

УДК 7.012:687.
016:687.13
(477)"19/20"

DOI:10.30857/2617-
0272.2022.1.1.

GERASYMENKO O. D., REMENIEVA T. V., FROLOV I. V., TRUSHYNA T. K.
Kyiv National University of Technologies and Design

ARTISTIC AND COMPOSITIONAL FEATURES OF CHILDREN'S COSTUME IN UKRAINE OF THE 20th – EARLY 21st CENTURIES

Purpose. *The study of artistic imagery of children's costume by Ukrainian fashion designers of the 20th – early 21st centuries, establishment of features and patterns in the repetition of artistic and compositional solutions of children's costume, identification of established trends and innovations in the decoration of children's clothing.*

Methodology. *Visual-analytical method, morphological, artistic-compositional and retrospective analysis were applied.*

Results. *As a result of the analysis of children's clothing models of Ukrainian designers and brands, the artistic and compositional features of children's costumes and current trends in the decoration of children's clothing of the 20th – early 21st centuries are identified. It is determined that during this period, possibilities for the implementation of artistic imagery of clothing for children have expanded due to innovative materials and decoration technologies, but even in our time, traditional types of decoration that have been characteristic of children's costumes for centuries do not lose their relevance.*

The scientific novelty *of the research consists in identifying features of artistic and figurative solutions of children's clothing by designers of Ukrainian fashion houses and leading trends in the decoration of children's costumes in Ukraine of the 20th – early 21st centuries.*

Practical significance. *The collected materials and their analysis allowed to summarize information about artistic solutions and children's costumes by designers of Ukrainian fashion houses, which can serve as a basis for further research on the history of fashion and children's clothing design, information base for creating new collections of children's clothing.*

Keywords: *children's clothing; children's fashion; decoration; fashion house; brand.*

Introduction. Nowadays, children's clothing occupies an important place in the Ukrainian fashion industry: more and more designers and brands are working in this field to develop new images, separate Fashion Weeks and other platforms are opened for the presentation and implementation of current clothing collections for children. The design of children's clothing is aimed at taking into account the needs and desires of consumers, while there is a tightening of requirements for the expressiveness of the visual compositional design of children's products and the compliance of new clothing models with current fashion trends. The appropriate level of aesthetic expressiveness of a children's costume is achieved due to the wide use of various decorations by designers, which allows to strengthen its artistic imagery and competitiveness.

The decoration of children's costumes in different periods is closely connected with the

evolution of the attitude to children's clothing, the development of fashion and advances in product processing technologies. The requirements for children's clothing during the 20th century have undergone significant changes from the neglect of the aesthetic component in clothing for children to the importance of ensuring the artistic imagery of children's costumes and compliance with fashion trends that may repeat or differ from the trends of adult clothing. Today, in the context of the rapid spread of current trends in the modern information field and the possibilities of choosing clothes regardless of the territorial location of the product and the customer, it is important to introduce innovative technologies in clothing models, including children's, and use the creative achievements of previous generations of designers to increase the aesthetic level and ensure the uniqueness of products.

Analysis of previous research. The latest studies of scientists are aimed at determination of features of the evolution of fashion, which forms the necessary information base for predicting current trends in clothing. The work of Z. Tkanko [1] examines the issues of historical development of fashion and costume in Ukraine, identifies the characteristic images and compositional structures inherent in the clothing of this period, describes current trends and styles that prevailed in Ukrainian fashion and influenced its further development.

In the monograph N. Chuprina [3] identified that the development of costume design in Ukraine in the 20th century contributed to national cultural traditions, European experience, and diligent work of creative teams of fashion houses and other design centers. A. Kornienko's study [2] is devoted to establishing the peculiarities of functioning of fashion houses as state fashion institutions in Ukraine in the second half of the 20th century. M. Kostelna determined that the children's clothing of fashion designers of Ukrainian fashion houses was significantly influenced by the principles of costume design aimed at adult audiences, but there were differences in design and decorative clothing solutions for children of different ages [4].

The author N. Korol considers the peculiarities of interpretation of folk traditions in the industrial manufacture of children's clothing at Ukrainian enterprises in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries [5]. The research is conducted for the improvement of modern children's costumes based on the use of motifs of past eras in the author's clothing collections, in particular on the analysis of variability of forms of children's costume European fashion of the 19th – 21st centuries [6]. The article [7] investigates the possibilities of using fabric residues in the design development of new models of children's clothing. In the works [6, 7] the creative source in the development of collections of children's clothing was the works

of avant-garde artists of various directions, which were used when choosing the color scheme of clothing models and interpreted in the artistic and figurative solution of models.

The influence of fashion in children's clothing is felt mainly in the details and decoration that give the products the necessary decorative effect. Scientists M. Kolosnichenko and K. Pashkevich divide the existing range of clothing decoration into three groups according to the manufacturing method: flat processing, which is performed directly on the surface of the product parts, three-dimensional decoration, which provides a three-dimensional shape of the product and its individual parts by changing the spatial arrangement of materials, and additional accessories [8].

Fashion trends and innovations in the decorative decoration of men's and women's clothing are studied in the works [9, 10]. The article [11] analyzes the artistic and compositional characteristics of Ukrainian traditional embroidery and works of decorative and applied art for decorating actual models of clothing in ethnic stylistics.

The work [12] focuses on the study of the leading trends in the artistic and compositional solution of children's costumes in high fashion collections and the establishment of patterns of repetition of the fabric pattern in children's costumes of the 20th – early 21st centuries. Recommendations for placing decorative elements on children's dresses depending on the types of decoration are given in the work [13].

Authors of A. Studzińska and I. Frydrych determined that the use of morphological transformation techniques in the design of children's clothing makes it possible to ensure a comfortable psycho-physiological state of the child and extend the service life of the product [14]. The authors of the article note that the world of children's fashion takes into account modern trends, paying special attention to its practical aspects, and children's clothing created using these techniques is

characterized not only by a variety of shapes and richness of ornamentation – the specifics of such products are safety of use, functionality and a significant role in the formation of personal characteristics of the child.

The work [15] substantiates the importance of improving the aesthetic level of new models of clothing for children and investigates the combination of different types of materials in the design of children's costumes. Authors of the article [16] investigate the possibilities of creating original models of children's clothing using the origami technique.

An important aspect of improving the design of children's clothing is to increase its competitiveness by identifying the hidden needs of young consumers and to form an approximate visual image of clothing that will ensure that the psycho-physiological requirements of consumers are met [17].

Statement of the problem. In order to determine the features of artistic imagery of children's costumes of Ukrainian designers, it is necessary to study the development of children's fashion in Ukraine of the 20th – early 21st centuries, to establish the characteristic features and patterns of repetition of artistic and compositional solutions of children's costumes, to determine the types of decoration that remain relevant in the design of children's clothing and to establish innovative types of finishes that have gained popularity in recent years. To achieve this goal, the following tasks were solved: to analyze the work of Ukrainian fashion designers and designers of Ukrainian brands engaged in children's clothing design, to systematize artistic and compositional features and identify leading trends in children's costumes of this period, which will provide a theoretical basis to further predict current trends in children's fashion.

Results of the research. Until the end of the 19th century, children's fashion mainly repeated adult fashion and did not act as an

independent phenomenon, imitating and copying samples of models of men's and women's clothing. However, at the beginning of the 20th century, children's fashion was born and developed in the world as a separate direction, in particular, similar trends took place in Ukraine.

In the 1930s, the appearance of children and the features of children's clothing were discussed on the pages of Ukrainian newspapers and magazines, and attention was drawn to the artistic imagery of children's costumes. For example, in the newspaper *Dilo* of June 04, 1937, it is recommended to dress girls in dresses of a free silhouette shape that does not compress the child's body, made of light-colored fabrics, and embroidery is suggested as a decoration for festive and everyday clothing models. During this period, individual models of children's clothing were presented along with women's costumes at fashion shows organized by the Union of Ukrainian Women, the magazine *Nova Khata*, cooperatives *Ukrainian Folk Art*, *Trud* and others. The purpose of such events was to ukrainize fashion and popularize folk art products. Artistic and figurative solutions of models of adult and children's clothing presented at fashion shows were based on the stylization of folk costumes and works of fine art, their interpretation in clothing models, including children's.

The development of children's fashion in Ukraine is associated with the expansion of industrial production of goods after the World War II and with the opening of fashion houses, since they were engaged in the development of new models and updating the range of products manufactured by enterprises. The *Kyiv Fashion House* was the first to open in the last years of the war, and in the 1950s and 1960s *Lviv*, *Kharkiv*, *Odesa*, *Donetsk*, and *Dnipropetrovsk Fashion Houses*, the *Republican Fashion House of Knitwear*, and the *Republican Fashion House of the Ministry of Consumer Services* have appeared. Over the years, creative teams of fashion houses

presented products for children, but Kyiv, Lviv and Dnepropetrovsk Fashion Houses were constantly developing children's clothing, in particular, the latter was specialized in the development of children's and teen clothing. Teams of factories and other modeling organizations in Ukraine were also engaged in creating clothing for children.

Clothing collections developed by designers of Ukrainian Fashion Houses were presented to the public at screenings and movies, current clothing models were published in newspapers and magazines, test batches of products for demand testing were sold in specialized stores, some models were implemented into production. Current trends in children's fashion were distributed in printed publications as articles by specialists, sketches and photos of children's clothing, which were often accompanied by a description of the artistic solution with an indication of the materials used for their manufacture, and sometimes sets of patterns or schemes of structural design of models were presented. In different years, they published separate publications with recommendations on modeling and features of artistic and coloristic design of children's clothing.

In the 1950s and 1960s, designers of Ukrainian fashion houses in the development of children's clothing turned to the artistic and figurative features of folk costume, its silhouette shape, design, decoration and more. For girls, dresses were offered mainly in a trapezoidal silhouette, cut at the waist, skirts with folds or folds in combination with blouses, complemented by a jacket, raincoat or coat with a straight or extended silhouette. Clothing was offered from checkered fabrics, small printed patterns, or plain ones. Embroidery, embossing, braid were widely used for finishing children's clothing, less often – frills, ruffles, lace, appliques. Decorative elements were placed at the bottom of the product, the edges of details, the neck, the departure of the collar, the entrance to the

pockets, etc., and plant ornaments, stylized images of people, animals, plants, etc. served as motifs for decoration [18]. In world practice, embroidery, due to the complexity of its execution, was used mainly in the decoration of festive children's clothing of a high price category, for example, by designers of fashion houses Lanvin, Dior, etc. However, with the improvement of sewing equipment, the use of embroidery in the decoration of children's clothing for various purposes has become widespread.

Sets of clothes for children decorated with embroidery based on Ukrainian folk costumes were presented in the 1970s and 1980s by fashion designers L. Malakhivska, A. Grigorieva, O. Nefedova, L. Mazur and others (Fig. 1, a). Today, Ukrainian designers also widely use embroidery based on folk motifs in children's costumes, especially in ethnic-style clothing (fig. 1, B), embroidery with metallic threads based on traditional gold sewing, finishing with color patterns of various levels of complexity, including a 3D effect, since the perfection of modern equipment makes it possible to perform them by machine.

The traditional decoration of dresses for girls, which does not lose its relevance, includes ruffles and frills. The dress of designers of the Lviv Fashion House with flashlight sleeves and with frills and ruffles on the bottom of the product made of plain fabric was shown in 1958 in the film magazine "Soviet Ukraine" (Fig. 1, c). In summer children's clothing in the mid-1970s, lantern sleeves and frills at the bottom of products and sleeves, fabrics with small and medium-sized floral prints became relevant again, which can be traced, for example, in the dresses of the designer of the Kiev Fashion House L. Malakhivska. Ruffles and frills in products were mainly from 3 to 15 cm wide of main or decorative fabrics with good draping properties and were located along the bottom of the product, neck, neck and bottom of the sleeves, yoke line and other structural and decorative articulation lines (Fig. 1, e). When

creating new images, this type of decoration is used in collections of recent years by modern Ukrainian designers Andre Tan, Oleksiy Zalevsky, brands MISS DM, I AM, etc. (fig. 1, d, f). For example, in March 2019, at Junior Fashion Week, the ANDRE TAN brand presented a new collection of clothes for the

SS 2019 season: casual outfits in the sport-chic style combined skirts with layered frills and oversize sneakers. The popularity of frills is also evidenced by the collections of brands: Liora Bay and Elsa Fairy Dresses, presented on the catwalk of Junior Fashion Week in 2021.



Fig. 1. Models of dresses for girls: a) fashion designer A. Nefyodova, set of postcards "Fashion for children", Issue 17, 1980; b) VARENYKY FASHION brand, 2021; c) Lviv Fashion House, 1958, film magazine "Soviet Ukraine", GS Pshenichny Central State Film and Photo Archive of Ukraine. 1958, archive No. 1665; d) MissDM brand, 2021; e) fashion designers Ya. Riznyk, I. Vitvitska, Lviv Fashion House, Beauty and Fashion magazine, winter 1983/84; f) MissDM brand, 2021



Fig. 2. Models of children's clothing: a) fashion designer V. Kryshtalyova, Beauty and Fashion magazine, winter 1975/76; b) H & M Kids brand, 2020; c) Ukrainian brand Flash, 2021; e) fashion designer L. Kulinska, Kiev Fashion House, Beauty and Fashion magazine, Spring 1972, f) Oksana Karavanska, FW 2007/08

Typical of children's fashion is the decoration on a marine theme: for example, fashion designers L. Kulinska and L. Pysemska in 1972–1973 offered models of children's clothing with appliques in the form of anchors;

V. Krishtalyova in 1975 developed knitted children's suits with a combination of striped details and solid white and blue colors, etc. (fig. 2, a). The expressiveness of such contrasting color combinations is still used

today for decoration of children's clothing, for example, by the world brands H & M and Ralph Lauren in 2020 (fig. 2, b), Ukrainian brands of children's clothing (fig. 2, c).

In the 1970s, designers of fashion houses used patch pockets, flaps that were less commonly used in children's clothing in previous years, to decorate children's clothing. Appliques, stripes and lace are used for decoration, which becomes more diverse, the use of patches and flaps in adult and children's clothing becomes fashionable. During this period, patch pockets are arranged in such a way that they fulfill not only aesthetic significance, but also functionally convenient for use by children: for example, in 1972, the fashion designer L. Kulinska proposed a dress for a girl with patch pockets placed on the front between the waistline and hips (fig. 2, d). In the 2000s, designers moved away from the classic layout of structural and decorative elements, for example, placing pockets at the

bottom of the skirt, as in the FW 2007/08 collection by designer O. Karavanska (fig. 2, e).

For example, the creative team of the Lviv Fashion House offered models of clothing for girls cut-off at the waist, in particular, the fashion designer N. Stapetska – a dress with a pleated skirt and long sleeves and a stand-up turn-down collar with rounded corners (fig. 3, a). Decoration with various pleats, which can be laid both manually by the dummy method – drapery, and on special presses – plisse, corrugations, is quite time-consuming, but today, thanks to innovative technologies for obtaining such finishing at the stage of fabric manufacturing, the use of pleats in the design of children's clothing does not lose its relevance. For example, models with pleated skirts are presented in the collections of Ukrainian designers in 2021, in particular in dresses for girls of the MissDM brand (fig. 3, b).



Fig. 3. Clothing models for girls: a) fashion designer N. Stapetska, Lviv Fashion House, Beauty and Fashion magazine, summer 1970; b) MissDM brand, 2021; c) fashion designer T. Shkurat, Kharkiv Fashion House, set of postcards Fashion for Children. Issue 22. 1983; d) BARBARRIS brand, 2021; e) fashion designer L. Kulinska. Lviv Fashion House, set of postcards Fashion for Children, issue 36. 1990; f) ANDRE TAN brand, 2008

The applique as a variant of children's costume decoration became widespread in the 1970s and 1980s and was used mainly in clothing for children of primary school age. The applique was based on fairy-tale and cartoon characters, geometric and floral

motifs, simplified images of transport, and so on. Characteristic of this period, the appliques were compositionally simple and were performed by gluing or sewing on clothes pieces of fabric of another color. Decoration of children's clothing with appliques based on

popular works of art was widely used in the 1980s in the works of collectives of Ukrainian fashion houses, in particular fashion designers Z. Kalinenko, L. Kulinska, G. Pidkovka, A. Tsymbalyuk, T. Shkurat, etc. (fig. 3, c). For example, the bib overalls for a girl by the fashion designer of the Lviv Fashion House A. Tsymbalyuk, presented in 1983, are decorated with an applique depicting the hero of the fairy tale by A. Tolstoy Buratino, the image of the Frog Princess was used in the applique of a dress for a girl by L. Kulinska in 1985. Nowadays, foreign and Ukrainian brands continue to decorate children's clothing with applications, using different types of techniques – overlay applique, quilt and patchwork (Fig. 3, d).

The use of fabrics with different prints as a means of artistic expression of children's clothing is largely related to the range of necessary fabrics in Ukraine in the 1980s: in 1982 there was a small cell in clothing for preschool children; in 1983–1986, various report reports became widespread in the cell, which were used to make dresses, flared skirts in folds and pleats, often cut at an angle; in the late 1980s, combinations of checkered and plain fabrics in children's costumes were widespread. Fabrics with a checkered pattern were particularly popular among fashion designers of the Lviv Fashion House, for example, a set of a white blouse and a pleated skirt on a wide belt made of checkered fabric was proposed in 1990 by the designer of the Fashion House L. Kulinska (fig. 3, e). A model with a similar artistic and imaginative solution is found in the collection of school clothing of the Ukrainian brand ANDRE TAN in 2008 (fig. 3, e).

Modern designers of Ukraine and the world use 3D printing, the latest accessories, materials with various weaves and perforations, fabrics with various properties, such as self-cleaning and water resistance, manufactured using innovative technologies for decoration of children's clothing. Due to the development of technologies, applying

rhinestones, sequins, beads, beads, semiprecious and precious stones and other materials to products, modern models of children's clothing are widely used by Ukrainian and foreign brands. Decorative elements that were not traditionally used in children's clothing are becoming widespread, for example, feather trim is present in the collections of children's clothing presented at Odessa Fashion Week and Junior Fashion Week in 2020 and 2021.

There is also a movement of the modern fashion industry towards social responsibility, environmental friendliness and production safety: designers develop collections of clothing with reflective elements for the safe movement of children in the dark, use recycled raw materials, develop models and finishes from waste materials from other collections.

Conclusions. In the middle of the twentieth century, children's holiday clothes differed significantly from everyday ones with a greater variety of decorations, in particular, the use of embroidery, ruffles, frills, etc. was characteristic of holiday clothes. In the 21st century. such types of decoration as embroidery with threads, sequins are used to finish not only festive, but often everyday clothes, there are differences in the size of the decoration, the cost of materials and the complexity of its execution. The use of a large number of ruffles and frills was and remains typical mainly for festive clothing, since everyday children's clothing largely obeys the requirements of convenience and comfort, while artistic imagery remains in second place. As a result of the analysis of models of children's clothing of Ukrainian designers and brands of the 20th – early 21st centuries, we observe a repetition of compositional and constructive solutions of children's clothing in the mid-20th – early 21st centuries. It is determined that innovative materials and decoration technologies have expanded the possibilities for implementing artistic imagery of clothing for children, but traditional types of decoration that have been characteristic of

children's costumes for centuries do not lose their relevance. Thus, the development of decoration in the design of children's costumes in Ukraine in the 20th – 21st

centuries took place due to the synthesis of national cultural traditions and innovative technologies in the work of designers and brands.

