, яка довгі роки тяжіла над монументальним мистецтвом в УРСР.

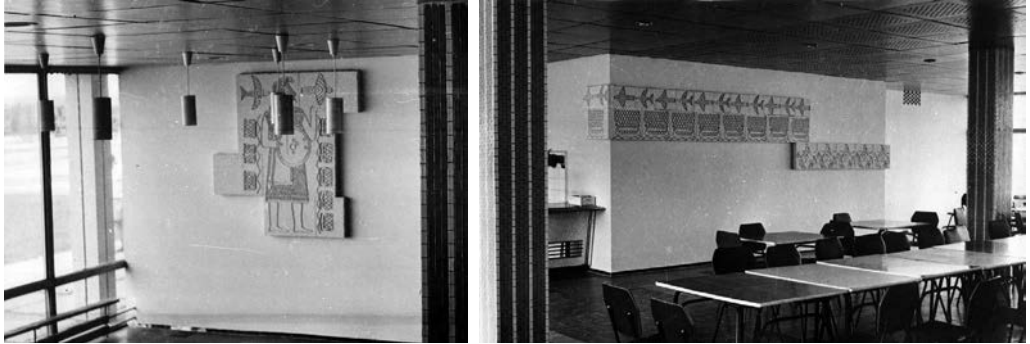


Рис. 3-4. О. Єржиківський. Мотиви із вікінгами у Громадсько-торговому центрі «Північний». Після 1967 р. Фото з архіву А. Снісаренко-Єржиківської.

Fig. 3, 4. O. Yerzhikivskiy. Motifs with Vikings in the Civic and Shopping Center «North». After 1967. Photo from the archive of A. Snisarenko-Yerzhikovska.

Центр «Північний» був не єдиним об'єктом у творчій біографії митця, де він працював із системами, подібними до айдентики або навігаційних систем у великих спорудах. Так, за спогадами Олега Єржиківського, під час виконання робіт у експериментальній великопанельній школі № 183 на 1640 учнів на Північно-Броварському масиві майже кожен кабінет у навчальному закладі був позначений особливими керамічними знаками, які виготовлялися у відповідних майстернях Спілки художників УРСР на території Києво-Печерської Лаври. Наприклад, кабінет хімії прикрашало зображення формули води, а кабінет історії – композиція з двох фігур. Як згадує майстер, «це були нещасний селянин та його візаві – щасливий колгоспник. З невідомих причин декорування інтер'єру не було закінчено» (Єржиківський, 2022).

Стосовно екстер'єрів: два торці будівель, що складала комплекс експериментальної школи та виходили на головні фасади актового та спортивного залів, були оздоблені композиціями на теми історії та розвитку науки. На стіні актового залу містилися сюжети з історії давньої науки, а на фасаді спортивної зали – сучасної. Стилістика виконання фігур наближається до символів завдяки впізнаваним силуетам та максимальному спрощенню фігур, надання їм рис графічної умовності (рис. 5–6). Композиції доповнюють інші символи науки: мікроскоп, лампа, сузір'я, формули, обчислювальна машина (згадаємо, що у Києві 1957 р. вже було відкрито Обчислювальний центр Академії наук СРСР).

Дещо пізніше, 1970-го р., митець знову звернувся до прийомів перетворення зображуваних об'єктів на символи у Палаці культури авіаційного заводу (рис. 7). Центральним композиційним ядром фойє є художнє панно на задній частині глядацького залу, яке виконано з обмеженої кількості типорозмірів повторюваних штампованих елементів, виготовлених з трьох

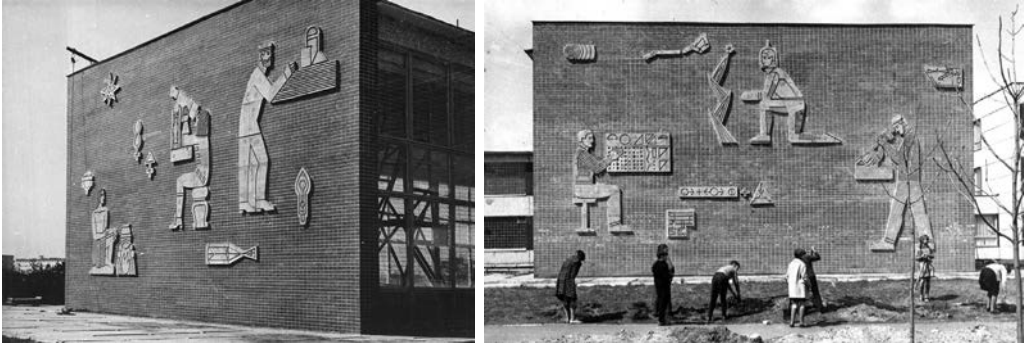


Рис. 5-6. О. Єржиківський. Панно «Розвиток науки» на торцях актового і спортивного залів експериментальної школи № 183 на Північно-Броварському масиві в Дарниці. 7x12 м. Залізобетон. 1965 р. Фото з архіву А. Снісаренко-Єржиковської.