Література

1. Тканко З. *Мода в Україні ХХ століття* : монографія. Львів: АРТОС, 2015. 236 с.
2. Корнієнко О. В. Структура й особливості функціонування індустрії моди в УРСР у II половині ХХ ст.. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Історичні науки. 2018. Т. 29 (68), № 3, С. 18–23. URL: http://www.hist.vernads.kyjournals.in.ua/journals/2018/3_2018/3_2018.pdf#page=24.
3. Чупріна Н. В. *Система моди ХХ – початку ХХІ століття: проектні практики та чинники функціонування (європейський та український контексти)*: монографія. Київ : КНУТД, 2019. 475 с.
4. Костельна М. Творчий пошук у дизайні костюмів представників Львівського будинку моделей 1950–1970-х рр.: конструктивні та декоративні особливості. *Народознавчі зошити*. Серія мистецтвознавча. № 5 (119). 2014. С. 1051–1055. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2014-5/29.pdf>.
5. Король Н. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу: історичний досвід українських дизайнерів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 26. С. 198–209. URL: https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/26/23.pdf.
6. Мельник В. В., Колосніченко О. В., Кудрявцева Н. І., Смаженко В. С. Вдосконалення форми та колориту сучасного дитячого одягу на основі європейської моди ХІХ–ХХІ століть. *Легка промисловість*. 2017. №3. С. 36–40. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/9848>.
7. Zaghoul S. Creating designs for children's clothes inspired by cubic art implemented with the remains of workshop fabrics in the Qassim region for the development of small industries. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science*. 2020. Volume 5, Issue 21. P. 222–252. DOI: <https://doi.org/10.21608/mjaf.2020.21438.1442>.
8. Колосніченко М. В., Пашкевич К. Л. *Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу*: навч. посіб. 2-ге вид. Київ: Профі, 2018. 237 с.
9. Лю Цзянсінь, Пашкевич К. Л., Костоґриз Ю. О., Сербін О. І. Декоративне оздоблення чоловічого костюма в колекціях дизайнерів початку ХХІ століття. *Art and design*. 2021. №1(13). С. 62–73. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.6>.
10. Пашкевич К. Л., Єжова О. В., Кротова Т. Ф., Креденець Н. Д., Лю Цзянсінь, Фесюк І. Я. Дизайн-проекування сучасних суконь з оздобленням з урахуванням властивостей тканин. *Art and design*. 2019. №4. С. 79–90. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.7>.
11. Chuprina N. V., Remenieva T. V., Frolov I. V., Tereshchenko O. H. Design of the Contemporary Garments on the Basis of the Transformation of Stylistic and Artistic-Compositional Characteristics of Traditional Decorative Art. *Art and design*. 2021. №3(15). P. 30–44. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.3>.
12. Герасименко О. Д., Пашкевич К. Л., Омельченко Г. В., Загрійчук Б. П., Колосніченко М. В. Художньо-композиційні особливості дитячого костюму у колекціях високої моди ХХ – початку ХХІ століття. *Art and design*. 2019. №4. С. 21–33. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.2>.
13. Струмінська Т. В., Пашковська Т. А., Кабанець К. В. Особливості проектування святкового одягу для дівчат. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2018. № 6. Т. 2 (267). С. 80–83. URL: http://journals.khnu.km.ua/vestnik/pdf/tech/pdfbase/2018/2018_6/jrn2/pdf/16.pdf.
14. Studzińska A., Frydrych I. Transformable Clothing in Children's Fashion. *Fibres & Textiles in Eastern Europe*. 2020. Vol. 28, No. 2(140). С. 90–95. URL: <http://www.fibtex.lodz.pl/2020/2/90.pdf>.
15. Al-Hajry I. Utilizing technically mixed materials for producing children's clothes. *International Design Journal*. 2020. Vol. 10, Issue 2. P. 111–123. URL: www.idjournals.ekb.eg/article_81078.html.
16. Madin F., Amer S. The use of printing in the aesthetics of origami art highlighted for the design and implementation of children's clothing review using the configuration on the mannequin. *Journal*

of Architecture, Arts and Humanistic Science. 2018. Volume 3. Issue 11 (2). P. 509–535. DOI: <https://doi.org/10.12816/0046902>.

17. Омельченко Г. В., Донченко С. В. Людиноорієнтований підхід як шлях підвищення конкурентоспроможності дитячого одягу. *Scientific Letters of Academic Society of Michal Baludansky*. Košice, Slovakia. 2019. Vol. 7, № 6B. P. 39–42. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/15051>.

18. Герасименко О. Д. Дитяча мода в Україні ХХ – початку ХХІ століть: еволюція, тенденції, проєктна практика : дис. ... д-ра філософії: 022 – Дизайн. Київ, 2021. 350 с.

References

1. Tkanko, Z. O. (2015). *Moda v Ukraini XX stolittia* [Fashion in Ukraine of the 20th century]: monograph. Lviv : ARTOS. 236 p. [in Ukrainian].

2. Korniienko, O. V. (2018). Struktura y osoblyvosti funktsionuvannia industrii mody v URSR u II polovyni XX st.. *Scientific notes of Taurida National V.I. Vernadsky University, series "Historical Sciences"*. Vol. 29 (68), № 3. P. 18–23. URL: http://www.hist.vernadskyjournals.in.ua/journals/2018/3_2018/3_2018.pdf#page=24 [in Ukrainian].

3. Chuprina, N. V. (2019). *Systema mody XX – pochatku XXI stolittia: proektni praktyky ta chynnyky funktsionuvannia (ievropeiskyi ta ukraïnskyi konteksty)* [Formation of the fashion system in the XX – the beginning of the XXI century]: monograph. Kyiv: KNUTD. 475 p. [in Ukrainian].

4. Kostelna, M. (2014). *Tvorchyi poshuk u dyzaini kostiumiv predstavnykiv Lvivskoho budynku modelei 1950–1970-kh rr.: konstruktyvni ta dekoratyvni osoblyvosti* [On Creative Search in Costumes Designed by the Representatives of Lviv Fashion House During 1950th to 1970th: Constructive and Decorative Peculiarities]. *The Ethnology Notebooks. Art Sciences series*. (119). 1051–1055. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2014-5/29.pdf> [in Ukrainian].

5. Korol, N. (2015). *Narodni tradytsii v modeliuvanni dytiachoho odiahu: istorychnyi dosvid ukraïnskykh dyzaineriv* [The folk traditions in the children's fashion design: the historical experience of the Ukrainian designers]. *Bulletin of Lviv National Akademi of Art*. 26. 198–209. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/26/23.pdf [in Ukrainian].

6. Melnik, V. V., Kolosnichenko, A. V., Kudryavtseva, N. I. & Smazhenko, V. S. (2017). *Vdoskonalennia formy ta kolorytu suchasnoho dytiachoho odiahu na osnovi yevropeiskoi mody XIX – XXI stolit* [Improving Forms and Colors of The Modern Children's Clothing Based on The European Fashion of the 19th–21st Century]. *Fashion & Textiles Industry*. 3. 36–40. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/9848> [in Ukrainian].

7. Zaghoul, S. (2020). Creating designs for children's clothes inspired by cubic art implemented with the remains of workshop fabrics in the Qassim region for the development of small industries. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science*. 5 (21). 222–252. DOI: <https://doi.org/10.21608/mjaf.2020.21438.1442>.

8. Kolosnichenko, M. V. & Pashkevich, K. L. (2018). *Moda i odiah. Osnovy proektuvannia ta vyrobnytstva odiahu* [Fashion and clothing. Principles of designing and manufacturing of clothes]. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].

9. Liu, J., Pashkevich, K. L., Kostohryz, Y. O., Serbin, O. I. (2021). Decorative Finishing of Men's Costume in the Collections of Designers of the XXI century. *Art and design*. 1 (13). 62–73. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.6> [in Ukrainian].

10. Pashkevych, K. L., Yezhova, O. V., Krotova T. F., Kredenets N. D., Liu Jiangxin, Fesyuk I. Ya. (2019). Design-projection of modern dresses with finishing, considering the properties of fabrics. *Art and design*. 4. 79–90. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.7> [in Ukrainian].

11. Chuprina, N. V., Remenieva, T. V., Frolov, I. V., Tereshchenko, O. H. (2021). Design of the Contemporary Garments on the Basis of the Transformation of Stylistic and Artistic-Compositional Characteristics of Traditional Decorative Art. *Art and design*. 3 (15). 30–44. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.3>.

12. Gerasymenko, O. D., Pashkevych, K. L., Omelchenko, G. V., Zagriichuk, B. P., Kolosnichenko, M. V. (2019). Artistic and composition features of children's costume in the high fashion collections in the 20th and early 21st century. *Art and design*. 4. 21–33. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.2> [in Ukrainian].

13. Struminska, T., Pashkovska, T., Kabanec, K. (2018). Features Designing of Festive Girls Clothes.

Herald of Khmelnytskyi national university. 6/2 (267). 80–83. URL: http://journals.khnu.km.ua/vestnik/pdf/tech/pdfbase/2018/2018_6/jrn2/pdf/16.pdf [in Ukrainian].

14. Studzińska, A., Frydrych, I. (2020). Transformable Clothing in Children's Fashion. *Fibres & Textiles in Eastern Europe*. 28 (2(140)). 90–95. URL: <http://www.fibtex.lodz.pl/2020/2/90.pdf>.

15. Al-Hajry, I. (2020). Utilizing technically mixed materials for producing children's clothes. *International Design Journal*. 10. (2). 111–123. URL: www.idjournals.ekb.eg/article_81078.html.

16. Madin, F., Amer, S. (2018). The use of printing in the aesthetics of origami art highlighted for the design and implementation of children's clothing review using the configuration on the mannequin. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic*

Science. 3. 11 (2). P. 509–535. DOI: <https://doi.org/10.12816/0046902>.

17. Omelchenko, H., Donchenko, S. (2019). A Human-Oriented Approach as a Way to Increase the Children's Clothes Competitiveness. *Scientific Letters of Academic Society of Michal Baludansky*. 7 (6B). 39–42. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/15051> [in Ukrainian].

18. Gerasymenko, O. D. (2021). *Dytiacha moda v Ukraini KhKh – pochatku KhKhI stolit: evolutsiia, tendentsii, proiektna praktyka* [Children's Fashion in Ukraine in the 20th Century – at the Beginning of the 21st Century: Evolution, Tendencies, Design Practice]: Doctor of Philosophy's thesis: 022 Design. Kyiv [in Ukrainian].

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧОГО КОСТЮМА В УКРАЇНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

ГЕРАСИМЕНКО О. Д., РЕМЕНЕВА Т. В.,
ФРОЛОВ І. В., ТРУШИНА Т. К.

*Київський національний університет
технологій та дизайну*

Мета: дослідження художньої образності дитячого костюма українських художників-модельєрів ХХ – початку ХХІ століть, встановлення особливостей і закономірностей в повторенні художньо-композиційних рішень дитячого костюма, визначення сталих тенденцій та інновацій в оздобленні дитячого одягу.

Методологія. Застосовано візуально-аналітичний метод, морфологічний, художньо-композиційний та ретроспективний аналіз.

Результати. В результаті аналізу моделей дитячого одягу українських дизайнерів і брендів визначено художньо-композиційні особливості дитячого костюма та актуальні тенденції в оздобленні дитячого одягу ХХ – початку ХХІ століть. Встановлено, що в цей період розширились можливості для реалізації художньої образності одягу для дітей за рахунок інноваційних матеріалів та

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОГО КОСТЮМА В УКРАИНЕ ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКОВ

ГЕРАСИМЕНКО Е. Д., РЕМЕНЕВА Т. В.,
ФРОЛОВ И. В., ТРУШИНА Т. К.

*Киевский национальный университет
технологий и дизайна*

Цель: исследование художественной образности детского костюма украинских дизайнеров ХХ – начала ХХІ веков, установление особенностей и закономерностей в повторении художественно-композиционных решений детского костюма, определение устоявшихся тенденций и инноваций в отделке детской одежды.

Методология. Использовано визуально-аналитический метод, морфологический, художественно-композиционный и ретроспективный анализ.

Результаты. В результате анализа моделей детской одежды украинских дизайнеров и брендов определены художественно-композиционные особенности детского костюма и актуальные тенденции в отделке детской одежды ХХ – начала ХХІ веков. Установлено, что расширились возможности для реализации художественной образности одежды для детей за счет инновационных материалов и технологий отделки, однако не

технологій оздоблення, однак і в наш час не втрачають актуальності традиційні види оздоблення, що є характерними для дитячого костюма протягом століть.

Наукова новизна дослідження полягає у встановленні особливостей художньо-образного рішення дитячого одягу художників-модельєрів українських Будинків моделей та виявленні провідних тенденцій в оздобленні дитячого костюма в Україні ХХ – початку ХХІ століть.

Практична значущість. Зібрані матеріали та їх аналіз дозволили узагальнити інформацію про художньо-образні рішення та оздоблення дитячого костюма художників-модельєрів українських Будинків моделей одягу, що може слугувати основою для подальших досліджень з історії моди і дизайну дитячого одягу, інформаційною базою для створення нових колекцій одягу для дітей.

Ключові слова: дитячий одяг; дитяча мода; оздоблення; Будинки моделей одягу; бренд.

теряют актуальности традиционные виды отделки, характерные для детского костюма на протяжении веков.

Научная новизна исследования заключается в установлении особенностей художественно-образного решения детской одежды художников-модельеров украинских Домов моделей и выявлении ведущих тенденций в отделке детского костюма в Украине ХХ – начале ХХІ веков.

Практическая значимость. Собранные материалы и их анализ позволили обобщить информацию о художественно-образных решениях и украшениях детского костюма художников-модельеров украинских Домов моделей одежды, что может служить основой для дальнейших исследований по истории моды и дизайна детской одежды, информационной базой для создания новых коллекций одежды для детей.

Ключевые слова: детская одежда; детская мода; отделка; Дом моделей одежды; бренд.

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Герасименко Олена Дмитрівна, д. філософії, доцент кафедри ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-8566-7215, **e-mail:** gerasymenko.od@knutd.edu.ua

Ременєва Тетяна Валеріївна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0908-3511, **e-mail:** t.remenieva@gmail.com

Фролов Іван Васильович, канд. мист., доцент кафедри ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-2942-1488, **e-mail:** info@frolov.fr

Трушина Тетяна Костянтинівна, магістр, кафедра ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2165-7004, **e-mail:** trushina.tetyana2011@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Gerasymenko O. D., Remenieva T. V., Frolov I. V., Trushyna T. K. Artistic and Compositional Features of Children's Costume in Ukraine of the 20th – Early 21st centuries. *Art and design*. 2022. №1(17). С. 9-19.

Citation APA: Gerasymenko, O. D., Remenieva, T. V., Frolov, I. V., Trushyna, T. K. (2022) Artistic and Compositional Features of Children's Costume in Ukraine of the 20th – Early 21st centuries. *Art and design*. 1(17). 9-19.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.1>

УДК 003.628+
007.51DOI:10.30857/2617-
0272.2022.1.2.VOROBCHUK M. S., PASHKEVYCH K. L.
Kyiv National University of Technologies and Design**TYOLOGY OF CODING SYSTEMS IN GRAPHIC DESIGN**

The aim of the study is to develop a typology of coded information, namely for barcode and QR-code, for further application in design.

Methodology. Analytical, structural, and complex approaches, as well as art history methods, including comparative analysis, have been used.

Results. The analysis of coded information has been carried out, the typology of coding systems for different types of design has been developed on the basis of the analysis. The functional purpose of barcode and QR-code has been studied. Methods, types, and ways of coding information have been defined. It has been found that coded information with the help of various additions and transformations determines the nature of object perception in different spheres of human life and the variability of their use. Particular attention is paid to the use of code in various types of design. The analysis of coded information in different types of design is presented. The sequence of development of the artistic and graphic process of code creation has been traced. The importance of using coded information for further formation and improvement of design objects has been proved.

Scientific novelty. For the first time, a typology of coded information for different types of design has been developed.

Practical significance. Types and kinds of coded information are described, ways of its visualization are allocated. The results of the study can be used for further study of coded information, as well as serve as a theoretical and practical material for the training of design professionals.

Keywords: code; coded information; barcode; QR-code; code typology; coding systems; coding systems typology.

Introduction. The use of communication and information technologies, global distribution, and unrestricted access of people to the Internet have led to multiple increases in the amount of information. The pandemic has made adjustments and exacerbated the problem of contactless information transfer, especially in public places. The main advantage of barcodes and matrix codes is fast decoding by scanning devices, including the camera of a mobile phone, and the high content of information encoded in the code.

The problem of the need to develop a typology of coded information is related to the processes of formation of society visual culture, which are closely related to the development of science, technology, and engineering. Matrix codes and barcodes surround us everywhere, they can be found on industrial goods, advertising, printing, in the menus of restaurants and cafes, and more.

Relevance is due to the systematization and development of typology for further

application. The study covers not only the work of the designer but also involves users where the work never ends.

Analysis of previous research. Today, coding is a promising topic that is intensively developed in software, but from the design point of view, this issue is superficially covered in the literature.

The study of software and mathematical construction of modern communication networks, some aspects of optimizing their structure and parameters were studied in the works of M. Hanks [1], L.I. Malyavkin [9]. Instead, J. Shieh, J. Zhans, Y. Lia, C. Lin [5] reveal the problems of 3D modeling of matrix codes in their work.

Problems of art design ensuring the reliability of diagnosing complex intelligent systems were studied in the works of O.V. Lesiuk, A.O. Dvoretzka [8], B.Yu. Zhurakovsky, N.M. Dovzhenko [6], I.V. Opanova [10], Ya.V. Sokol [12].

However, the current work in the field of information coding and transmission does not take into account a number of key features related to human behavior, which should be taken into account when creating code and its implementation in real life. In turn, the basics of information and psychological behavioral aspects of consumer perception were studied by G.A. Kukharev, N.V. Kakhyieva [7], S. Shapovalov [13]. Instead, the visual side of coding information has been left without sufficient attention from scientists.

The above works of scientists on the subject helped to conduct a structured study because their study provided basic information for the research, however, the analysis of all available sources did not reveal a holistic study or development of coded information typology in design.

Statement of the problem. The aim of the study is to develop a holistic typology of coding systems in design on various grounds: by type and type of coded information, by visualization method, by scope, by coding methods, by functions, etc.

Results of the research. Typically, the typology of coding systems is described from a technical point of view, for example, Hill Gareth and Whitty Mark considered the process of embedding QR-code in the image, but did not take into account its appearance for the consumer [2]. Recently, designers are increasingly looking at coding systems as a field for design, and the code itself as a design object. This provides a basis for creating a typology of coding systems from a design standpoint.

According to the type of information coding, codes are divided into barcodes and QR codes (QR-code). Barcoding of information is a bar code that combines the technical means of applying the information to the media and its reading from the appearance of the code [4]. Linear codes are read in one position – horizontally. The most famous are the following linear symbols of encoded information: EAN, UPC, Code39, Code128. Linear codes allow you to encode a small

amount of information (20–30 ordinary digits) using simple barcodes, which are inexpensive end products in use.

QR-coding is a matrix coding of information, which is based on a mathematical formula, ensuring the preservation of large amounts of information with a visual image in the form of black pixels on a white background [3]. Two-dimensional code is read using special programs. The code is decrypted both horizontally and vertically. The QR-code can encode numbers, letters and the Chinese Kanji script of up to three pages. The most common two-dimensional codes are DataMatrix, QR-code, Micro QR, MaxiCode, Microsoft Tag, Aztec Code, PDF417. The basic visual structure of any matrix code is formed by three squares, so its main advantage is easy recognition by the camera of a mobile phone or tablet.

Barcodes and matrix codes by type of coded information are linear, the appearance of which are parallel lines of different thickness (Fig. 1), two-dimensional (Fig. 2) and three-dimensional (Fig. 3). Creating them is a complex process that allows you to create a work of art with the help of design tools from the usual codes.

Mostly linear codes are created to identify different products, such as products that are manufactured on an industrial scale. They are most common due to ease of use and low cost. They are also used to mark various documents. To be able to visually check the code, a numeric equivalent is printed below it. There are general requirements for their creation, which define the international standard ISO 15394-2000 [2]. That's why, when creating codes, designers must adhere to the established requirements for the code to be not only beautiful but also effective.

Linear barcodes are usually the key to finding small numerical values and are present in various spheres of human life (trade, accounting, government agencies, banks, etc.). Two-dimensional matrix codes can perform an identical function, taking up much less space, or act as a stand-alone carrier of a large

amount of encoded information. They are presented in a holistic and structured database, for example, two-dimensional codes are used to highlight "Favorites" in Google search results.

Two-dimensional codes can be printed on documents in the form of labels, for example, encoded cargo information, declaration, biometric data, passport data (state application "Action"), etc. Matrix codes are much more resistant to damage than linear codes. It is worth noting that the two-dimensional code components are well recognized by laser scanners and cameras on mobile phones or tablets.

The design of two-dimensional codes makes them suitable for 3D design, including 3D printing, so such three-dimensional matrix codes are used as decorative elements, mainly in public places. They form a different view of the codes. Three-dimensional codes are a new source for the development of coded information. When creating such a code, the encoded information becomes important, because in this case, it is impossible to replace it [3].

3D codes are embedded in different objects or areas with minimal shape changes. They are reliable because they are resistant to damage, difficult to break and reproduce. These codes are not limited to planar surfaces, so they can be embedded in both straight and curved shapes. 3D codes are created from homogeneous materials and scanned with standard devices for reading encoded information. Three-dimensional codes, for example, are created with the help of seasonal plantings of flowers or bushes, formed from any improvised materials, or created with the participation of people. It is worth noting that such codes are best decoded from a height, so they are designed for recognition from high-rise buildings, aircraft windows, and more.

As a result of the research, it has been established that linear and two-dimensional, and three-dimensional codes are divided into graphic, subject, and spatial coded information according to the method of information

visualization. The graphically encoded information is represented by flat codes on a three-dimensional plane, which is a stable form of code with the addition of any graphic components (spot, line, silhouette, accent, dot, etc.).

Object-encoded information is placed or created from objects, it will have a relief that can be felt by touch. For example, earrings, pendant or bracelet, a belt with coded information that carries information about the owner, codes made by Lego designers, which inform consumers about new products in the company's products, and so on.

Code, an element of the spatial environment, is formed due to deep-spatial transformations. Such transformations take place with the help of material objects or elements, as well as the intervals of space between them. The sense of depth and space of the code is enhanced when additional elements are added. Spatial coded information involves placing the code in space on a three-dimensional form that can be viewed from all sides.

According to the method of encoding information, codes are divided into alphabetic (system of letters), digital (system of numbers), formulaic (recorded, programmed alphanumeric character systems), iconic (pictures or hieroglyphs that allow you to visually obtain information about the subject), raised dots (system of convex points, Braille code). The coding method is basic because the creation of a visual image of the code is possible only with respect to its integral structure.

The separation of coded information is a basic component of the typology of coding systems. Therefore, *according to their functional purpose*, they can be divided into adaptive, integrative, identification, aesthetic, informative, constructive, communicative, hedonic, and prognostic. Typically, any code combines two to five functions.

The above information is summarized in the form of a block diagram, which is presented in Figure 4.



Fig. 1. Linear code on the package, 2016



Fig. 2. Two-dimensional code in outdoor advertising, 2017



Fig. 3. Three-dimensional code as an element of the interior, 2019

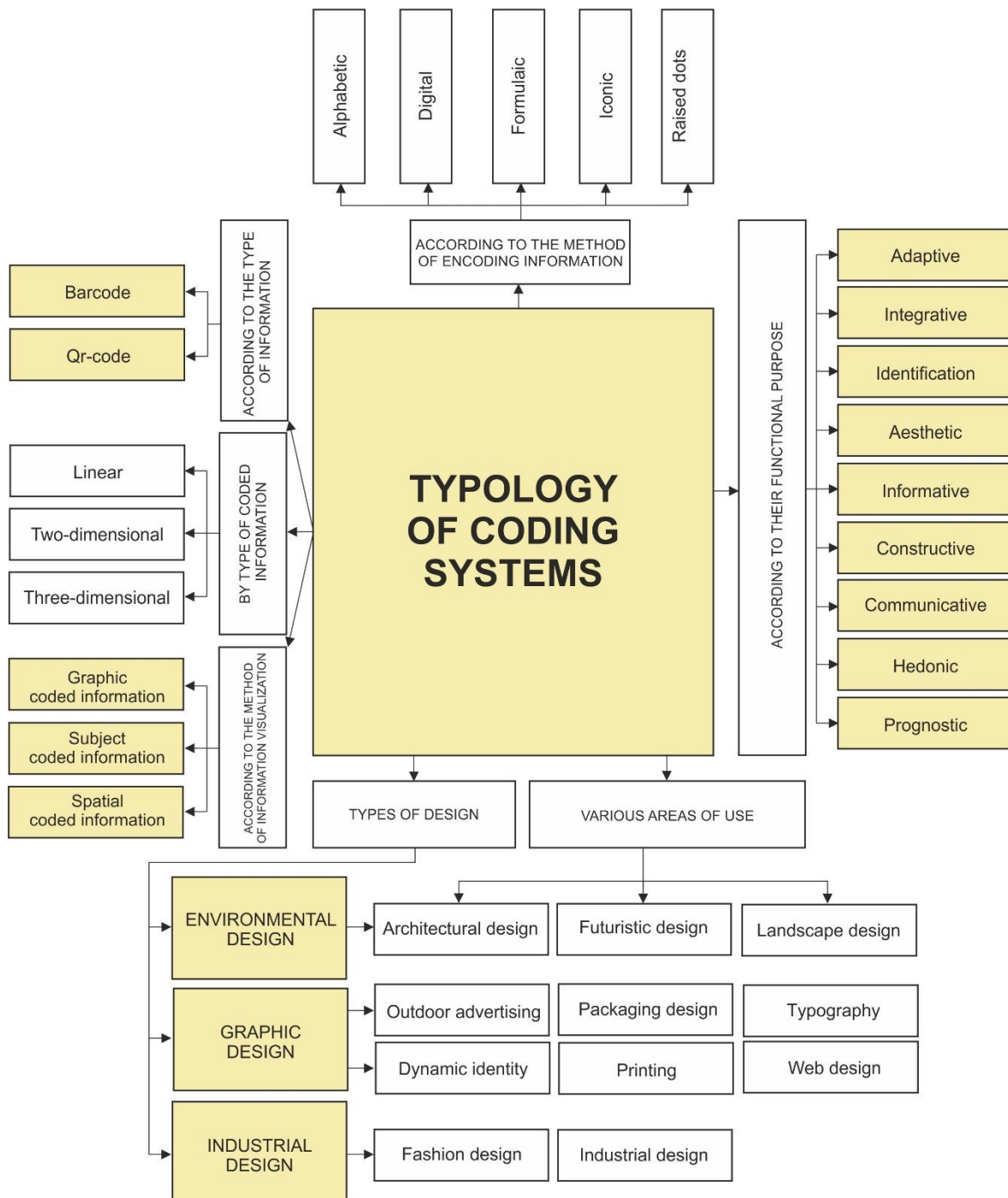


Fig. 4. Typology of coding systems

Coded information becomes an important means of design in all *types of design* (graphic, industrial design, environmental design), which is reflected in various *areas of use* (web design, dynamic identity, outdoor advertising, packaging design, printing, architectural design, industrial design, landscape design, futuristic design, fashion design).

In graphic design, the concept of coding is closely related to web design and the creation of a corporate identity – a dynamic identity. In modern web design, compositions with codes are mostly created in the digital world of technology. They are presented on the sites in the form of coupons, bonuses, discounts, or contact information, mostly represented by matrix codes (Fig. 5a). The set of text, graphics, language indicates the formation of new content of the information message. The emergence of coded information is associated with the development of hypertext navigation. Web pages have become interactive, receiving content (content), which is replaced depending on the conditions and/or actions. Dynamic codes allow you to quickly change information, "adapt" to your visitors, responding to their actions.

Changes in the field of visual communications are associated with the emergence of a new direction of graphic design – dynamic identity [5]. A feature of identity is the ability to use the external characteristics of the object to convey a large amount of information to the user concisely and extravagantly. For example, the dynamic identity of the Tula region, Russia (Fig. 5b). It consists of five matrix codes of different colors, which represent the main activities of the region: projects in urban space, infrastructure, management, culture, information projects. A symbolic icon is inside, revealing the activities of each group of the projects.

Coding is now narrowly used in font compositions (Fig. 5c). It is based on changing the image and color of the basic structure of the letter depending on the direction of work at a particular time. Today, coding is widespread in outdoor advertising, which is developing on the

border of information and noninformation designing. Advertising in the environment is one of the most popular types of outdoor advertising. Advertising is placed on billboards, public transport stops, roofs and walls of houses. For example, Victoria's Secret lingerie advertising (Fig. 6a).

Due to the rethinking of code as a means of composition in the design of outdoor advertising objects, it became possible to create dynamics in the objects of the subject-spatial environment. This is due to the use of dynamic contextual properties of the environment, such as a pedestrian crossing in the form of a barcode, which is located near the mall, informing people about the discounts that apply today. Coded information is the basis for packaging design. One of the classic ways to implement the code in the package is the ability to identify it at the checkout for faster customer service. The code finds its external manifestation in the graphic means of packaging design, creates a unity of product and design code (Fig. 6b). The emergence of dynamic codes is becoming a new trend in the design of printing products (Fig. 6c).

Industrial design involves the use of code on a large scale. Such developments are usually made in industrial conditions. A common trend is the use of coded information in the design of industrial design objects (Fig. 7a). In fashion design, codes are often used on the clothes or bodies of models (Fig. 7b) to better reveal the designer's intention. The challenge is to make the code not only aesthetically pleasing but also easy to decode.

In the design of the environment, the code image on architectural objects is used exclusively for advertising purposes, mainly on large LED screens (Fig. 8a). Landscape design objects are created by people to spread information that can be seen from a height (Fig. 8b). The use of codes in futuristic design has become widespread due to the COVID19 pandemic as it is an effective way to transmit large amounts of information contactless through small code images, which, as practice shows, is quite effective (Fig. 8c).

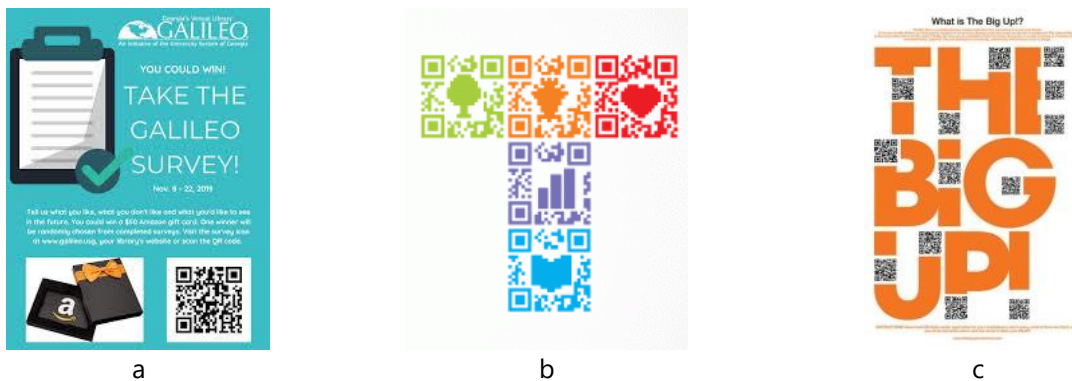


Fig. 5. Examples of codes in graphic design: a – discount coupon of Amazon online store, 2017; b – dynamic identity of the Tula region, Russia, 2019; c – font composition of QR-codes, Big Up, USA, 2020

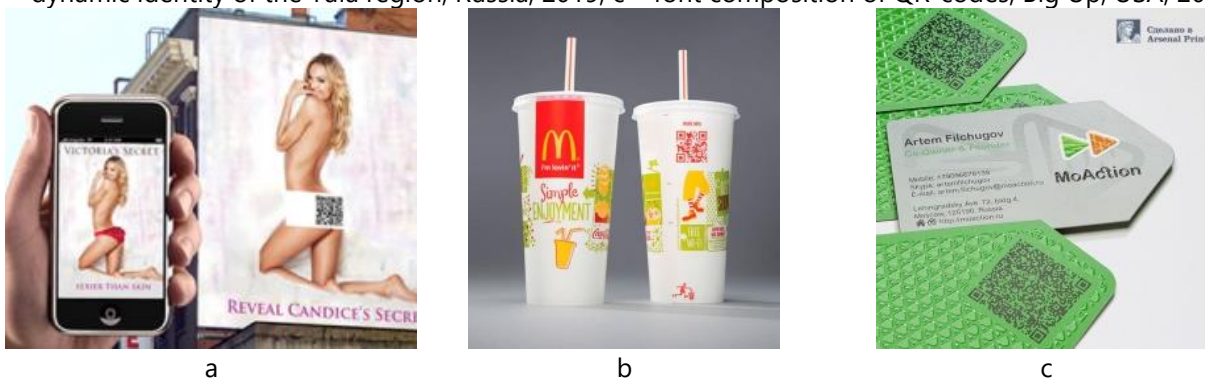


Fig. 6. Examples of codes in graphic design: a – underwear advertising by Victoria's Secret, 2018; b – packaging of McDonald's products with the use of codes, 2020; c – Card electronic business cards with the use of code, 2017



Fig. 7. Examples of using codes in industrial design: a – room design based on the matrix code, Antoine Peters, 2017; b – outerwear, designer Julie Helles, 2018

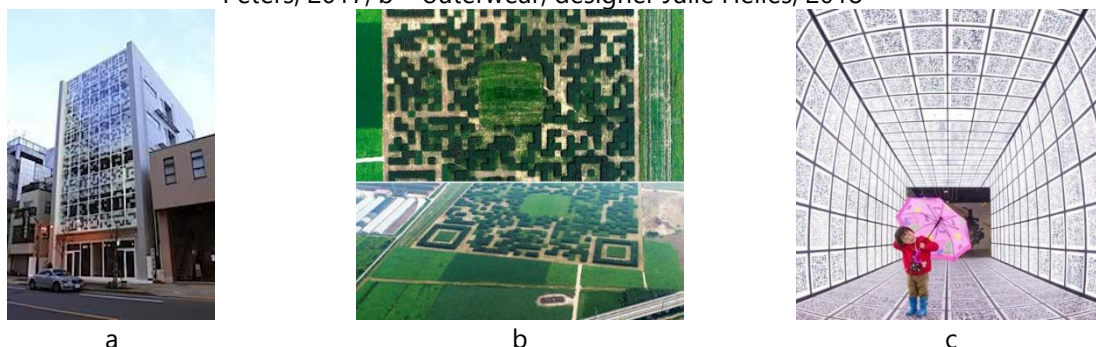


Fig. 8. Examples of codes in the environmental design: a – House N Building, Tokyo, Japan, 2017; b – landscape code, Baoding, China, 2017; c – a library with a game room based on QR-codes, Jinan, China, 2019

In the study, the coded information has been considered as a field for design, and the code itself is presented as a design object. This afforded ground to a typology of coding systems from a design standpoint.

Conclusions. The study shows that the codes do not lose their relevance today. Line codes are widely used in commerce to identify goods, and matrix codes are used in public places to distribute large amounts of information to visitors, such as a menu encoded in a QR-code. Thus, it has been researched that the typology of coding systems includes types of coded information (barcodes and QR-codes), types of its coding (linear, two-dimensional, and three-dimensional), and ways of visualization of coded information (graphic, subject, and spatial coded information). These components

form a holistic view of the code as a holistic system. They are based on methods of coding the information (alphabetical, digital, formulaic, iconic, raised dots) and complement the functions (adaptive, integrative, identification, aesthetic, informative, constructive, communicative, hedonic, prognostic). Codes are used in graphic design, namely in web design, dynamic identity, typography, printing, outdoor advertising, packaging design. In environmental design, they represent architectural, landscape, and futuristic design, while the industrial design is represented by industrial art and fashion design. The typology proves that today coded information is a promising direction in design. A holistic typology of coding systems has been developed, which allows further research in the field of graphic design.

Література

1. Hanks H. Successful Scanning: A Guide to QR Code Best Practices. *International Journal of Advanced Research in Computer Science and Software Engineering Research Paper*. Vol. 4, Is. 11. 2012. С. 1–18. URL: https://www.researchgate.net/publication/270879583_Evaluating_the_Use_of_Quick_Response_QR_Code_at_Sulaimani_University_Libraries (Дата звернення: 10.10.2021).
2. Hill G., Whitty M. Embedding metadata in images at time of capture using physical Quick Response (QR) codes, *Information Processing & Management*. 2021. Vol. 58, Is. 3. С. 2–31. <https://doi.org/10.1016/j.ipm.2021.102504>. URL: https://www.researchgate.net/publication/348777514_Embedding_metadata_in_images_at_time_of_capture_using_physical_Quick_Response_QR_codes (Дата звернення: 28.09.2021).
3. Peng H., Lu L., Liu L., Sharf A., Chen B. Fabricating QR codes on 3D objects using self-shadows, Computer-Aided Design. *Computer-Aided Design*. 2019. Vol. 114. С. 91–100. <https://doi.org/10.1016/j.cad.2019.05.029>.
4. Qian J., Xing B., Zhang B., Yang H. Optimizing QR code readability for curved agro-food packages using response surface methodology to improve mobile phone-based traceability, *Food Packaging and Shelf Life*, 2021. Vol. 28. <https://doi.org/10.1016/j.fpsl.2021.100638>.
5. Shieh J., Zhang J., Liao Y., Lin C. Enhancing the Recognition Rate of Two-Dimensional Barcodes Image and Applications. *4th International Congress on Image and Signal Processing*. 2011. Vol. 3. P. 1567–1571.
6. Жураковський Б. Ю., Довженко Н. М. Сфери застосування двовимірних штрихових кодів. *Системи управління, навігації та зв'язку*. 2016. №32 (2). С. 83–88.
7. Кухарев Г. А. Казиева Н. В. Алгоритмы формирования цветных QR-кодов для задач биометрии. *Наук. тех. вестник информационных технологий механики и оптики*. 2019. Т. 19. № 5. С. 955–958.
8. Лесюк О. В., Дворецька А. О. Мобільні технології і сучасні інформаційні послуги у бібліотеках ВНЗ України. *Вісник Книжкової палати*. 2017. № 12. С. 43–48.
9. Малявкіна Л. І. Технологія штрихового кодування в торгових роздрібних мережах. *Економічне середовище*. 2013. №2. С. 103–113.
10. Опьонова І. В. Міжнародне співробітництво України в сфері стандартизації, сертифікації та ідентифікації товарів. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2002. №141. С. 152–155.
11. Скляренко Н. В., Калитюк, М. С. Форми візуалізації кодової інформації. *Les tendances actuelles de la mondialisation de la science mondiale: збірник наукових паперів «ЛОГОС» з*

матеріалами наукової конференції та міжнародної практики. Монако. 2020. № 3. P. 106–107.

<https://doi.org/10.36074/03.04.2020.v3.33>.

12. Сокол Я. В. Генератор QR-коду. Київ, 2020. 101 с.

13. Шаповал С. Перспективи використання матричних кодів в освітньому процесі. *Вісник КНТЕУ*. 2011. № 5. С. 98–106.

References

1. Hanks, H. (2014). Successful Scanning: A Guide to QR Code Best Practices. *International Journal of Advanced Research in Computer Science and Software Engineering Research Paper*. URL: https://www.researchgate.net/publication/270879583_Evaluating_the_Use_of_Quick_Response_QR_Code_at_Sulaimani_University_Libraries (Last accessed: 10.10.2021).

2. Hill, G., Whitty, M. (2021). Embedding metadata in images at time of capture using physical Quick Response (QR) codes, *Information Processing & Management*. <https://doi.org/10.1016/j.ipm.2021.102504>. URL: https://www.researchgate.net/publication/348777514_Embedding_metadata_in_images_at_time_of_capture_using_physical_Quick_Response_QR_codes (Last accessed: 28.09.2021).

3. Peng, H., Lu, L., Liu, L., Sharf, A., Chen, B. (2019). Fabricating QR codes on 3D objects using self-shadows, *Computer-Aided Design*. <https://doi.org/10.1016/j.cad.2019.05.029>.

4. Qian, J., Xing, B., Zhang, B., Yang, H. (2021). Optimizing QR code readability for curved agro-food packages using response surface methodology to improve mobile phone-based traceability, *Food Packaging and Shelf Life*, Vol. 28. <https://doi.org/10.1016/j.fpsl.2021.100638>.

5. Shieh, J., Zhang, J., Liao, Y., Lin, C. (2011). Enhancing the Recognition Rate of Two-Dimensional Barcodes Image and Applications. *4th International Congress on Image and Signal Processing*. Vol. 3. P. 1567–1571.

6. Zhurakovskiy, B. Iu., Dovzhenko, N. M. (2016). Sfery zastosuvannya dvovymirnykh shtrykhovykh kodiv [Areas of application of two-dimensional bar codes]. *Systemy upravlinnia, navihatsii ta zviazku =*

Control, navigation and communication systems, №32 (2), P. 83–88 [in Ukrainian].

7. Kukharev, G. A. Kaziyeva N. B. (2019). Algoritmy formirovaniya tsvetnykh QR-kodov dlya zadach biometrii [Algorithms for generating color QR codes for biometrics tasks]. *Nauk. tekhn. vestnik informatsionnykh tekhnologiy mekhaniki i optiki = Scientific technical bulletin of information technologies of mechanics and optics*, № 5, P. 955–958 [in Russian].

8. Lesiuk, O. V., Dvoretzka, A. O. (2017). Mobilni tekhnolohii i suchasni informatsiini posluhy u bibliotekakh VNZ Ukrainy [Mobile technologies and modern information services in the libraries of Ukrainian universities]. *Visnyk Knyzhkovoi palaty = Bulletin of the Book Chamber*, № 12, P. 43–48 [in Ukrainian].

9. Maliavkina, L. I. (2013). Tekhnolohiia shtrykhovoho koduvannia v torhovykh rozdribnykh merezhakh [Bar coding technology in retail stores]. *Ekonomichne seredovyshe = Economic environment*, №2, P. 103–113 [in Ukrainian].

10. Oponova, I. V. (2002). Mizhnarodne spivrobotnytstvo Ukrainy v sferi standartyzatsii, sertyfikatsii ta identyfikatsii tovariv [International cooperation of Ukraine in the field of standardization, certification and identification of goods]. *Naukovyi visnyk Chernivetskooho universytetu = Scientific Bulletin of Chernivtsi University*, № 141, P. 152–155 [in Ukrainian].