Fig. 5, 6. O. Yerzhikivskyi. The panel «Development of science» on the ends of the assembly and sports halls of the experimental school No. 183 on the Pivnich-Brovary massif in Darnytsia. 7x12 m. Ferroconcrete. 1965. Photo from the archive of A. Snisarenko-Yerzhikovska.

кольорових металів (алюмінію, міді й латуні). Подолавши складні технологічні перепони, митцю вдалося знову створити концентровану картину багатовікової історії повітроплавання (від Ікара до космічних літальних апаратів) завдяки візуальній стислості та символічному поданню на рівні сприйняття зображуваних об'єктів як конвенційних знаків. Зазначимо, що художня діяльність митця описуваного нами періоду відбувалася в межах роботи Олега Єржиківського у ЗНДІЕП (Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування житлових та громадських будівель).

Цікавим є унікальний досвід оздоблення монументальним мистецтвом об'єктів радянської соціальної інфраструктури, які концептуально і стилістично не поступаються кращим світовим зразкам. Якщо за жанровою приналежністю роботи О. Єржиківського можна віднести до монументально-декоративного мис-

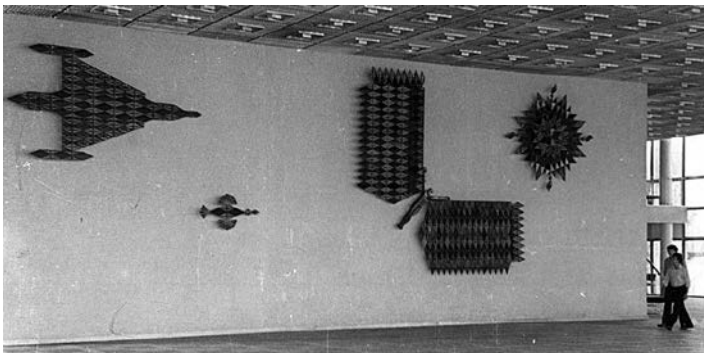


Рис. 7. Єржиківський Олег. Панно у Палаці культури авіаційного заводу. Київ. 1970 р. Фото з архіву А. Снісаренко-Єржиковської.

Fig. 7. Oleg Yerzhikivskyi. Panel in the Palace of Culture of the Aviation Plant. Kyiv. 1970. Photo from the archive of A. Snisarenko-Yerzhikovska.

тецтва, то за стилістичними ознаками вони ідентифікуються як протоайдентика або як предтеча навігаційних систем чи як аналогія створення корпоративних брендбуків. Тож, маємо приклад протодизайну з такими ознаками: лаконізація зображення, ущільнення графічного висловлювання, обмежена кількість кольорів, розробка системи знаків, що сприймаються як конвенційні символи, використання елементарної модульної сітки для розташування створених елементів, застосування патернів.

Роботи цікаві тим аспектом, що попри наявність логотипів у підприємств радянської доби (Биченкова та ін., 2019), розробка айдентики тих саме підприємств була на зародковому первинному рівні, а сама професія графічного дизайнера здобувалась під грифом «промислової графіки» на відділенні наочної агітації на факультеті графіки КДХІ (Київський державний художній інститут, зараз НАОМА). Зауважимо, що поява чи не першої розвинутої системи графічних знаків (як державне замовлення) сталася під час Олімпіади 1980 р., тобто через 15 років після монументальних робіт Олега Єржиківського. Прикметно, що радянські підприємства й організації усвідомлювали необхідність айдентики, коли зіштовхувалися із міжнародною аудиторією, наприклад, рекламні системи мали установи, орієнтовані на міжнародну клієнтуру (як «Аерофлот»). Але для внутрішнього ринку подібне явище не було розповсюджене. Ця обставина пояснює той факт, що панно Олега Єржиківського стоять осторонь як від досліджень монументального мистецтва, так і від розвідок з історії графічного дизайну, попри спорідненість пластичних рішень.