11. Skliarenko, N. V., Kalytiuk, M. S. (2020). Formy vizualizatsii kodovanoi informatsii [Forms of visualization of coded information]. *Les tendances actuelles de la mondialisation de la science mondiale: zbirnyk naukovykh paperiv «ΛΟΗΟΣ» z materialamy naukovoi konferentsii ta mizhnarodnoi praktyky*, Monaco. № 3, P. 106–107. <https://doi.org/10.36074/03.04.2020.v3.33> [in Ukrainian].

12. Sokol, Ya. V. (2020). Henerator QR-kodu [QR code generator]. Kyiv. 101 p. [in Ukrainian].

13. Shapoval, S. (2011). Perspektyvy vykorystannia matrychnykh kodiv v osvitnomu protsesi [Prospects for the use of matrix codes in the educational process]. *Visnyk KNTU = Bulletin of KNTU*, № 5, P. 98–106 [in Ukrainian].

ТИПОЛОГІЯ СИСТЕМ КОДУВАННЯ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

ВОРОБЧУК М. С., ПАШКЕВИЧ К. Л.

Київський національний університет технологій та дизайну

Мета дослідження – розробити типологію кодової інформації, а саме для barcode та QR-code, для подальшого застосування у дизайні.

Методологія. Застосовано аналітичний, структурний та комплексний підходи, а також мистецтвознавчі методи у тому числі порівняльний аналіз.

Результати. Здійснено аналіз кодової інформації, на основі чого розроблено типологію систем кодування для різних видів дизайну. Досліджено функціональне призначення barcode та QR-code. Визначено методи, види, типи та способи кодування інформації. Виявлено, що кодована інформація за допомогою різноманітних доповнень та трансформацій визначає характер сприйняття об'єктів у різних сферах життєдіяльності людини та варіативність їх використання. Особливу увагу приділено сферам використання коду у різних видах дизайну. Представлено аналіз кодової інформації у різних видах дизайну. Відстежено послідовність розробки художньо-графічного процесу створення коду. Доведено важливість використання кодової інформації для подальшого формування й вдосконалення дизайн-об'єктів.

Наукова новизна. Вперше розроблено типологію кодової інформації для різних видів дизайну.

Практичне значення. Описано види та типи кодової інформації, виділено способи її візуалізації. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення кодової інформації, а також слугувати теоретичним та практичним матеріалом для підготовки фахівців з дизайну.

Ключові слова: код; кодована інформація; barcode; QR-code; типологія коду; системи кодування; типологія систем кодування.

ТИПОЛОГІЯ СИСТЕМ КОДИРОВАНИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

ВОРОБЧУК М. С., ПАШКЕВИЧ К. Л.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель исследования – разработать типологию кодируемой информации, а именно для штрих-кодов и QR-кодов, для их дальнейшего применения в дизайне.

Методология. Для проведения исследования применены аналитический, структурный и комплексный подходы, а также методы искусствоведения, куда входит сравнительный анализ.

Результаты. Проведен анализ кодируемой информации, на основе чего разработана типологическая система для различных типов дизайна. Исследовано функциональное назначение штрих-кода и QR-кода. Определены методы, виды, типы и способы кодирования информации. Виявлено, что кодируемая информация с помощью разнообразных дополнений и трансформаций определяет характер восприятия объектов в различных сферах жизнедеятельности человека и предусматривает вариативность их использования. Представлен анализ кодируемой информации в разных видах дизайна. Отслежена последовательность разработки художественно-графического процесса создания кода.

Научная новизна. Впервые разработана типология кодированной информации для разных видов дизайна.

Практическая значимость Описаны виды и типы кодируемой информации и способы ее визуализации. Результаты исследования могут использоваться для дальнейшего изучения кодируемой информации, а также служить теоретическим и практическим материалом для подготовки специалистов по дизайну.

Ключевые слова: код; кодированная информация; barcode; QR-code; типология кода; системы кодирования; типология систем кодирования.

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Воробчук Марія Сергіївна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-4792-525X, **e-mail:** mariakalytiuk888@gmail.com

Пашкевич Калина Лівіанівна, д-р техн. наук, професор, професор кафедри ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6760-3728, SCOPUS 57191851112, **e-mail:** kalina.pashkevich@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Vorobchuk M. S., Pashkevych K. L. Typology of Coding Systems in Graphic Design. *Art and design*. 2021. №1(17). С. 20–29.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.2>

Citation APA: Vorobchuk, M. S., Pashkevych, K. L. (2022) Typology of Coding Systems in Graphic Design. *Art and Design*. 1(17). 20–29.

УДК 75.071.1
(477)"19"

DOI:10.30857/2617-
0272.2022.1.3.

БЕЛІЧКО Н. Ю., ЧЕЙПЕШ А. І.

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

ІСТОРИОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ Е. КОНТРАТОВИЧА

Мета: проаналізувати джерела, що висвітлюють історичні події Закарпаття початку ХХ ст., соціально-культурний осередок, в якому формувався художник, а також творчість та життя Е. Кондратовича.

Методологія. У дослідженні використано аналітичний метод для виявлення стану розробки теми; метод систематизації – для опрацювання зібраної інформації, поділу її на категорії за наявним матеріалом та у хронологічному порядку; метод узагальнення, який дав змогу сформулювати висновки до даної статті.

Результати. Здійснено аналіз джерел, в яких висвітлюється творча спадщина та життєвий шлях представника закарпатської живописної школи Е. Кондратовича (1912–2009). Наявна інформація упорядкована у хронологічному порядку – дорадянські джерела (1930–1946), радянські (1946–1990) та сучасні (від 1991 року). Кожну групу систематизовано за видами друкованої продукції – від монографій до періодичних видань. Окрему групу становлять архівні матеріали, в яких виявлено важливі дані для реконструкції як середовища, в якому формувалася творча особистість митця, так і життя Е. Кондратовича. До уваги взято джерела, в яких розкрито історичну долю території сучасного Закарпаття; видання, присвячені процесу становлення культурно-мистецького середовища в Ужгороді та матеріали з аналізом життєвого та творчого шляху Е. Кондратовича.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в одному дослідженні зібрано та систематизовано переважну кількість джерел, в яких висвітлено важливі факти з життя Е. Кондратовича або проаналізовано його творчий доробок.

Практична значущість. Представлені матеріали, аналіз віднайдених джерел та висновки можуть бути використані в наукових дослідженнях, присвячених закарпатській школі живопису та образотворчого мистецтва України ХХ століття.

Ключові слова. Ернест Кондратович, закарпатська школа живопису, історіографія, культура Закарпаття, історія Закарпаття.

Вступ. Класик закарпатської школи живопису Е. Кондратович (1912–2009) є автором великої кількості робіт, в яких послідовно та достовірно відображав історію свого краю. Зв'язок з історичними подіями, що мали місце на закарпатській землі, дозволяє чітко структурувати твори за відповідними періодами, а відтак простежити видозміни творчої манери митця. Своїми роботами він привертав увагу до проблем рідного краю, висвітлював побут та життя горян, оспівував красу та велич Карпатських гір. Дослідники відзначали його твори, але не приділяли достатньої уваги творчості митця порівняно із його сучасниками. В наявних джерелах частково наведено аналіз творчих здобутків

в різні періоди або оповідь про життєві події. Відсутність комплексного монографічного дослідження, яке містило б послідовну розповідь про життя Е. Кондратовича, аналіз періодів творчості та основних творів митця зумовлює актуальність подальшого вивчення життєвого й творчого шляху митця.

Аналіз попередніх досліджень. Творчий спадок Е. Кондратовича висвітлювався у різноманітних джерелах. Основними дослідженнями є персональні альбоми авторства мистецтвознавиці В. Мартиненко (1973) та упорядкований Б. Кузьмою альбом 2007 року зі вступними статтями мистецтвознавців О. Федорука та О. Приходько. У виданнях представлено

значну кількість творів художника та наведено аналіз відомих творів митця.

Постать митця та його живописний спадок фігурують у монографіях та працях присвячених образотворчому мистецтву Закарпаття авторства О. Гавроша, В. Курильцевої, І. Небесника, Г. Островського, І. Павельчук, М. Приймича, В. Цельтнера. Також у дисертаційних дослідженнях мистецтвознавців, які вивчають художній доробок його сучасників або окремих напрям культури та мистецтва Закарпаття, зокрема О. Гаврош, Г. Дьорке, О. Кашшай, В. Манайло-Приходько, І. Небесника (молодшого), В. Штеця.

Окрему групу матеріалів становлять каталоги групових або персональних виставок різних років, в яких наявні переліки творів з повними вихідними даними та репродукції окремих творів. В науковій періодиці художник згадується як корифей закарпатської школи живопису та засновник місцевої школи. Це статті авторства О. Гаврош, Г. Складенко, О. Федорука.

За останні п'ять років творчий спадок Е. Кондратовича висвітлювався автором даної статті у наукових фахових збірниках «Вісник Закарпатської Академії мистецтв» та «Українська Академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці» [49–51]. Останньою публікацією є стаття, в якій проаналізовано вплив історичних подій на митця в ранній період творчості, опублікована у науковому збірнику «Ikonotheka» Інституту історії мистецтв Варшавського Університету [54].

У науково-популярних та літературно-публіцистичних виданнях художня спадщина митця висвітлювалася в контексті загального аналізу образотворчої спадщини Закарпаття у статтях С. Гапака, Я. Затлоукала, О. Изворіна, Е. Каллая, Г. Островського, С. Яринича.

У пресі ім'я художника згадувалося у публікаціях, присвячених груповим та персональним виставкам Е. Кондратовича з

нагоди ювілейних дат. Найбільше публікацій про митця належало О. Гаврошу, В. Кобулей, Б. Кузьмі, В. Мартиненко, В. Мишаничу.

Архівні джерела є цінним матеріалом, з огляду на те, що містять конкретні факти про життєвий і творчий шлях Е. Кондратовича. Зокрема, перелік робіт різних років із зазначеним роком написання, технікою та розміром.

Постановка завдання. Основними цілями даної статті є аналіз існуючих джерел, що висвітлюють історичні події на Закарпатті початку ХХ століття, характеризують соціально-культурний осередок, в якому формувалася особистість художника, досліджують творчість та життя Е. Кондратовича.

Результати дослідження. Використані для аналізу джерела розташовані у хронологічному порядку, відповідно до історично-суспільних змін на території сучасної Закарпатської області, які мали безпосередній вплив на творчість митця.

В групу дорадянських джерел включено матеріали, в яких згадується або аналізується діяльність мистецької школи Підкарпатської Русі (офіційна назва Закарпаття у період з 1919 по 1938 роки – А.Ч.) або окремих її представників. Діяльність кола підкарпатських митців висвітлювалася угорськими, чеськими та місцевими дослідниками у 1930-х–1940-х роках у науково-популярних виданнях та періодиці.

У 1936 році виходить в світ збірник «Підкарпатська Русь», редактором був чеський поет, культуролог Я. Затлоукал, автор статті у цьому збірнику «Про художників на Підкарпатській Русі», в якій він приділив значну увагу діяльності відомих митців – Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Коцки, Ф. Манайла та інших [55]. Також автор відзначав вагомість творчості чеських митців, що працювали на території Підкарпатської Русі, й відповідно, приймали активну участь у розвитку місцевої школи –

Б. Ождіян, Л. Кайгл, М. Бенешова-Шпалова та інші.

Відомим угорським критиком Е. Каллаєм був написаний нарис "Мистецтво та художники Карпатського краю" в часописі "Огоньки" (1940) [17]. Це рецензія на виставку, яку він відкрив у 1940 році у приміщенні Союзу Карпатських художників в Ужгороді. Критик зазначав, що мистецтво підкарпатських художників різко відмінне від угорської тогочасної традиції. Він надав влучну характеристику мистецтва Підкарпатського краю, відзначаючи емоційність, пристрасть до живих кольорів та певний містицизм у творах митців. В умовах окупації Підкарпатської Русі угорськими військами (1938–1944) владою проводилися заходи для популяризації угорської культури, зокрема "Унгарські художні тижні", в яких брали участь і підкарпатські митці. Рецензію на подію написав художник А. Ерделі, в якій особливо відмітив твори образотворчого мистецтва, продемонстровані на вернісажі, а також надав коротку узагальнюючу характеристику митцям. Зокрема, на думку А. Ерделі, що Е. Конратович розвивається в руслі експресіонізму [12].

Відомий критик О. Ізворін (Є. Недзельський) у статті "Сучасні руські художники" опублікованій у двох частинах часопису Підкарпатського товариства наук "Зоря-Најnal" (1942–1943) розкриває основні типологічні ознаки творчості кожного представника місцевої живописної школи [15–16]. О. Ізворін першим надав характеристику декільком творам митця раннього періоду, виконаним в експресіоністичній манері. Також критик відзначав гострий соціально-викривальний характер тем, до яких звертався художник. Саме на його дослідження критика в подальшому спиралися мистецтвознавці, проте, в багатьох випадках, в їх працях відсутні посилання на першоджерело.

Після приєднання Закарпаття до Радянського Союзу у 1946 році, відповідно

до пануючого стилю соцреалізму змінилися вимоги до творців. Від митців вимагалось слідування новим правилам, створення тематичних картин, сюжети яких висвітлюють радісні будні працюючих. Через активне насадження таких вимог більшість митців переходили у "нейтральний" жанр пейзажу.

Заслужене визнання прийшло до закарпатських митців після презентації їх творчості у Москві та Києві у 1956 році. Багатогранне, своєрідне та глибоко національне мистецтво привернуло увагу багатьох фахівців, які мали різні точки зору стосовно феномену малярської школи. Виставки активно висвітлювались в пресі, були проведені дискусії та обговорення подій. Саме після цієї потужної демонстрації мистецької спадщини закарпатців в науковий обіг було введено визначення – "закарпатська школа живопису".

Вагомий внесок в дослідження закарпатської живописної традиції приніс Г. Островський. Він автор монографій, присвячених творчості провідних митців Закарпаття, зокрема А. Ерделі, Й. Бокшая, публікацій у періодичній пресі, присвячених як становленню місцевої школи, так і діяльності окремих її представників [33–36].

Вагомою працею львівського мистецтвознавця є "Образотворче мистецтво Закарпаття" (1974), в якій послідовно викладено історію розвитку всіх видів образотворчого мистецтва Закарпаття від XVII століття до 1970-х років, окреслено передумови формування живописної школи, визначено вплив політичних подій на створення соціокультурного простору на Закарпатті [35]. У виданні викладено інформацію про творчі здобутки корифеїв школи в історичній перспективі, наведено мистецтвознавчий аналіз робіт, визначено провідні жанри, теми та сюжети. Наразі "Образотворче мистецтво Закарпаття" є найбільш повним виданням, в якому розкрито шлях закарпатського образотворчого мистецтва.

Разом із Г. Островським на теренах радянської художньої критики працювали В. Курильцева, В. Мартиненко, В. Цельтнер. Вони є авторами монографічних видань, присвячених окремим митцям – Й. Бокшаю [25], Е. Контратовичу [22], Ф. Манайлу [48]. Основний акцент у дослідженнях зроблений на нерозривному зв'язку із народним мистецтвом краю, яке мало багату історію національних традицій.

Український мистецтвознавець, який проживав у Словаччині (Чехословаччині), С. Гапак вивчав художні зв'язки закарпатських та чехословацьких митців. У 1975 році видав працю "Образотворче мистецтво українців Чехословаччини (1918–1945)", в якій розкриває створення мистецького осередку в Ужгороді [7]. Також у літературно-мистецькому виданні українців Чехословаччини "Дукля" є згадка про Е. Контратовича у статті С. Гапака, присвяченій соціальній тематиці у творчості українських художників Чехословаччини 1930-х років (1975). Художнику присвячено не більше одного абзацу, у тексті якого наголошується на зверненні митця до соціально-викривальної тематики ранніх років творчості [8].

У 1973 році вийшов альбом "Ернест Контратович" авторства київської мистецтвознавиці В. Мартиненко [22]. Унікальність цього видання полягає у тому, що воно було написане на основі безпосереднього спілкування із художником, під час якого дослідниця вела з ним бесіди про мистецтво, спостерігала за процесом роботи митця.

Альбом наразі є найбільш достовірним та об'ємним за матеріалом виданням, що висвітлює творчість Е. Контратовича. Авторка подає інформацію про життєвий шлях митця, розглядає нерозривний зв'язок його долі із творчістю, окреслює вплив життєвих подій на вибір художніх засобів, тем та сюжетів.

Цінність роботи В. Мартиненко полягає в детальному описі авторської

манери митця. Вона охарактеризувала основні прийоми накладання фарб, характер мазків для вирішення різних формальних завдань, послідовний процес створення графічної чи живописної роботи. Виокремила основні теми, до яких звертався Е. Контратович та довела безпосередній вплив навколишніх обставин на вибір сюжетів. Послідовна розповідь представляє життя художника від дитинства й до 60-річного віку (Художник помер у 2009 році на 97 році життя).

В газетній пресі ім'я художника згадувалося переважно у зв'язку із презентацією образотворчого мистецтва Закарпаття на групових виставках або відкриттям персональних [2].

Наступним етапом дослідження став період незалежності України. Все більше дослідників зверталось до проблеми висвітлення мистецького надбання Закарпатської області. Наразі вивчення регіональної школи розвивається у багатьох напрямках. Одні дослідники займаються питанням розвитку художньої освіти та культурного простору Закарпаття, інші – проводять всебічний аналіз творчого спадку конкретних представників школи. Також варті уваги дослідження з історії Закарпаття, в яких проаналізовано соціально-економічні умови, що впливали на формування творчої особистості Е. Контратовича.

Першим ґрунтовним дослідженням, де без політичної заангажованості відтворено історичну долю Закарпаття є тритомник "Нариси історії Закарпаття" (1993–2003) під редакцією істориків Е. Балагурі, І. Гранчака, І. Грицака та інших [29]. Кожен том присвячений окремому хронологічному періоду. У виданні послідовно охарактеризовано основні історичні етапи, надано інформацію про життя населення в ці періоди, охоплено всі галузі діяльності жителів Закарпаття.

Новий сучасний погляд на історичні події презентовано у виданні "Закарпаття

1919–2009: історія, політика, культура” [14]. Планомірне та детальне висвітлення як економічного стану, так і різних сфер життя населення Закарпаття, наведення значного фактологічного матеріалу та його логічний виклад відтворюють картину розвитку Закарпаття в зазначений час. У виданні застосовано цікавий прийом проведення паралелей у розвитку подій закарпатського та угорського населення на території Закарпаття.

Одним із дослідників процесу становлення художньої освіти є І. Небесник. У монографії “Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект” (2000) автор послідовно відтворює процес розвитку професійної художньої освіти – заснування першого навчального закладу мистецького спрямування, діяльність корифеїв школи А. Ерделі та Й. Бокшая, їх учнів [31]. Окрім цієї хрестоматійної праці І. Небесник займається вивченням життєвого шляху А. Ерделі. Разом із М. Сирохманом та П. Баллою видав збірку під назвою “ІМЕН”, яка містить літературні романи й особистий щоденник художника, які розширюють уявлення про внутрішній світ митця, його світогляд, принципи [11]. Видання цікаве з огляду на те, що А. Ерделі був учителем Е. Контратовича.

У монографії “Адальберт Ерделі” (2007) є велика кількість матеріалів, використаних для якомога повнішої реконструкції не лише життя та творчості художника, а й всього мистецького кола Закарпаття початку ХХ століття, яке мало значний вплив на формування особистості Е. Контратовича [30].

Сучасні мистецтвознавці досліджують різноманітні аспекти закарпатського мистецтва. М. Приймич є автором монографій присвячених сакральному мистецтву; Оксана Гаврош вивчає розвиток побутового жанру; І. Небесник (молодший) досліджує графіку 1960-х років [5; 32; 38]. О. Федорук є автором статей та записаних інтерв'ю з корифеями школи [41].

Г. Склярєнко написала статтю про мистецтво закарпатців другої половини ХХ століття [40]. І. Павельчук досліджує ремінісценції постімпресіонізму в творчості окремих представників школи [37]. У літературно-публіцистичному виданні Олександра Гавроша “Закарпатське століття: ХХ інтерв'ю”, опубліковане одне з найрозлогіших інтерв'ю Е. Контратовича, в якому художник розкривав свій життєвий досвід у різні роки – дитинство, навчання та спілкування з А. Ерделі, а також творчі та філософські переконання [3].

Окрім того, творчість більшості представників старшого покоління закарпатських митців висвітлена у дисертаційних або монографічних дослідженнях. Зокрема, Г. Дьєрке проаналізував оригінальний мистецький світ В. Микити, О. Кашшай опрацювала творчі набутки А. Кашшай, В. Манайло-Приходько вивчає живописний доробок Ф. Манайла, В. Штець дослідив художній спадок З. Шолтеса [10; 20; 26; 52].