Ще один щасливий аспект функціонування розглянутих творів художника у сучасному міському середовищі – вони ідеологічно не підпадають під декомунізацію згідно закону України (Верховна Рада України, 2015), оскільки повністю позбавлені радянської атрибутики, а у самих рішеннях простежується радше спадковість від єгипетських ієрогліфів, петрогліфів Кам'яної Могили, малюнків на берестяних грамотах, графіті Софійського собору у Києві тощо. І це вводить твори Олега Єржиківського у тисячолітній контекст вітчизняного і світового мистецтва.

Перспективою для подальших досліджень є інші об'єкти, що були виконані особисто митцем або у складі творчих колективів: зупинки громадського транспорту, панно у Палаці культури у Білій Церкві, ескізи нереалізованих робіт у КПІ та ін.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Вперше проаналізовано стилістику виконання малодосліджених об'єктів монументально-декоративного мистецтва. Встановлено паралелі з іншими видами мистецтва, зокрема, графічним дизайном. Зафіксовано спогади художника-виконавця. Вперше опубліковано фото з родинного архіву. Практична значущість полягає у накопиченні й аналізі корпусу ін-

формативного та ілюстративного матеріалу, який може бути використаний у якості бази для навчального процесу, а також для зіставлення із результатами подальших досліджень.

Висновки **6**

Попри ідеологічну заангажованість радянського мистецького середовища у 1960-70-х рр. зустрічалися твори, які випереджали час і використовували матеріальний ресурс СРСР-УРСР для створення робіт на загальнозначущі теми (культура, наука, техніка, історія). Такими є панно Олега Єржиківського для монументальних споруд, створені ним під час роботи у ЗНДІЕП, які можна віднести до урбаністичної айдентики, позбавленої будь-якої пропагандистської комуністичної забарвленості у тематиці, і присвяченої цивілізаційним цінностям. Використовуючи набутки створення знаково-символьних систем попередніх історичних періодів, майстру вдалося створити власну стилістичну систему, яка існує поза часом і конкретним державним або суспільним замовленням. З формотворчої точки зору панно тяжіють до візуальної мови графічного дизайну, передбачаючи цілі жанрові сектори, такі як айдентика, бренд буки, навігаційні системи для громадських просторів, маскоти для брендів тощо. Спільними ознаками, встановленими даним дослідженням, є: лаконізація зображення, ущільнення графічного висловлювання, розробка системи знаків, що сприймаються на рівні конвенційних символів, використання елементарної модульної сітки для розташування створених елементів і створення патернів (технологія збірних плит).

Список бібліографічних посилань

- Биченкова, У., Кудінова, Н., & Соломадіна, А. (2019). *Знак. Українські товарні знаки 1960–80-х років*. IST.
- Блюміна, І. М. (2009). Єржиківський Олег Сергійович. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 9). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-19972>
- Будник, А. В. (2014, 16–17 квітня). *Знаково-символьні елементи в дизайні українського видовищного плакату першої половини ХХ ст.* [Доповідь на конференції]. Етнодизайн в контексті інновацій ХХІ століття, Всеукраїнська науково-практична конференція, Київський національний університет культури і мистецтв. Взято 20 квітня 2020 з <http://kpiukim.edu.ua/wp-content/uploads/2014/04/programa-konferentsiyi.pdf>
- Верховна Рада України. (2015, 29 квітня). *Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки* (Закон № 317-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text>
- Громадсько-торговельний центр «Північний» [Буклет]. (1969). Реклама.
- Єржиківський, О. С. (2022, 15 грудня). *Запис інтерв'ю* (А. Снісаренко-Єржиковська, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- 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

- Київська організація Національної Спілки художників України. (б.д.). *Єржиківський Олег Сергійович*. <http://konshu.org/section/painting/erzhykovckiy-oleg.html>
- Лизогуб, Н. (2007). Людина у постійному пошуку. *Пенсія*, 10(48), 38.
- 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>
- Олег Єржиківський [Каталог виставки]. (2009). Успіх і Кар'єра.
- Офіційна емблема НАТО. (2022, 27 листопада). В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/46Aixb>
- Петрова, І., & Лотоцька, С. (2020, 20 квітня). Державна політика у сфері монументального мистецтва в УРСР (50–80 рр. XX ст.). В *Травневі студії: історія, політологія, міжнародні відносини* [Матеріали конференції] (Вип. 5, с. 237–241). Донецький національний університет імені Василя Стуса. <https://jts.donnu.edu.ua/article/view/8356>
- Склярєнко, Г. (б.д.). *Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття*. Soviet mosaics in Ukraine. Взято 20 квітня 2020 з https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G._Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf
- Склярєнко, Г. (1987). *Мистецтво і місто. Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища соціалістичного міста*. Знання.
- Шевченко, Л. (2016, 3 березня). *Монстри модернізму: експериментальний масив Комсомольський на Дарниці*. Хмарочос. <https://hmarochos.kiev.ua/2016/03/03/monstri-modernizmu-eksperimentalniy-masiv-komsomolskiy-na-darnitsi/>