У 2007 році надруковано великий альбом “Ернест Контратович”, в якому представлено 96 робіт майстра різних періодів [13]. Одна із вступних статей “Гармонічний Ернест” написана О. Федоруком. Знайомий з митцем особисто, автор зазначає основні характеристики, притаманні творчості Е. Контратовича – плєнер, як основний метод роботи створення композиції безпосередньо на природі та декоративна, темпераментна манера живопису.

Мистецький критик О. Приходько є автором другої вступної статті до цього ж альбому “Душа, переповнена чуттям добра і любові”, в якій подає опис ранніх років життя та творчих пошуків Е. Контратовича. Акцентує увагу на превалюючих темах та жанрах, досить детально аналізує художньо-виражальні засоби, якими послуговувався митець. Також в альбомі наявний текст авторства самого художника, а саме видозмінений та скорочений упорядниками

видання автобіографічний запис «Творчий шлях», який зберігається в особовій справі митця в Архіві Закарпатської Обласної Організації Спілки Художників України.

Вступні статті до каталогів виставок як персональних, так і групових, є мало інформативними, але самі каталоги є полем для пошуку репродукцій творів, місцезнаходження яких важко встановити на сьогодні [18–19].

Творчість Е. Контратовича висвітлювалася у періодичних науково-популярних виданнях та у мистецтвознавчих журналах “Образотворче мистецтво”, “Антиквар”, Календар «Просвіти» різних років [24; 27; 28; 53]. Деякі статті у пресі відрізняються інформативністю матеріалу, в якому є важливі біографічні відомості або аналіз методів роботи художника [4; 21; 39]. Загалом, у періодиці означеного періоду прослідковується постійна увага до особистості митця, як до представника закарпатської школи мистецтва.

Сучасні друковані видання присвячені різним аспектам розвитку закарпатської школи живопису та її представника Е. Контратовича. Аналіз особливостей регіональної школи в узагальнюючих мистецтвознавчих виданнях, публікації у наукових збірниках, розвідки та замітки у періодичних виданнях засвідчують постійно зростаючий інтерес до творчості Е. Контратовича.

Окрім друкованих видань вагомою складовою даного дослідження стали матеріали з архівів. Матеріали з Державного архіву Закарпатської області значно розширюють знання про діяльність місцевої школи та Закарпатської Організації Спілки радянських художників України. Зокрема, варта уваги стенограма обговорення перших виставок закарпатських митців у Києві та Москві (1956) [9]. Детально тексти стенограм було проаналізовано закарпатською мистецтвознавицею О. Гаврош у статті “Перші виставки закарпатців у Києві та

Москві: що залишилося за кадром” на основі вищезазначених стенограм [5].

Цінну інформацію про ранні роки життя, навчання у Півче-учительській семінарії та перші виставки Е. Контратовича можна почерпнути з Особової справи митця, яка зберігається в Архіві Закарпатської Обласної організації Спілки художників України в Ужгороді [42]. Особова справа містить важливі документи, які дозволяють реконструювати виставкову діяльність митця, зокрема, списки робіт за період з 1930-х років по 1982 рік, в яких зазначається місце зберігання картин та назви виставок, на яких експонувався той чи інший твір.

В Особовій справі зберігається рукописний текст під назвою “Творчий шлях”, написаний Е. Контратовичем. У тексті він надає власний поділ творчого шляху на два періоди – дорадянський, в якому він виокремлював період входження до Чехословаччини та окупацію угорськими військами й радянський. Тут же художник розповідає як відкликався на вимоги пануючого стилю тоталітарної доби, зокрема, звертався до теми праці та сюжетів з життя селян. У описі Е. Контратович приділив увагу й виставковій діяльності. Однією з найважливіших, на думку художника, була персональна виставка у Києві (1973), яка мала великих успіх, у зв’язку із чим виставку було продовжено на півроку [23].

В Архіві коледжу мистецтв ім. А. Ерделі в Ужгороді зберігається Особовий листок по обліку кадрів Е. Контратовича, в якому міститься автобіографія, доповнена списком перших виставок художника [1].

Для розуміння сприйняття сучасниками мистецтва Е. Контратовича важливою є стенограма обговорення його першої персональної виставки у м. Києві (1973), яка зберігається в Центральному Державному архіві-музеї літератури та мистецтва [47]. У стенограмі представлені висловлювання колег-художників та мистецтвознавців,

зокрема, Л. Владича, М. Глуценка, В. Микити, Л. Попової, Т. Яблонської. Цінними є світлини, на яких зображено експозиційний зал, адже, на деяких з них є ранні твори митця 1930-х років, зображення яких на сьогодні неможливо знайти, як і віднайти їх місце перебування.

У цьому ж архіві зберігаються документи, які надають уявлення про діяльність Закарпатської обласної Організації Співки художників України. Зокрема, стенограми обговорення виставок різних років, особові справи Й. Бокшая, А. Ерделі та інших сучасників Е. Кондратовича, а також звіти Т. Яблонської та М. Дерегуса про поїздки до Ужгорода у зв'язку із підготовкою до майбутніх виставок у Москві (1950, 1952) [43–46].

Наявний матеріал, який розкриває шлях розвитку та творчі методи Е. Кондратовича не висвітлює в повній мірі його значний мистецький доробок, що унаочнює необхідність комплексного дослідження художньої спадщини митця.

Висновки. Під час дослідження історіографії творчого доробку представника закарпатської школи живопису Е. Кондратовича було виявлено чимало джерел, які засвідчили увагу до творчості митця раннього періоду. Для першого періоду творчості притаманне звернення до соціальних тем, на чому наголошували чеські, угорські критики. Найбільше інформації з'являється у періодиці, в якій найбільше уваги приділялося жанровому аспекту творчості

митця. У радянську добу виходить перший персональний альбом, присвячений творчості Е. Кондратовича. В ньому висвітлено шлях становлення митця від ранніх років до 60 років життя. Але разом з тим, перед самим друком з альбому було вилучено сімнадцять ілюстрацій, які не відповідали ідеологічній доктрині того часу. Також ім'я митця постійно згадується у монографіях присвячених образотворчому мистецтву Закарпаття, статтях у літературно-публіцистичних періодичних виданнях та місцевій періодиці. Дослідники цього періоду основну увагу приділяють пейзажному жанру митця. Натомість жанрові твори даного періоду здебільшого піддавалися критиці, оскільки не відповідали основним настановам соцреалізму. Після проголошення незалежності України творчості митця було присвячене окреме видання «Ернест Кондратович». Вперше було репродуковано 96 творів митця в одному альбомі. Проте, переважна більшість згадок про митця зустрічається у журнально-газетній періодиці. Основними темами публікацій були персональні виставки, приурочені до ювілеїв художника, що засвідчує творчу активність останнього періоду життя. Проведене дослідження засвідчило відсутність максимально повної праці, присвяченої життєвому і творчому шляху Е. Кондратовича, що підкреслює необхідність подальшого вивчення його мистецького доробку, як самобутнього явища закарпатської школи живопису.

Література

1. Архів коледжу мистецтв ім. А. Ерделі. 9 арк. Особовий листок по обліку кадрів Е. Кондратовича.
2. Буряковская Н. Чистые краски Закарпатья. *Рабочая газета*. 1965. 4 дек.
3. Гаврош О. Закарпатське століття: ХХ інтерв'ю. Ужгород : Мистецька лінія, 2006. 330 с.
4. Гаврош О. Кондратовичі: Закарпатські династії. *Новини Закарпаття*. 2002. 25 трав.

5. Гаврош О. Перші виставки закарпатців у Києві та Москві: що залишилося за кадром. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород, 2017. Випуск 8. С. 161–164.
6. Гаврош О. Побутовий жанр Закарпаття 1945–1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії : дис. ... канд. мист. : 17.00.05. Львів, 2017. 365 с.
7. Гапак С. Образотворче мистецтво українців Чехословаччини (1918–1945). Братислава : Словацьке педагогічне видавництво

в Братиславі; відділ української літератури в Пряшеві, 1975. 249 с.

8. Гапак С. Соціальна тематика у творчості українських художників Чехословаччини 30-х років. *Дукля*. 1975. № 2. С. 62–68.

9. Державний архів Закарпатської області. Ф. Р-1544. Оп. 1. Д. 69. 175 листов. Стенограмми и книги отзывов по выставке художников Закарпаття за 1956 год.

10. Дьерке Г. Творчість Володимира Микити в контексті образотворчого мистецтва Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: традиції та художні експерименти : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.05. Львів, 2018. 512 с.

11. Ердєлі А. ІМЕН : літературні твори, щоденники, думки / уклад. І. Небесник, М. Сирохман, П. Балла. Ужгород : Вид-во Олександрів Гаркуші, 2012. 440 с.

12. Ердєлі А. Унгварські художні тижні. *Зоря-Найна*. 1941. № 1–2. С. 168–176.

13. Ернест Контратович / упоряд. Б. Кузьма, авт. вступ. ст. О. Федорук, О. Приходько. Ужгород : Видавництво «Карпати», 2007. 104 с.

14. Закарпаття 1919–2009: історія, політика, культура. / під ред. М. Вегеша, Ч. Фединець. Ужгород : Видавництво «Ліра», 2010. 720 с.

15. Ізворін О. Сучасні руські художники. *Зоря-Найна*. 1942. № 3–4. С. 387–415.

16. Ізворін О. Сучасні руські художники. *Зоря-Найна*. 1943. № 1–4. С. 254–288.

17. Каллай Е. Мистецтво та художники Карпатського краю. *Огоньки*. 1940. С. 35–40.

18. Каталог персональної виставки творів Заслуженого художника УРСУ Ернеста Рудольфовича Контратовича / вступ. ст. О. Приходько, Г. Рижова. Ужгород : Закарпатський облполіграфвидав. 1988. 24 с.

19. Каталог персональної виставки творів Народного художника України Ернеста Рудольфовича Контратовича / вступ. ст. О. Приходько. Ужгород : Міська друкарня. 1992. 7 с.

20. Кашшай О. Культуротворчість Антона Кашшая на тлі закарпатської художньої школи : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2021. 280 с.

21. Кобулей В. Митець від Бога. *Едельвейс Закарпаття*. 2007. 6 груд. С. 7.

22. Контратович Ернест / авт. вступ. ст. та упоряд. В. Мартиненко. Київ : Мистецтво, 1973. 52 с.

23. Контратович Е. Творчий шлях : рукопис. 7 с. / Особова справа Ернеста Контратовича / Фонд архівного підрозділу Закарпатської обласної організації Спілки художників України.

24. Кузьма Б. Висока мета закарпатців. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 1. С. 6–8.

25. Курильцева В. Бокшай Йосиф Йосифович. Москва : Совет. художник, 1962. 63 с.

26. Манайло-Приходько В. Графічне мистецтво Федора Манайла. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2018. Вип. 11. С. 30–38.

27. Мартиненко В. Як не бачать інші. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 4. 12–14.

28. Мишанич В. Ернест Контратович: «... Людина мусить жити заради мистецтва, найбільша трагедія – не оцінити красу». *Календар «Просвіти» на 2012 рік*. 2012. С. 56–58.

29. Нариси історії Закарпаття : в 3 т. / ред. І. Гранчак, Е. Балагурі, І. Грицак, В. Ілько, І. Поп. Ужгород : Видавництво "Закарпаття", 1995. Т. II. 664 с.

30. Небесник І. Адальберт Ердєлі. Львів : Мс, 2007. 296 с.

31. Небесник І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. Ужгород : Закарпаття, 2000. 168 с.

32. Небесник І. (молодший) Графічне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ століття. Етапи розвитку, стилістичні особливості. Ужгород : Видавництво О. Гаркуші, 2020. 236 с.

33. Островський Г. Адальберт Михайлович Ердєлі. М. : Совет. художник, 1966. 100 с.

34. Островський Г. Й. Й. Бокшай. М. : Совет. художник, 1967. 92 с.

35. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ: Мистецтво. 1974. 198 с.

36. Островський Г. Художники Закарпаття. *Искусство*. 1966. № 5. С. 20–25.

37. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття. Київ : Києво-Могилянська академія, 2019. 576 с.

38. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини ХVІІІ – першої половини ХХ ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва : дис. ... д-ра мист. : 17.00.05. Львів, 2017. 508 с.

39. Приходько О. Ернесту Контратовича – 80. Духовні висвітли Майстра. *Новини Закарпаття*. 1992. 16 травня. С. 5.

40. Склярєнко Г. Закарпатська школа живопису в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. 2017. Вип. 17. С. 220–229.

41. Федорук О. Художники закарпатської малярської школи. *Перетин знаку* : вибрані мистецтвознавчі статті: у 3 кн. Кн. 1. Київ, 2006. С. 127–144.

42. Фонд архівного підрозділу Закарпатської обласної організації Спілки художників України. 85 арк. Особова справа Ернеста Кондратовича.

43. ЦДАМЛМ (Центральний Державний архів-музей літератури та мистецтва) Ф. 581. Оп. 1. Д. 175. 4 листа. Отчет художниці Яблонской о поездке в г. Ужгород, в связи с подготовкой к декаде украинской литературы и искусства в Москве (1950).

44. ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 2. Спр. 55. Арк. 74–90. Особова справа А. Ерделі.

45. ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 2. Д. 308. 4 лист. Отчет о поездке художника М. Дерегуса в г. Ужгород для проверки состояния подготовки художников Закарпатья к творческой выставке (1952)

46. ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 2. Спр. 349. 121 арк. Особова справа Й. Бокшая.

47. ЦДАМЛМ. Ф. 986. Оп. 1. Спр. 92. 112 лист. Виставка живописи художника Кондратовича Э. Р 18 сентября 1973 г. (приглашения, афиша, каталог, репродукции, стенограмма обсуждения, отзывы посетителей).

48. Цельтнер В. Фёдор Фёдорович Манайло. М. : Совет. художник, 1986. 143 с.

49. Чейпеш А. Жанровий та тематичний діапазон творчої спадщини Е. Кондратовича. *Вісник Закарпатської Академії мистецтв*. 2019. №12. С. 146–253.

50. Чейпеш А. Образ жінки у побутових творах Е. Кондратовича. *Українська Академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2018. № 27. С. 243–249.

51. Чейпеш А. Пейзажні твори Е. Кондратовича з колекції Національного музею України (до питання атрибуції). *Вісник Закарпатської Академії мистецтв*. 2018. №11. С. 139–144.

52. Штець В. Творчість Золтана Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ століття : дис. ... канд. мист. : 17.00.05. Львів, 2018. 369 с.

53. Яринич С. «Закарпатцы вернули украинской живописи цвет» (интервью з Ковальской Л., Мамаевой Е.). *Антиквар*. 2011. № 11(58). С. 51–55.

54. Cheipesh A. The Impact of Historic Events on the Formation of the Creative Method of Ernest Konratovych in the Early Period (1930s–1940s). *Ikonotheka*, 2020. № 30. P. 69–88. <https://doi.org/10.31338/2657-6015ik.30.4>

55. Zatloukal J. U vytvarniku na Podkarpatske Rusi. *Sbornik hospodářského, kulturního a politického poznání Podkarpatské Rusi*, Bratislava : Klub přátel Podkarpatské Rusi. 1936. S. 233–240.

References

1. Arkhiv koledzhu mystetstv im. A. Erdeli. [Archive of the College of Arts named after A. Erdeli] 9 ark. Osobovyy lystok po obliku kadriv E. Konratovycha. [in Ukrainian].

2. Buriakovskaia, N. (1965). *Chistye kraski Zakarpattia* [Pure colors of Transcarpathia]. *Rabochaia hazeta – Working newspaper*, 284 (2718) [in Russian].

3. Havrosh, O. (2006). *Zakarpatske stolittia: XX interviu* [Transcarpathian century: XX interviews]. Uzhhorod [in Ukrainian].

4. Havrosh, O. (2002). Konratovychi: Zakarpats'ki dynastii [The Konratovychs: Transcarpathian dynasties]. *Novyny Zakarpattia – Transcarpathian news*. 73–74 (2250–2251), 12 [in Ukrainian].

5. Havrosh, O. (2017). Pershi vystavky zakarpatsiv u Kyievi ta Moskvi: scho zalyshylosia za kadrom [The first exhibitions of Transcarpathian artists in Kyiv and Moscow: what remained behind the scene]. *Visnyk Zakarpats'koi akademii mystetstv – Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*. 8, 161–164 [in Ukrainian].

6. Havrosh, O. (2017). Pobutovyy zhanr Zakarpattia 1945–1991 rokiv: evoliutsiia zhanru, tematyka, personalii [Genre art of Transcarpathia in 1945–1991: evolution of the genre, themes, personalities]. Candidate's thesis. L'viv [in Ukrainian].

7. Hapak, S. (1975). *Obrazotvorche mystetstvo ukrainsiv Chekhoslovachchyny (1918–1945)* [Fine Arts of Ukrainians in Czechoslovakia (1918–1945)]. Bratislava [in Ukrainian].

8. Hapak, S. (1975). *Sotsialna tematyka u tvorchosti ukrains'kykh khudozhnykiv Chekhoslovachchyny 1930-kh rokiv* [Social themes

in the works of Ukrainian artists in Czechoslovakia in the 1930s]. *Duklia – Dukla*. 2, 62–68 [in Ukrainian].

9. Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti [State archive of the Zakarpattia region]. F. R-1544. Op. 1. D. 69. 175 ark. Stenohrammy y knyhy otzyvov po vystavke khudozhnykov Zakarpat'ia za 1956 hod. [in Russian].

10. D'erke, G. (2018) *Tvorchist' Volodymyra Mykyty v konteksti obrazotvorchoho mystetstva Zakarpattia druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: tradytsii ta khudozhni eksperymenty* [Creativity of Volodymyr Mykyta in the context of fine arts of Transcarpathia in the second half of the XX–early XXI century: traditions and artistic experiments]. Candidate's thesis. L'viv [in Ukrainian].

11. Erdeli, A. (2012). *IMEN: literaturni tvory, schodennyky, dumky* [IMEN: literary works, diaries, thoughts]. (Nebesnyk I., Syrokhman M., Balla P., Eds). Uzhhorod: Vyd-vo Oleksandry Harkushi [in Ukrainian].

12. Erdeli, A. (1941). Unhvars'ki khudozhni tyzhni [Ungvar art weeks]. *Zoria-Hajnal*. 1–2, 168–176 [in Ukrainian].

13. *Ernest Konratovych* (2007). [Ernest Konratovych]. (Kuz'ma B., Fedoruk O., Prykhod'ko O., Eds). Uzhhorod: Vydavnytstvo «Karpaty». [in Ukrainian].

14. *Zakarpattia 1919–2009: istoriia, polityka, kul'tura* (2010). [Transcarpathia 1919–2009: history, politics, culture]. (M. Vehesha, Ch. Fedynets, Eds). Uzhhorod: Vydavnytstvo «Lira». [in Ukrainian].

15. Izvorin, O. (1942). Suchasni rus'ki khudozhnyky [Modern Ruthenian Artists]. *Zoria-Hainal*. 3–4, 387–415 [in Ukrainian].

16. Izvorin, O. (1943). Suchasni rus'ki khudozhnyky [Modern Ruthenian Artists]. *Zoria-Hainal*. 1–4, 254–288 [in Ukrainian].

17. Kallai, E. (1940). Mystetstvo ta khudozhnyky Karpats'koho kraiu [Art and artists of the Carpathian region]. *Ohon'ky – Lights*. 35–40 [in Ukrainian].

18. *Kataloh personal'noi vystavky tvoriv Zasluzhenoho khudozhnyka URUSU Ernesta Rudol'fovycha Konratovycha* (1988) [Catalogue of the personal exhibition of the works of the Honored Artist of the Ukrainian SSR Ernest Rudolfovych Konratovych]. (Prykhod'ko O., Ryzhova H., Eds). Uzhhorod: Zakarpats'kyi oblpolihravydav. [in Ukrainian].

19. *Kataloh personal'noi vystavky tvoriv Narodnoho khudozhnyka Ukrainy Ernesta Rudol'fovycha Konratovycha* (1992) [Catalogue of the personal exhibition of the works of the People's Artist of the Ukraine Ernest Rudolfovych Konratovych]. Prykhod'ko O., Eds). Uzhhorod: Mis'ka drukarnia. [in Ukrainian].

20. Kashshai, O. (2021). *Kul'turotvorchist' Antona Kashshaia na tli zakarpats'koi khudozhn'oi shkoly* [Cultural creativity of Anton Kashshai against the background of the Transcarpathian art school]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

21. Kobulei, V. (2007). Mytets' vid Boha [Heaven-born artist]. *Edel'veis Zakarpattia – Transcarpathian Edelweiss*. 2, 7 [in Ukrainian].

22. Konratovych Ernest (1973). [Konratovych Ernest]. Martynenko V. (Eds). Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

23. Konratovych, E. *Tvorchyi shliakh* [Creative way]: manuscript. 7 ark. / Osobova sprava Ernesta Konratovycha / Fond arkhivnoho pidrozdilu Zakarpats'koi oblasnoi orhanizatsii Spilky khudozhnykiv Ukrainy. [in Ukrainian].