References

- Bliumina, I. M. (2009). Yerzhivskiy Oleh Serhiiovych. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 9). NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-19972> [in Ukrainian].
- Budnyk, A. V. (2014, April 16–17). *Znakovo-symvolni elementy v dizaini ukrainskoho vydovyshchnoho plakatu pershoi polovyny XX st.* [Iconic and symbolic elements in the design of the Ukrainian spectacular poster of the first half of the 20th century] [Conference report]. Etnodyzain v konteksti innovatsii XXI stolittia [Ethnodesign in the context of innovations of the 21st century], All-Ukrainian scientific and practical conference, Kyiv National University of Culture and Arts. Retrieved April 20, 2020, from <http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2014/04/programa-konferentsiyi.pdf> [in Ukrainian].
- Bychenkova, U., Kudinova, N., & Solomadina, A. (2019). *Znak. Ukrainski tovarni znaky 1960–80-kh rokiv* [Sign. Ukrainian trademarks of the 1960s and 80s]. IST [in Ukrainian].
- Hromadsko-torhovelnyi tsentr "Pivnichnyi"* [Civic and shopping center "Northern"] [Booklet]. (1969). Reklama [in Ukrainian].
- Lyzohub, N. (2007). Liudyna u postiinomu poshuku [Man is in constant search]. *Pensiia*, 10(48), 38 [in Ukrainian].
- 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].
- Ofitsiina emblema NATO [The official emblem of NATO]. (2022, November 27). In *Wikipedia*. <https://bit.ly/46Aixb> [in Ukrainian].
- Oleh Yerzhivskiy* [Exhibition catalogue]. (2009). Uspikh i Kariera.
- Petrova, I., & Lototska, S. (2020). Derzhavna polityka u sferi monumentalnoho mystetstva v URSR (50–80 rr. XX st.) [State policy in the sphere of monumental art in the Ukrainian SSR (50–80s of the 20th century)]. In *Travnevi studii: istoriia, politolohiia, mizhnarodni vidnosyny* [May

- studies: history, political science, international relations] (Iss. 5, pp. 237–241). Vasyl' Stus Donetsk National University. <https://jts.donnu.edu.ua/article/view/8356> [in Ukrainian].
- Shevchenko, L. (2016, March 3). *Monstry modernizmu: eksperymentalnyi masyv Komsomolskyi na Darnytsi* [Monsters of modernism: the experimental Komsomolsky massif on Darnytsia]. Khmarochos. <https://hmarochos.kiev.ua/2016/03/03/monstri-modernizmu-eksperymentalniy-masiv-komsomolskiy-na-darnitsi/> [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/Stynopis_G._Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf [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].
- The Kiev Organization of the National Union of Artists of Ukraine. (n.d.). *Yerzhkyivskyi Oleh Serhiiovych*. <http://konshu.org/section/painting/erzhkyivskyi-oleg.html> [in Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2015, April 29). *Pro zasudzhennia komunistychnoho ta natsional-sotsialistychnoho (natsyystskoho) totalitarnykh rezhymiv v Ukraini ta zaboronu propahandy yikhnoi symvoliky* [On the condemnation of the communist and national socialist (Nazi) totalitarian regimes in Ukraine and the prohibition of propaganda of their symbols] (Law № 317-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text> [in Ukrainian].
- Yerzhkyivskyi, O. S. (2022, December 15). *Zapys interviiu* [Interview recording] (A. Snisarenko-Yerzhkyivska, 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].

Наукове видання

ДЕМІУРГ:
ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ,
ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

Том 6 № 2
2023

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 6 No 2
2023

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 30.10.2023. Формат 70x100 $1/16$.
Друк офсетний. Папір крейдований. Гарнітура Roboto.
Обл.-вид. арк. 14,13. Ум. друк. арк. 12,32.
Наклад 300 прим. Зам. №5157

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