24. Kuz'ma, B. (2007). Vysoka meta zakarpats'kiv [High goal of the Transcarpathians]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts*. 1, 6–8 [in Ukrainian].

25. Kuryl'tseva, V. (1962). *Bokshai Yosyf Yosyfovych* [Boksay Jozsef]. Moscow [in Russian].

26. Manailo-Prykhod'ko, V. (2018). Hrafichne mystetstvo Fedora Manaila [Graphic art of Fedir Manailo]. *Visnyk Zakarpats'koi akademii mystetstv – Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*. 11, 30–38 [in Ukrainian].

27. Martynenko, V. (2002). Yak ne bachat' inshi [As others do not see]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts*. 4, 12–14 [in Ukrainian].

28. Myshanych, V. (2012). Ernest Konratovych: «... Liudyna musyt' zhyty zarady mystetstva, naibil'sha trahediia – ne otsinyty krasu» [Man must live for the art, the greatest tragedy is not to appreciate the beauty]. *Kalendar «Prosvity» na 2012 rik – Calendar «Enlightenment» for 2012*. 56–58 [in Ukrainian].

29. *Narysy istorii Zakarpattia* (1995). [Feature stories of the history of Transcarpathia]. Hrachak I., Balahuri E., Hrytsak I., Il'ko V., Pop I., Eds). Vydavnytstvo "Zakarpattia" (Vols. 1-3; Vol. 2). Uzhhorod [in Ukrainian].

30. Nebesnyk, I. (2007). *Adal'bert Erdeli* [Adalbert Erdeli]. L'viv [in Ukrainian].

31. Nebesnyk, I. (2000). *Khudozhnia osvita na Zakarpatti u XX stolitti: istoriko-pedahohichniy aspekt* [Art education in Transcarpathia in the XX century: historical and pedagogical aspect]. Uzhhorod [in Ukrainian].
32. Nebesnyk, I. (junior) (2020). *Hrafichne mystetstvo Zakarpattia druhoi polovyny XX stolittia. Etapy rozvytku, stylistychni osoblyvosti* [Graphic art of Transcarpathia in the second half of the XX century. Stages of development, stylistic features] Uzhhorod [in Ukrainian].
33. Ostrovskiy, H. (1966). *Adalbert Erdeli* [Adalbert Erdeli]. Moscow [in Ukrainian]
34. Ostrovskiy, H. (1967). *J. J. Bokshai* [J. J. Bokshai]. Moscow [in Ukrainian].
35. Ostrovskiy, H. (1974). *Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia* [Fine arts of Transcarpathia]. Kyiv [in Ukrainian].
36. Ostrovskiy, H. (1966). *Khudozhnyky Zakarpattia* [Artists of Transcarpathia] *Iskusstvo – Art*. 5, 20-25 [in Russian].
37. Pavel'chuk, I. (2019). *Postimpresionizm v ukrains'komu zhyvopysi XX stolittia* [Post-Impressionism in Ukrainian painting of the XX century]. Kyiv [in Ukrainian].
38. Prymych, M. (2017). *Tserkovne profesiine maliarstvo Zakarpattia druhoi polovyny XVIII – pershoi polovyny XX st.: narodna tradytsiia, vizantiiska kanonichnist' ta vplyvy zakhidnoievropeiskoho mystetstva* [Church professional painting of Transcarpathia in the second half of the XVIII – first half of the XX century: folk tradition, Byzantine canonicity and influences of Western European art]. L'viv [in Ukrainian].
39. Prykhod'ko, O. (1992). *Ernestu Konratovychu – 80. Dukhovni vysvitly Majstra* [Ernest Konratovych – 80. Spiritual enlightenment of the master]. *Novyny Zakarpattia – Transcarpatian News*. 69 (317), 5 [in Ukrainian].
40. Skliarenko, H. (2017). *Zakarpats'ka shkola zhyvopysu v konteksti ukrains'koho mystetstva druhoi polovyny XX stolittia* [Transcarpathian school of painting in the context of Ukrainian art of the second half of the XX century]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art history of Ukraine*. 17, 220–229 [in Ukrainian].
41. Fedoruk, O. (2006). *Khudozhnyky zakarpats'koi maliars'koi shkoly* [Artists of the Transcarpathian school of painting]. *Peretyn znaku: vybrani mystetstvoznavchi statti* [Crossing of the sign: selected art history articles]. Publishing house A+C (Vols. 1-3; Vol. 1) Kyiv [in Ukrainian].
42. *Fond arkhivnoho pidrozdilu Zakarpats'koi oblasnoi orhanizatsii Spilky khudozhnykiv Ukrainy* [Fund of the archival subdivision of the Transcarpathia region organization of the Union of Artists of Ukraine]. 85 ark. Osobova sprava Ernesta Konratovycha. [in Ukrainian].
43. *TsDAMLM (Tsentral'nyi Derzhavnyi arkhiv-muzei literatury ta mystetstva)* [Central State archive-museum of literature and art] F. 581. Op. 1. D. 175. 4 pages. *Otchet khudozhnitsy Yablonskoi o poezdke v h. Uzhhorod, v svyazy s podhotovkoi k dekade ukrainskoi literatury i iskusstva v Moskve (1950)* [in Russian].
44. *TsDAMLM* [CSAMLA]. F. 581. Op. 2. Spr. 55. Ark. 74–90. Osobova sprava A. Erdeli [in Russian].
45. *TsDAMLM* [CSAMLA]. F. 581. Op. 2. D. 308. 4 ark. *Otchet o poezdke khudozhnika M. Derehusa v h. Uzhhorod dlia proverki sostoianii podhotovki khudozhnikov Zakarpattia k tvorcheskoi vystavke (1952)* [in Russian].
46. *TsDAMLM* [CSAMLA]. F. 581. Op. 2. Spr. 349. 121 ark. Osobova sprava J. Bokshaia [in Russian].
47. *TsDAMLM* [CSAMLA]. F. 986. Op. 1. Spr. 92. 112 ark. *Vystavka zhyvopisi khudozhnika Konratovycha E. R. 18 sentiabria 1973 h. (prihlasheniia, afisha, katalog, reproduksii, stenohramma obsuzhdeniia, otzvyvy posetitelei)* [in Russian].
48. Tsel'tner, V. (1986). *Fiodor Fiodorovich Manajlo* [Fedir Fedorovich Manailo]. Moscow [in Russian].
49. Cheipesh, A. (2019). *Zhanrovij ta tematychnyj diapazon tvorchoi spadshyny E. Konratovycha* [The genre and thematic range of the artistic legacy of E. Konratovych.]. *Visnyk Zakarpats'koi Akademii mystetstv – Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*. 12, 146–253 [in Ukrainian].
50. Cheipesh, A. (2018). *Obraz zhinky u pobutovykh tvorakh E. Konratovycha*. [The image of a woman in everyday works of E. Konratovych.]. *Ukrains'ka Akademiia mystetstva: Doslidnyts'ki ta naukovo-metodychni pratsi – Ukrainian Academy of Arts. Research and Methodology Papers*. 27, 243–249 [in Ukrainian].
51. Cheipesh, A. (2018). *Peizazhni tvory E. Konratovycha z koleksii Natsional'noho muzeiu Ukrainy (do pytannia atrybutsii)* [Landscape works of E. Konratovych from the collection of the

National Art Museum of Ukraine (to the issue of attribution)]. *Visnyk Zakarpats'koi Akademii mystetstv – Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*. 11, 139–144 [in Ukrainian].

52. Shtets', V. (2018) *Tvorchist' Zoltana Sholtesa u konteksti rozvytku obrazotvorchoho mystetstva Zakarpattia XX stolittia* [Creativity of Zoltan Sholtes in the context of the development of fine art of Transcarpathia in the XX century]. Candidate's thesis. L'viv [in Ukrainian]

53. Yarynych, S. (2011). «Zakarpatsy vernuli ukrainskoi zhyvopisi tsvet» (interv'iu z Koval'skoi L., Mamaevoi E.) [Transcarpathians returned the color

to Ukrainian painting (interview with Koval'ska L., Mamaeva E.). *Antykvar – Antiquer*. 11 (58), 51–55 [in Ukrainian].

54. Cheipesh, A. (2020). The Impact of Historic Events on the Formation of the Creative Method of Ernest Konratovych in the Early Period (1930s–1940s). *Ikonotheka*, 30, 69–88. <https://doi.org/10.31338/2657-6015ik.30.4>

55. Zatloukal, J. (1936). *U vytvarniku na Podkarpatske Rusi* [At the artists in Subcarpathian Ruthenia. Proceedings of economic, cultural and political knowledge of Subcarpathian Russia]. Klub přátel Podkarpatské Rusi. [in Czech].

HISTORIOGRAPHY OF THE STUDY OF THE ARTISTIC LEGACY OF E. KONRATOVYCH

BELICHKO N. Yu., CHEIPESH A. I.

National Academy of Fine Arts and Architecture

Purpose: To analyze the sources that cover the historical events of Transcarpathia in the early XX century, the sociocultural center where the artist was formed, as well as the work and life of E. Konratovych.

Methodology. In the research, the following methods were used: the analytical method to identify the stage of development of the topic, the systematization method to process the collected information and to divide it into categories according to the available material and chronological order, and the method of generalization, which allowed to draw conclusions to this article.

Results. The analysis of the sources, which illustrate the creative heritage and the life journey of E. Konratovych (1912–2009), the representative of the Transcarpathian school of painting, was carried out. The available information was ordered chronologically — pre-Soviet (1930–1946), Soviet (1946–1990), and modern (since 1991) sources. Each group was organized according to the types of printed products — from monographs to periodicals. A separate group consists of archive materials that contain the important data for the reconstruction of both the environment where the creative personality

ИСТОРИОГРАФИЯ

ТВОРЧЕСКИХ

Э. КОНРАТОВИЧА

БЕЛИЧКО Н. Ю., ЧЕЙПЕШ А. И.

Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры

Цель: проанализировать источники, освещающие исторические события Закарпатья начала XX в., социально-культурный центр, в котором формировался художник, а также творчество и жизнь Э. Конратовича.

Методология. В исследовании использован аналитический метод для выявления состояния разработки темы; метод систематизации — для проработки собранной информации, разделения ее на категории по имеющемуся материалу и в хронологическом порядке; метод обобщения, позволяющий сформировать выводы к данной статье.

Результаты. Осуществлен анализ источников, где освещается творческое наследие и жизненный путь представителя закарпатской живописной школы Э. Конратовича (1912–2009). Имеющаяся информация упорядочена в хронологическом порядке — досоветские источники (1930–1946), советские (1946–1990) и современные (с 1991 года). Каждая группа систематизирована по видам печатной продукции — от монографий до периодических изданий. Отдельную группу составляют архивные материалы, в которых обнаружены важные данные для реконструкции как среды,

of the artist was formed and the life of E. Konratovych. The following materials were taken into account: the sources, which reveal the historical destiny of the territory of modern Transcarpathia; the publications devoted to the process of formation of the cultural and artistic environment in Uzhhorod city, and the materials with an analysis of the life and creative path of E. Konratovych.

The scientific novelty is that for the first time, the vast majority of sources, which highlight the important facts from the life of E. Konratovych or analyze his creative work, were collected and systematized in one research.

Practical significance. The presented materials, analysis of the found sources, and conclusions can be used in the scientific researches devoted to the Transcarpathian school of painting and fine arts of Ukraine of the XX century.

Keywords. Ernest Konratovych, the Transcarpathian school of painting, the historiography, the culture of Transcarpathia, the history of Transcarpathia.

в которой формировалась творческая личность художника, так и жизни Э. Конратовича. Во внимание взяты источники, в которых раскрыта историческая судьба территории современного Закарпаття; издания, посвященные процессу становления культурно-художественной среды в Ужгороде и материалы с анализом жизненного и творческого пути Э. Конратовича.

Научная новизна состоит в том, что впервые в одном исследовании собрано и систематизировано значительное количество источников, в которых отражены важные факты из жизни Э. Конратовича или проанализированы его творческие наработки.

Практическая значимость. Представленные материалы, анализ найденных источников и выводы могут использоваться в научных исследованиях, посвященных закарпатской школе живописи и изобразительного искусства Украины XX века.

Ключевые слова. Эрнест Конратович, закарпатская школа живописи, историография, культура Закарпаття, история Закарпаття.

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Белічко Наталія Юріївна, канд. мист., доцент кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, ORCID 0000-0001-8000-7752, **e-mail:** belichkon@gmail.com

Чейпеш Анна Ігорівна, аспірантка, факультет теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, ORCID 0000-0002-4792-525X, **e-mail:** acheipesh@ukr.net

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2022.1.3](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.3)

Цитування за ДСТУ: Белічко Н. Ю., Чейпеш А. І. Історіографія дослідження творчого доробку Е. Конратовича. *Art and design*. 2022. №1(17). С. 30-42.

Citation APA: Belichko, N. Yu., Cheipesh, A. I. (2022) Historiography of the Study of the Artistic Legacy of E. Konratovych. *Art and Design*. 1(17). 30–42.

УДК 72.01

ВЕРЕС М. К.

Київський національний університет будівництва і архітектури

DOI:10.30857/2617-0272.2022.1.4.

ПОРІВНЯННЯ ДЕКОРУ БУДІВЕЛЬ ШКІЛ О. СЛАСТЬОНА З НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИМИ ПОШУКАМИ В ШКІЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ІНШИХ КРАЇН НА МЕЖІ ХХ СТ.

Мета – виявити та порівняти елементи декоративного оздоблення шкільних будівель України за проектами О. Сластїона з національно-стильовими пошуками в шкільній архітектурі інших країн побудованих на межі ХХ столїття.

Методологія. Дослідження базується на основі літературно-аналітичного огляду наукових робіт стосовно досліджуваних об'єктів шкільних будівель за проектами арх. О. Сластїона які збереглися на території України. В роботі виконано порівняльний аналіз декоративного оздоблення фасадів з національно-стильовими пошуками в шкільній архітектурі інших країн на прикладі шкіл США та Канади побудованих на межі ХХ столїття.

Результати. На початку ХХ ст. було прийнято закон щодо впровадження обов'язкової початкової освіти на території України, частина якої територіально, на той час, входила до складу Російської імперії. Для забезпечення населення навчальними закладами Міністерством народної освіти були виділені кошти на будівництво шкіл за яке відповідали земства. В той же час в інших країнах світу також відбувається розвиток шкільної освіти та споруджуються численні шкільні будівлі у сільській місцевості більш віддалених країн США та Канади. З'ясовано що починаючи з 1909 року, спочатку на території Полтавського земства, а пізніше і в інших областях, за проектами архітектора О. Сластїона постали численні шкільні споруди, які найчастіше за місткістю подїлялися на одно та дво класні. В проектах цих шкіл були впроваджені теоретичні положення розроблені на початку столїття щодо декоративно-художнього оздоблення народних шкіл в стилі Українського архітектурного модерну (УАМ). В проектах народних провінційних шкіл США та Канади найпоширенішим типом були однокласні школи, що в більшості випадків споруджувалися з дерева. В ході дослідження було встановлено розміщення та спосіб декоративних елементів на фасадах в порівнянні з національно-стильовими пошуками в шкільній архітектурі інших країн на прикладі провінційних шкіл США та Канади, що включали такі частини покриття площини стїн як: вхідна група, оздоблення веж та дзвіниць, декорування віконних прорїзів, оздоблення дверей та карнизів.

Наукова новизна. У статті виявлено та проаналізовано елементи декоративного оздоблення фасадів народних сільських шкіл України споруджених на межі ХХ столїття в порівнянні з національно-стильовими пошуками в шкільній архітектурі на прикладі провінційних шкіл країн США та Канади. Вперше розглянуто розташування елементів декору та сформовано типологію орнаментів що були використані арх. О. Сластїоном на фасадах народних сільських шкіл України.

Практична значущість. Одержані результати дослідження можуть бути використані в якості історичних теоретичних матеріалів дизайну шкільних будівель у національному стилі, а також як фактографічна база, що є продовженням тем стосовно дослідження вітчизняних зразків історичного декору шкільних споруд.

Ключові слова: народні школи; декоративне оздоблення; цегляний декор; національні традиції; український архітектурний модерн; фасади.

Вступ. В сільській місцевості школа першу чергу освітня реформа яка була відіграє роль культурного осередку та в спрямована в бік ліквідації неграмотності даний час є частиною будь-якого міста чи населення у найбільш віддалених куточках села. Наприкінці ХІХ ст. розвитку країни. В наш час особливий інтерес будівництва шкільних споруд посприяла в викликають народні сільські школи, які були

споруджені на межі ХХ ст., оскільки вони відігравали роль архітектурної домінанти та зазвичай споруджувалися на видних відкритих місцях: на розв'язках доріг чи в центрі села. Вони стали важливими містобудівними акцентами, привертаючи увагу та домінуючи в навколишньому середовищі. В спорудах цих шкіл було продумано абсолютно все: планувальні рішення, функціональна організація та декорування фасадів. Будівлі народних сільських шкіл залишаються визначними спорудами, незважаючи на тривалий період експлуатації та відіграють важливу культурну та освітню роль у структурі села.

На початку ХХ століття на території України відбувалася реформа шкільної освіти. Відповідно до нових вимог тогочасним урядом було розроблено освітні плани та виділені кошти на будівництво шкільних споруд. В 1909 році архітектору, знавцю українського національного стилю О. Сластьону було замовлено розроблення восьми проектів шкіл для Лохвицького повіту. В проектах цих шкіл архітектор мудро поєднав мотиви Полтавського народного орнаменту та цегляного стилю УАМ. Ці проекти стали унікальними зразками народного шкільного будівництва і наступні пів століття слугували прикладом сільських шкіл в різних регіонах України. Елементи декоративного оздоблення фасадів народних земських шкіл використані Сластьоном являються цінними зразками народного стилю, що були втілені в оформленні громадських навчальних закладів нашої країни на межі ХХ століття.

Аналіз попередніх досліджень.

Дослідження народних шкіл Полтавського земства в Україні розпочалися у 70-х 80-х рр. минулого століття: В. Чепелик [10]; В. Ханко [9]; В. Ясієвич [11]. Але одними з перших дослідників в даному напрямку був власне сам автор проектів цих шкіл О. Сластьон [8]. Ще на початку ХХ ст. художник та знавець національної історії архітектури провів масштабне дослідження

стосовно народного стилю та декоративного оздоблення народних шкіл, автор надихався альбомами українського орнаменту що були зібрані на Полтавщині та у своїх проектах творчо переосмислював народні архітектурні форми [3].

В останнє десятиліття стосовно архітектури шкіл Полтавщини побудованими за проектами О. Сластьона з'явилася значна кількість публікацій, загалом в мережі інтернет, на краєзнавчих форумах та в газетах.

О. Перець в статті «Процеси творення українського стилю в мистецтві та архітектурі Полтавщини ХІХ – початку ХХ ст. як основа новітнього національного середовищного мислення» аналізує процеси архітектурно-мистецького стилетворення, який проходив на теренах Полтавщини у ХІХ – початку ХХ ст., із позицій сучасного середовищного мислення для розуміння актуальних проблем національного середовищного дизайну [7].

В низці останніх досліджень присвячених архітектурі земських шкіл Полтавщини автор О. Макуха досліджує передумови створення, розглядає основні функціональні зони шкільних будівель, та зокрема в роботі «Засоби архітектурно-художньої виразності земських шкіл Полтавщини» дослідниця розглядає проблеми вирішення архітектурно-художньої виразності будівель земських шкіл Полтавщини створених за проектами О. Сластіона [4].

Журналіст А. Власенко в альбомі «Земські школи Опанаса Сластьона» з 2008 року зібрав найповнішу на даний час фото-колекцію земських шкіл в стилі українського модерну, споруджених за проектами Опанаса Сластьона та земських техніків протягом 1910–1916 років у Лохвицькому повіті Полтавської губернії. А також школи в стилі українського модерну, споруджені в різних регіонах України протягом 1910–1930-х рр., як наслідування

земських шкіл Лохвицького повіту, що є особливо цінним, оскільки частина зібраних автором зразків зруйнована на даний час [1].

За останні роки спостерігається підвищення зацікавленості вітчизняних вчених та краєзнавців до історичної архітектури в народному стилі, з'явилася значна кількість публікацій в інтернет-газетах та на форумах стосовно архітектури шкіл на Полтавщині. Переважна більшість цих публікацій написана архітекторами, журналістами та волонтерами стосовно збереження архітектури цих споруд.

Закордоном існує численна кількість досліджень стосовно історії, архітектури та дизайну народних сільських шкіл які були створені на початку ХХ ст. Автор L. Mydland в дослідженні «The legacy of one-room schoolhouses: A comparative study of the American Midwest and Norway» досліджує роль однокімнатних шкіл у сільській місцевості Середнього Заходу США та Норвегії у другій половині ХІХ ст. та перших десятиліттях ХХ ст. задля виявлення національної ідентичності та подальшого збереження культурної спадщини [18].

A. Beisaw, J. Baxter «America's one-room schools: sites of regional authority and symbols of local autonomy, after 1850» досліджують історію американських однокласних шкіл в сільській місцевості та підіймають питання щодо створення освітніх музеїв для подальшої експлуатації історичних шкільних будівель які збереглися [12].

Wayne E. Fuller в дослідженні «One-Room Schools of the Middle West: An Illustrated History Hardcover» досліджує історію однокласних шкіл Середнього Заходу США які були розташовані в невеликих незалежних шкільних округах, ці школи фактично знищили неписьменність [20].

Fletcher B. Dresslar був спеціалістом зі шкільної санітарії на початку ХХ ст., в дослідженні «Rural Schoolhouses, School

Grounds, and Their Equipment» описує удосконалення, які були зроблені в сільських шках щодо кращого розташування вікон, забезпечення штучного освітлення, покращення опалення та вентиляції, сантехніки та вибору кращих місць для розташування шкільних споруд [15].

Переважна більшість досліджень стосується історичного шляху, просторового планування, конструктивних елементів цих шкіл. У той же час питання щодо декоративного оздоблення фасадів народних шкіл у вітчизняній науці є недостатньо дослідженим.

Постановка завдання. Будівлі народних сільських шкіл України є носіями національної культурної спадщини, тому вивчення декоративних елементів в народному стилі, які були використані в оздобленні фасадів цих шкіл, набуває особливого значення для сучасного дизайну подібних типів громадських споруд. Проаналізовані джерела свідчать про те, що питання елементів декоративного оздоблення народних сільських шкіл України є недостатньо вивченими у вітчизняній науці.

Результати досліджень. Територіальні межі дослідження – Україна (Полтавська обл., Чернігівська обл.), Західна Америка (Середній Захід США штат Міннесота та західний штат США Колорадо) та Канади (штат Манітоба).

В другій половині ХІХ ст. із запровадженням земської реформи постали нові типи народних шкіл, ці школи називалися «земськими» оскільки засновувалися земствами, це були загальноосвітні навчальні заклади в Російській імперії, до якої територіально в той час входила Україна, ці школи були покликані надавати початкову освіту дітям в сільській місцевості.

На межі ХХ ст. в Україні на території Лохвицького повіту, що на Полтавщині було споруджено серію шкіл, які склалися з восьми типів за проектами видатного

архітектора О. Сластьона в 1909–1916 рр. [4]. В цей же час активного розвитку набуває стиль Український архітектурний модерн (УАМ), що виник в 1903 р. та розвивався протягом наступних сорока років. Створюючи художній образ шкіл для Лохвицького земства архітектор звертався в першу чергу до традицій національного будівництва та декоративних мотивів народного мистецтва які гармонійно втілює у проектах народних шкіл. Архітектором були розроблені проекти одно-, дво-, три- та чотирикласних шкіл, в плані однокласні школи найчастіше були прямокутними, двокласні мали Т та Г подібну форму, трикласні були П-подібними. Однокласні та двокласні школи мали одну вежу, яка розташовувалася в центральній частині фасаду, трикласні мали дві вежі, що в свою чергу було характерною особливістю оздоблення цих шкіл.

Розглянемо приклади декоративного оздоблення однокласних шкіл що збереглися в Чернігівській та Полтавській областях та в даний час являються пам'ятками архітектури місцевого значення (рис. 1, рис. 2). Ці одноповерхові школи виконані з дерева та облицьовані цеглою на фасадах мають геометричний орнамент виконаний з використанням цегляного декору. Цегляний стиль прийшов в нашу архітектуру на зламі XIX–XX століття, та вирізнявся відмовою від оштукатурювання фасадів будівель та використання декору з не потинькованої цегли.

Однокласна школа в с. Макушиха Чернігівської області в центрі фасаду розташована вежа, що слугує композиційною доміантою в даному прикладі (рис. 1). Фасадні стіни облицьовані цеглою, оздоблені геометричним орнаментом в народному стилі який виконаний із цегляної кладки. Фасади у рівномірному ритмі членувалися шестикутними трапецієвидними вікнами, елементи декору в даному прикладі розміщені довкола віконних прорізів. В центральній частині фасаду розташована двоярусна вежа, яка

виступає вперед, перший ярус якої слугує тамбуром та вхідною групою, з обох боків має по два віконних прорізи що оздоблені геометричним орнаментом довкола. Двері дерев'яні, фарбовані в темно коричневий колір, розташовані в центрі фасаду та мають трапецієвидну форму. Трапецієподібну форму дверних та віконних отворів автор запозичив із традицій українського дерев'яного зодчества. Другий ярус вежі має по два невеликих за розмірами вікна з центральної та правої сторони, які також оздоблені декоративною цегляною кладкою довкола віконних прорізів. Більш розгалужений декор розташований на карнизах, які в свою чергу завершуються дерев'яним піддашком що оздоблений різьбленим геометричним декором. Фасадна стіна праворуч від порталу оздоблена пілястрами, які також виконані із цегли. Стіни фасаду побілені а декоративна кладка підфарбована в світло синій колір [5].

Однокомплектна школа в с. Піски-Удайські, Чорнухинського р-н. Полтавської обл. побудована 1914 року, так само як і в попередньому прикладі ця школа виконана з дерева та облицьована цеглою, в центрі фасаду розташована вежа (рис. 2). Має подібне декоративне оздоблення та місце його розташування з відмінністю матеріалу в оздобленні вежі. В цьому прикладі другий поверх вежі виконаний з дерева, має по два вікна трапецієвидної форми з центральної та правої сторони, зліва розташована годівниця для птахів. Школа має вальмовий дах над навчальними приміщеннями, покрівля, на даний момент виконана з металевих листів, дах вежі в цьому прикладі виконаний із листів шиферу. Стіни фасаду не білені та зберігають фактуру цегли, віконниці пофарбовані в світло синій колір. Двері не фарбовані та виконані із світлого дерева, також трапецієвидної форми в стилі УАМ, як і в попередньому прикладі [6].

Далі розглянемо приклад двокласної школи в с. Піски, Лохвицького р-ну., Полтавської області (рис. 3). Ця двокласна

школа більша за розмірами Т-подібна в плані, та на відміну від попередніх зразків, в цьому прикладі ми прослідковуємо розташування геометричного, цегляного декору між віконними прорізами. Вікна шестикутної форми різних розмірів (є більші та менші за розмірами порівняно зі зразками однокласних шкіл, в яких всі вікна однакових розмірів). Дах напіввальмовий, має шиферне покриття та слухове вікно. Цегляний карниз формує геометричний орнамент який завершується різьбленим дерев'яним піддашком. Також ромбовидний декор розташований між вікнами, та займає більшу площу покриття стіни, порівняно з прикладами однокласних шкіл. Вхідна група одноповерхова, декорована має два вікна з двох сторін, та дерев'яні двері, обрамлення яких шестикутне але в цьому приладі в даний час замуроване а самі двері прямокутні. Стіни фасаду білені а цоколь

підведений темнішим кольором, над цоколем розміщений стрічковий геометричний декор [2].

Сформовано типологію орнаментів використаних в оздобленні фасадів народних шкіл за проектами арх. О. Сластьона (рис. 5):

- 1 – геометричний орнамент на основі ромба;
- 2 – геометричний на основі квадрата;
- 3 – геометричний на основі прямокутника;
- 4 – геометричний ритмічний орнамент;
- 5 – геометричний на основі трикутника (різьблення на піддашках);
- 6, 7 – символ «дерево життя»;
- 8, 9, 10 – геометризована стилізована вишивка.



Рис. 1. Однокласна школа в с. Макушиха, Варвинський р-н. Чернігівська обл. [5]



Рис. 2. Однокласна школа в с. Піски-Удайські, Чорнухинський р-н. Полтавська обл. 1914 р. [6]



Рис. 3. Двокласна школа в с. Піски, Лохвицький р-н. Полтавська обл. 1912 р. [2]

Розташування декору на фасаді (на прикладі школи за проектом арх. О. Сластіона)

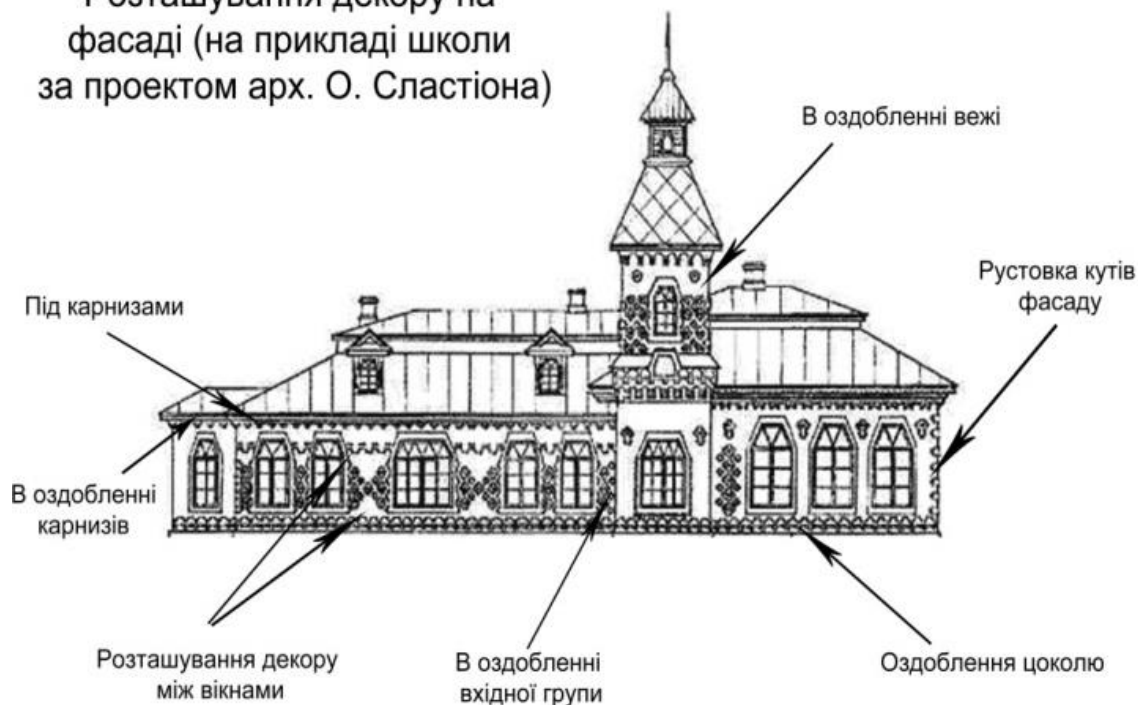


Рис. 4. Схема розташування декору на фасаді школи за проектом арх. О. Сластіона (розроблено автором)

Типологія орнаментів народних шкіл України першої пол. XX ст. за проектами арх. О. Сластіона						
назва	елемент	орнамент	елемент	орнамент	геометричний стилізований	
1 геометричний на основі ромба					6 символ «дерево життя»	
2 геометричний на основі квадрата					7 символ «дерево життя»	
3 геометричний на основі прямокутника					8 стилізована геометризowana вишивка	
4 геометричний ритмічний					9 стилізована геометризowana вишивка	
5 геометричний на основі трикутника					10 стилізована геометризowana вишивка	

Рис. 5. Типологія орнаментів використаних в оздобленні фасадів народних шкіл за проектами арх. О. Сластіона (розроблено автором)

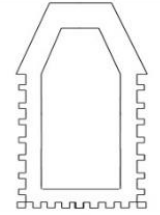

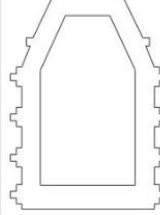
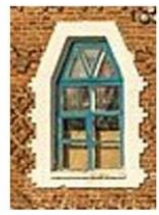
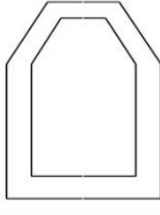

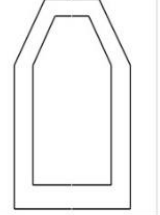

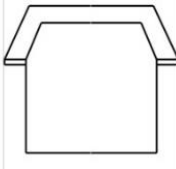

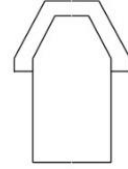

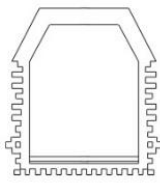

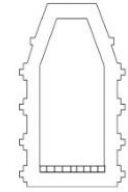

Різновиди оформлення вікон шкіл України першої пол XX ст. за проектами арх. О. Сластіона				
назва	схема	фото	схема	фото
1 карниз довкола вікна з оздобленням та виступаючими деталлями				
2 вікно з суцільним обрамленням				
3 з виступаючим обрамленням тільки над вікном				
4 з виділеним підвіконням				

Рис. 6. Різновиди декоративного оформлення вікон шкіл за проектами арх. О. Сластіона (розроблено автором)

Доцільно розглянути досвід більш віддалених країн та порівняти способи декоративного оздоблення фасадів шкільної архітектури інших, більш віддалених країн побудованих на межі XX століття. На території США та Канади, як і в більшості країн світу, на межі XX ст. розпочинається розвиток будівництва народних шкільних споруд які зазвичай зводилися в сільській місцевості.

Приклад однокласної школи в Коркорані фермерському містечку в окрузі Хеннепін, штат Міннесота, США. Burschville School, також відома як школа № 107 округу, це однокімнатна школа була побудована у 1894 р. (рис. 7). Це

одноповерхова, прямокутна в плані будівля з двосхилим дахом та дерев'яним каркасом, облицьована дерев'яним сайдингом пофарбованим в білий колір. Кутові дошки пофарбовані в темно-зелений колір. Школа стоїть на кам'яному фундаменті, дах покритий дерев'яною черепицею. Передній фасад рівномірно поділений на три частини, з вхідною групою що розташована в центрі та вікнами з обох боків. В школі збережені оригінальні дерев'яні двері з панелями, в оздобленні всіх вікон використані прості дерев'яні рами без декору. Вхідну групу складає одноповерховий зовнішній тамбур обшитий дерев'яним каркасом з односхилим дахом. У тамбурі на північній

стороні є невелике вікно, а на східному – дверний проріз. Тамбур стоїть на бетонній плиті, яка простягається на всю ширину переднього фасаду. На вершині даху над переднім фасадом розташована дерев'яна башточка що покрита вальмовим дахом, покрівля башти покрита дерев'яною черепицею, так само як і на головному даху. Західний та східний фасади мають по три рівномірно розташованих вікна. На південному фасаді немає вікон, але до цього фасаду прибудований невеликий прямокутний сарай з двосхилим дахом, обрамлений дерев'яним каркасом [14].

Будівля школи Маунт Плезант, побудована в 1911 році, розташована в околицях Аламоси, штат Колорадо, США. Вікна та чотирискатний дах відображають інновації в дизайні сільських шкіл початку ХХ століття, декоративною особливістю цієї будівлі є її кутова дзвіниця що виконувала роль вхідної групи з незвичайним увігнутим схилом даху (рис. 8). Це однокласна сільська школа, прямокутна в плані, має відкриту дзвіницю на вершині увігнутого похилого даху. Кам'яний цоколь будівлі служить декоративним елементом, який проходить вздовж всіх фасадних стін, над вікнами розміщений декор з облицювального каменю. Помірно-схилий вальмовий дах

покритий металом, пофарбованим в коричневий колір та завершується нависаючим карнизом з відкритими кроквами. Західний схил вальмового даху перекриває тамбурний виступ. Невеликий двосхилий дах з'єднує дах дзвіниці з основним дахом. Увігнуті схили даху вежі облицьовані квадратною черепицею. Відкрита дзвіниця має чотири квадратні стовпи з декоративними кронштейнами, які підтримують низькоскатний шатровий дах, на дзвіниці на початку ХХ ст. розташовувався дзвін. Дзвіниця виконує роль вхідної групи що має кілька закруглених бетонних сходинок, над вхідними дверима розташована гладка кам'яна брила з назвою школи. З південної сторони розташовано групу з чотирьох вікон, з західної сторони стіна має три вікна з додатковим вікном, яке розміщено на стіні дзвіниці. На східній стороні будівлі розташовано чотири вікна з дерев'яними рамами [19].

Перші типові проекти шкіл для Канадської провінції Манітоба були замовлені Департаментом освіти в 1903 році під назвою «Плани та специфікації для сільських шкіл» [13]. Архітектором Семюелем Хупером були розроблені три типи проектів народних сільських шкіл [21].



Рис. 7. Однокласна школа «District No. 107 School» 1894 р. (Burschville School), США [14]



Рис. 8. Однокласна школа «Mt. Pleasant School» 1911 р., Округ Аламоса, Колорадо, США [19]



Рис. 9. Однокласна школа «Huns Valley School» 1911 р., Манітоба, Канада [16]



Рис. 10. Однокласна школа «Phoenix School» 1910 р., Манітоба, Канада [17]

Однокласна школа Huns Valley School 1911 р., в штаті Манітоба, Канада, будівля виконана з дерева та належала до другого типу шкіл створених за проектом арх. С. Хупером (рис. 9). Фасад школи має виступаючу вхідну групу з арковими дверима, двома вікнами прямокутної форми та відкритою дзвіницею. Головним декоративним елементом цієї школи є оздоблення дзвіниці яка розташована в центрі фасаду. Над дверима розташована дошка з назвою школи, перед вхідною групою вибудований ганок з кількома сходинками. На боковому фасаді має п'ять прямокутних віконних прорізів, згідно гігієнічних рішень того часу вікна розташовувалися лише з одного боку. Однією з деталей, які відрізняли цю школу, був індивідуальний дизайн вікон з фрамугами. Школа має двосхилий дах над навчальними приміщеннями із злегка розширеним карнизом, вежа – вальмовий. Стіни облицьовані дерев'яним сайдингом та пофарбовані в білий колір, кутові дошки пофарбовані в темний колір [16].

Далі розглянемо приклад однокласної школи Phoenix School в штаті Манітоба, Канада, також побудованої за проектом арх. Хупера в 1910 р. (рис. 10). Як і в попередньому прикладі ця школа прямокутна в плані, виконана з дерева та облицьована дерев'яним сайдингом пофарбованим в білий колір, кутові дошки пофарбовані в темний колір. В центрі фасаду над вхідною

групою розташована дворівнева дзвіниця, перший рівень якої облицьований цеглою та має невелике прямокутне вікно з фрамугою. Другий рівень відкритого типу виконаний з дерева, пофарбований в білий колір та покритий вальмовим дахом із вінчаючим шпилем. Школа має вальмовий дах над навчальними приміщеннями, покрівля виконана з дерев'яної черепиці, дах дзвіниці в цьому прикладі також виконаний із дерев'яної черепиці. На фасадній стіні з кожного боку від вхідної групи має по три прямокутні вікна з фрамугами, віконні прорізи оздоблені мінімалістичним декором який пофарбований в темний колір. Вхідна група дещо розширена має двері пофарбовані в темний колір та виконані з дерева, також прямокутної форми, та два прямокутні вікна [17].

Висновки. В ході дослідження було встановлено спосіб декорування фасадів та розміщення декоративних елементів в порівнянні з національно-стильовими пошуками в шкільній архітектурі інших країн на прикладі провінційних шкіл США та Канади, що включали такі частини покриття площини стін як: вхідна група, наявність на шкільних фасадах веж та дзвіниць і спосіб їх оздоблення, декорування віконних прорізів, оздоблення дверей та карнизів. В порівнянні вітчизняних зразків з прикладами зарубіжних шкіл ми прослідковуємо певну подібність

розташування елементів декоративного оздоблення шкільних фасадів порівняно з українськими зразками, а зокрема:

- використання декоративних елементів в оздобленні вхідної групи;
- декор використаний в оздобленні довкола віконних прорізів;
- декоровані карнизи та дерев'яні піддашки;
- розміщення декоративних елементів на фасадних стінах.

Вперше автором сформовано типологію орнаментів що були використані арх. О. Сластьоном в архітектурі народних сільських шкіл України. Сформовано схему різновидів декоративного обрамлення вікон шкіл за проектами арх. О. Сластьона та

розглянуто розташування елементів декору на фасадах.

Елементи декоративного оздоблення сільських шкіл на межі ХХ ст. в контексті порівняльного аналізу із зразками інших країн можна систематизувати за:

- способом оздоблення;
- матеріалами;
- національно-стильовими пошуками в декоруванні фасадів шкільних споруд.

Перспективи подальших наукових досліджень у даному напрямку можуть бути спрямовані на вивчення елементів та способів декоративного оздоблення фасадів сільських шкіл в інших стилях, що переважали в архітектурі України на межі ХХ ст.

Література

1. Власенко А. Земські школи Опанаса Сластьона. Київ. 2016. 152 с., 351 іл.

2. Двокласна школа в с. Піски, Лохвицький р-н. Полтавська обл. 1912 р. URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=82120712> (дата звернення: 20.11.2021).

3. Ковпаненко Н. Г., Ханко В. М. Сластіон Опанас Георгійович. Енциклопедія історії України: у 10 т. редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ. Наукова думка, 2012. Т. 9 С. 626. 944 с.: іл.

4. Макуха О. В. Засоби архітектурно-художньої виразності земських шкіл Полтавщини. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Вип. 40. 2015. С. 64–68.

5. Однокласна школа в с. Макушиха. URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=55014101> (дата звернення: 20.11.2021).

6. Однокласна школа в с. Піски Удайські. URL: <https://uk.wikipedia.org/w/index.php?curid=2407974> (дата звернення: 20.11.2021).

7. Перець О. О. Процеси творення українського стилю в мистецтві та архітектурі Полтавщини ХІХ – початку ХХ ст. як основа новітнього національного середовищного мислення. Вісник ХДАДМ. 2015. № 5. С. 77-83.

8. Сластіон Опанас Георгійович // Шевченківська енциклопедія: Т. 5: Пе-С: у 6 т. / Гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 809–811.

9. Ханко В. М. Полтавщина: плин мистецтва, діячі : мистецтвознавчі праці. Київ: Видавець Остап Ханко, 2007. 512 с. (Мініакадеї освіти Опанаса Сластьона С. 200–214).

10. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн. Упорядник З. В. Мойсеєнко-Чепелик. К.: КНУБА, 2000. 378 с.

11. Ясієвич В. Є. Київський зодчий П. Ф. Альошин. К.: Будівельник, 1966. 66 с.

12. Beisaw April M. and Baxter Jane Eva. America's one-room schools : sites of regional authority and symbols of local autonomy, after 1850. Faculty Research and Reports. 2017. P. 119. URL: https://digitalwindow.vassar.edu/faculty_research_reports/119.

13. Butterfield D. A Study of Public School Buildings in Manitoba. Historic Resources Branch, Manitoba Department of Culture, Heritage and Tourism, 1994, 230 p.

14. District No. 107 School (Burschville School). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Burschville_School.

15. Fletcher B. Dresslar. Rural Schoolhouses, School Grounds, and Their Equipment. United States Government printing office. Washington, 1930. 74 p.

16. Historic Sites of Manitoba: Huns Valley School / Polonia School No. 732 (Highway 5, Neepawa). URL: <http://www.mhs.mb.ca/docs/sites/hunsvalleyschool.shtml> (дата звернення: 7.12.2021).

17. Historic Sites of Manitoba: Phoenix School No. 1528 (111 Alboro Street, Headingley). URL: <http://www.mhs.mb.ca/docs/sites/phoenixschool.shtml> (дата звернення: 7.12.2021).
18. Mydland L. The legacy of one-room schoolhouses: A comparative study of the American Midwest and Norway. *European journal of American studies* [Online]. 2011. 6-1. URL: <http://journals.openedition.org/ejas/9205>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ejas.9205>.
19. United States Department of the Interior. National Park Service. National Register of Historic Places. URL: <https://www.nps.gov/subjects/nationalregister/index.htm> (дата звернення: 7.12.2021)
20. Wayne E. Fuller One-Room Schools of the Middle West: An Illustrated History Hardcover. Univ Pr of Kansas, 1994. 156 p.
21. Young K. A. Hooper, Samuel. *Dictionary of Canadian Biography*. 1998. Vol. 14. URL: http://www.biographi.ca/en/bio/hooper_samuel_14E.html (дата звернення: 7.12.2021).
- References**
1. Vlasenko, A. (2016). *Zemski shkoly Opanasa Slastiona* [Opanas Slastion's Zemsky Schools]. Kyiv. 152 p. [in Ukrainian].
2. Dvoklasna shkola v s. Pisky, Lohvytskyi r-n. *Poltavska obl. 1912r.* [Two-room school in the village Piski, Lohvitsky district. Poltavaska region 1912]. URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=82120712> [in Ukrainian].
3. Kovpanenko, N. H., Khanko, V. M. (2012). *Slastion Opanas Heorhiiovych. Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of Ukrainian History]: u 10 t. redkol.: V. A. Smolii (holova) ta in.; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv: Naukova dumka. Vol. 9: Pryl S. S. 626. 944 p. [in Ukrainian].
4. Makukha, O. V. (2015). *Zasoby arkhitekturno-khudozhnoi vyraznosti zemskykh shkil Poltavshchyny* [Means of architectural and artistic expression of Zemstvo schools of Poltava region]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia = Modern problems of architecture and urban planning*, Vol. 40, P. 64–68 [in Ukrainian].
5. Odnoklasna shkola v s. Makushykha [One-room school in the village Makushikha]. URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=55014101> [in Ukrainian].
6. Odnoklasna shkola v s. Pisky-Udaiski [One-room school in the village Pisky-Udaiski]. URL: <https://uk.wikipedia.org/w/index.php?curid=2407974> [in Ukrainian].
7. Perets, O. O. (2015). *Protsesy tvorennia ukrainskoho stylu v mystetstvi ta arkhitekturi Poltavshchyny XIX – pochatku XX st. yak osnova novitnoho natsionalnoho seredovyschnoho myslennia* [The processes of creating the Ukrainian style in the art and architecture of Poltava region of the XIX – early XX centuries. as the basis of the latest national environmental thinking]. *Visnyk KhDADM*, Vol. 5, P. 77–83 [in Ukrainian].
8. Slastion Opanas Heorhiiovych. (2015). *Shevchenkivska entsyklopediia* [Slastion Opanas Georgievich. Shevchenko's encyclopedia]. Kyiv: In-t literatury im. T. H. Shevchenka. P. 809–811 [in Ukrainian].
9. Khanko, V. M. (2007). *Poltavshchyna: plyn mystetstva, diachi: mystetstvoznavchi pratsi* [Poltava region: the flow of art, figures] art studies. Kyiv: Publisher Ostap Hanko. 512 p. (Mini-Academy of Education of Opanas Slastyon. P. 200–214) [in Ukrainian].
10. Chepelyk, V. V. (2000). *Ukrainskyi arkhitekturnyi modern* [Ukrainian architectural modernism]. Compiler Z. V. Moiseenko-Chepelik. Kyiv: KNUBA. 378 p. [in Ukrainian].
11. Yasiievych, V. Ye. (1966). *Kyivskyi zodchyi P. F. Alosyn. K.: Budivelnik*. 66 p. [in Ukrainian].
12. Beisaw, A. M. and Baxter, J. E. (2017). *America's one-room schools : sites of regional authority and symbols of local autonomy, after 1850. Faculty Research and Reports*. P. 119. URL: https://digitalwindow.vassar.edu/faculty_research_reports/119.
13. Butterfield, D. (1994). *A Study of Public School Buildings in Manitoba*. Historic Resources Branch, Manitoba Department of Culture, Heritage and Tourism. 230 p.
14. District No. 107 School (Burschville School) https://en.wikipedia.org/wiki/Burschville_School.
15. Fletcher, B. (1930). *Dresslar. Rural Schoolhouses, School Grounds, and Their Equipment*. United States Government printing office. Washington. 74 p.
16. Historic Sites of Manitoba: Huns Valley School / Polonia School No. 732 (Highway 5, Neepawa) URL: <http://www.mhs.mb.ca/docs/sites/hunsvalleyschool.shtml>.

17. Historic Sites of Manitoba: Phoenix School No. 1528 (111 Alboro Street, Headingley) URL: <http://www.mhs.mb.ca/docs/sites/phoenixschool.shtml>.

18. Mydland, L. (2011). The legacy of one-room schoolhouses: A comparative study of the American Midwest and Norway. European journal of American studies [Online]. 6-1. URL: <http://journals.openedition.org/ejas/9205>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ejas.9205>.

19. United States Department of the Interior. National Park Service. National Register of Historic Places. URL: <https://www.nps.gov/subjects/nationalregister/index.htm>.

20. Wayne, E. (1994). Fuller One-Room Schools of the Middle West: An Illustrated History Hardcover. Univ Pr of Kansas. 156 p.

21. Young, K. A. (1998). Hooper, Samuel. Dictionary of Canadian Biography. Vol. 14. URL: http://www.biographi.ca/en/bio/hooper_samuel_14_E.html.

COMPARISON OF O. SLASTION'S SCHOOL BUILDING DECORATION WITH NATIONAL STYLE SEARCHES IN SCHOOL ARCHITECTURE OF OTHER COUNTRIES AT THE TURN OF THE XX CENTURY

VERES M. K.

Kyiv National University of Construction and Architecture

Purpose – to identify and compare the elements of decoration of school buildings in Ukraine designed by O. Slastion with national and stylistic searches in the school architecture of other countries built at the turn of the XX century.

Methodology. The research is based on the literary-analytical review of scientific works concerning the researched objects of school buildings according to the projects of the architect O. Slastyon which have been preserved on the territory of Ukraine. The paper compares the decoration of facades with national-style searches in the school architecture of other countries on the example of schools in the United States and Canada built at the turn of the XX century.

Results. At the beginning of the XX century, a law was passed on the introduction of compulsory primary education in Ukraine, part of which was territorially part of the Russian Empire at the time. To provide the population with educational institutions, the Ministry of Public Education allocated funds for the construction of schools for which the zemstvos were responsible. At the same

СРАВНЕНИЕ ДЕКОРА СТРОЕНИЙ ШКОЛ А. СЛАСТИОНА С НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВЫМИ ПОИСКАМИ В ШКОЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЕ ДРУГИХ СТРАН НА РУБЕЖЕ XX СТ.

ВЕРЕС М. К.

Киевский национальный университет строительства и архитектуры

Цель – выявить и сравнить элементы декоративной отделки школьных зданий Украины по проектам А. Сластиона с национально-стилевыми поисками в школьной архитектуре других стран, построенных на рубеже XX века.

Методология. Исследование базируется на основе литературно-аналитического обзора научных работ по исследуемым объектам школьных зданий по проектам арх. А. Сластиона сохранившиеся на территории Украины. В работе выполнен сравнительный анализ декоративной отделки фасадов с национально-стилевыми поисками в школьной архитектуре других стран на примере школ США и Канады, построенных на рубеже XX века.

Результаты. В начале XX века был принят закон о внедрении обязательного начального образования на территории Украины, часть которой территориально, в то время, входила в состав Российской империи. Для обеспечения населения учебными заведениями Министерством народного образования были выделены средства на строительство школ, за которое отвечали земства. В то же время, в других странах мира также происходит

time, school education is also being developed in other parts of the world, and numerous school buildings are being erected in rural areas of the more remote countries of the United States and Canada. It was found out that starting from 1909, first on the territory of Poltava Zemstvo, and later in other regions, according to the projects of architect O. Slastyon, numerous school buildings were built, which were often divided into one and two classrooms. The projects of these schools introduced theoretical provisions developed at the beginning of the century regarding the design and artistic decoration of folk schools in the style of Ukrainian Architectural Art Nouveau (in ukr. – UAM). In the projects of the provincial public schools of the USA and Canada, the most common type was one-class schools, which in most cases were built of wood. The study established the location and method of decorative elements on facades in comparison with national-style searches in school architecture of other countries on the example of provincial schools in the USA and Canada, which included such parts of the wall covering as: entrance group, decoration of towers and bell towers, decoration window openings, decoration of doors and cornices.

Scientific novelty. The article identifies and analyzes the elements of decoration of the facades of folk rural schools in Ukraine built at the turn of the XX century in comparison with national-style searches in school architecture on the example of provincial schools in the USA and Canada. For the first time was considered the arrangement of decorative elements and was formed the typology of ornaments which were used by architect O. Slastyon on the facades of folk rural schools in Ukraine.

Practical significance. The results of the study can be used as historical theoretical materials for the design of school buildings in the national style, as well as a factual

развитие школьного образования и строятся многочисленные школьные здания в сельской местности более отдаленных стран США и Канады. Выяснено, что начиная с 1909 года, сначала на территории Полтавского земства, а позже и в других областях, по проектам архитектора А. Сластиона возникли многочисленные школьные сооружения, которые чаще всего по емкости делились на одно и два классные. В проектах этих школ были внедрены теоретические положения, разработанные в начале века по декоративно-художественному убранству народных школ в стиле Украинского архитектурного модерна (УАМ). В проектах народных провинциальных школ США и Канады наиболее распространенным типом были одноклассные школы, которые в большинстве случаев строились из дерева. В ходе исследования было установлено размещение и способ декоративных элементов на фасадах по сравнению с национально-стилевыми поисками в школьной архитектуре других стран на примере провинциальных школ США и Канады, включавших такие части покрытия плоскости стен как: входная группа, отделка башен и колокольной, декорирование оконных проемов, отделка дверей и карнизов.

Научная новизна. В статье выявлены и проанализированы элементы декоративной отделки фасадов народных сельских школ Украины, построенных на рубеже XX века в сравнении с национально-стилевыми поисками в школьной архитектуре на примере провинциальных школ стран США и Канады. Впервые рассмотрено расположение элементов декора и сформирована типология орнаментов, которые были использованы арх. А. Сластионом на фасадах народных сельских школ Украины.

Практическая значимость. Полученные результаты исследования могут быть использованы в качестве исторических теоретических материалов дизайна школьных построек в национальном стиле, а также как фактографическая база, являющаяся продолжением тем по исследованию

basis, which is a continuation of the related topics to the study of domestic samples of historical decor of school buildings.

Keywords: *public schools; decoration; brick decor; national traditions; Ukrainian architectural modernism; facades.*

отечественных образцов исторического декора школьных сооружений.

Ключевые слова: *народные школы; декоративная отделка; кирпичный декор; национальные традиции; украинский архитектурный модерн; фасады.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Верес Марія Костянтинівна, аспірантка, кафедра теорії архітектури, Київський національний університет будівництва і архітектури, ORCID: 0000-0002-3119-7905, **e-mail:** maryveresart@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Верес М.К. Порівняння декору будівель шкіл О. Сластьона з національно-стильовими пошуками в шкільній архітектурі інших країн на межі ХХ ст. *Art and Design*. 2022. №1(17). С. 43–56.

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2022.1.4](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.4)

Citation APA: Veres, M. K. (2022) Comparison of O. Slastyon's School Building Decoration with National-Style Searches in School Architecture of other Countries at the Turn of the XX century. *Art and Design*. 1(17). 43–56.

УДК 7.071

ГАБРЕЛЬ Т. М.

Національний університет «Львівська політехніка»

DOI:10.30857/2617-0272.2022.1.5.

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ВІДЖЕЇНГУ ЯК ЖАНРУ СУЧАСНОГО МЕДІА-МИСТЕЦТВА

Мета: задекларувати та розкрити сутність поняття «віджеїнг» як самобутнього виду сучасного медіа-мистецтва; на основі історичного аналізу розкрити досягнення знакових персоналій, котрі причетні до зародження та розвитку жанру.

Методологія: ретроспективний аналіз та аналіз літературних джерел.

Результати. Виокремлено та охарактеризовано вклад ряду персоналій, що дали поштовх формуванню нового мистецького напрямку; проаналізовано їхній творчий шлях та власний творчий метод. Показано самобутність нової течії просторово-часового мистецтва та її взаємозв'язок із розвитком медійних технологій. Наголошено на важливості синтезу зображальних засобів, що формують візуальну естетику, технічної та технологічної майстерності та ерудованості виконавця, та безпосередньо самого змісту в медіа-творах. Окреслено пріоритетні напрямки для подальших досліджень в напрямку медіа-мистецтва. «Віджеїнг» як вид сучасного медіа-мистецтва, скерований на регулярний пошук нових тем та постійний рух уперед; стрімка експансія віджеїнгу нерозривно пов'язана з розвитком медіа-технологій; важливість використання власного творчого потенціалу для вираження значущих ідей; пов'язуючи персони інноваторів з технологіями, які регулярно розширюють можливості медіа-мистецтва, має значення концентрація на змісті.

Наукова новизна. Вперше в науковій мистецтвознавчій літературі України розглянуто й проаналізовано поняття «віджеїнгу» та названо творців, які розширювали поняття сучасного мистецтва під впливом технологій.

Практична значущість. Розглянуто історію становлення віджеїнгу як сучасного самобутнього виду мистецтва шляхом аналізу ключових персоналій в даній галузі та встановлено засновників жанру. Проаналізовано творчість та кредо означених піонерів жанру, що в українській мистецькознавчій літературі зроблено вперше. Показано взаємозв'язок розвитку технологій із формуванням нових форм мистецтва.

Ключові слова: віджеїнг; медіа-мистецтво; медіа-арт; творчий метод.

Вступ. Технологічні інновації в сфері різноманітних медіа давно послуговуються закономірністю – практика випереджає теорію. Теоретичні трактати не завжди встигають за практичними інноваціями, які набирають обертів у сьогоднішніх умовах надзвичайно стрімко; також зазначимо, що теоретичні напрацювання не завжди знаходять відображення в офіційній науковій теорії та часто тривало в часі очікують на емпіричну апробацію. Динамічні відеоряди, що формують єдність із музичним твором, вже давно стали частиною медійної й масової культури, яка в унісон з технологічними відкриттями породжує все нові напрями. Практично жоден захід сьогодні неможливо сприйняти без відео, як і будь-який концерт чи

дискотека немислимі без відеоінсталяцій віджеїв, хоч наукового осмислення фактографічного аналізу джерел досі не подано.

Медіа-мистецтво, або медіа-арт (лат. *medium* – середина, посередник, і англ. *art* – мистецтво; синоніми – комп'ютерне мистецтво, кібер-арт), – вид сучасного мистецтва, для створення й демонстрації якого використовують сучасні інформаційні та комунікативні (тобто медіа-) технології. Враховуючи інтенсивне поширення технологій, видова палітра медіа-мистецтва постійно вдосконалюється.

Віджеїнг – вид медіа-мистецтва, що описує роботу людини, яка в режимі реального часу з допомогою спеціального технічного оснащення створює відеоряд,

супроводжуючи музичний твір. У своїй роботі віджеї / відео-митець / відео-художник використовує як завчасно підготовлені візуальні образи та відеофрагменти, так і генеративні програмні засоби для формування відео в режимі реального часу. І хоча відзначимо системний брак теоретичних напрацювань у цій сфері, термін активно використовується на рівні державних інституцій та є стійкою складовою поняття «аудіовізуальне мистецтво».

Аналіз попередніх досліджень.

Традиційно увесь науковий наратив з тематики віджеїнгу вибудовується в кількох напрямках: історія віджеїнгу – Janae Almen [12]; технологічні досягнення та особливості – M. Mengqin [19]; теорія – Chris Wahl [26]; синтез мистецтв та місце віжеїнгу в структурі медіа-арту – Anna Weisling [27], Annet Dekker [13], Amanda Steggell [23], а також А. Кравченко [3, С. 147–151], О. Ландяк [4; 5, С. 104–115]; М. Мельник [8, С. 97]; О. Кириченко [2, С. 70–75]. Варто відзначити і наявність цілісних культурологічних досліджень, які комплексно розглядають феномен «віджеїнгу» [14; 24; 28]. Першою, що присвячена означеній тематичі, вважають книгу японського автора Дайзабуро Харади «VJ2000», яка, на жаль, не перекладена англійською й існує тільки мовою оригіналу. Як відомо, кількість не завжди переходить у якість, із-за постійного вдосконалення видової палітри є потреба розширювати теоретичні напрацювання в цій сфері.

Постановка завдання. Задекларувати та розкрити суть поняття «віджеїнг» як виду сучасного медіа-мистецтва. Розглянути історію й вклад персоналій, які надали рух явищу «віджеїнгу» в контексті сучасного світового медіа-мистецтва. Вказати на дієві стратегії та складові творчого мислення інноваторів, що призвели до світового визнання.

Результати дослідження. Сьогодні «віджеїнг», як складова курсів медіа-арту, є

присутнім у більшості профільних закладів України – серед них: Інститут проблем сучасного мистецтва при Національній академії мистецтв України (викл. курсу Чепелик О.В.); Харківська державна академія дизайну і мистецтв (викл. курсу Стародубцева Л.В.); Національний університет «Львівська політехніка» (викл. курсу Габрель Т.М.). Тема віджеїнгу, а особливо його практична складова, популярна також серед приватних ЗВО і різноманітних навчальних курсів.

Для опису історії формування віджеїнгу можна піти двома шляхами: 1) розгляд технології, які створювали нові можливості; 2) визначення історичних персоналій, які зробили певний вклад у формування жанру. Автор має на меті скористатися другим шляхом – аналіз життя й творчого шляху персоналій, які своєю діяльністю сформували теоретичні передумови та сприяли виникненню нового явища в світовому мистецтві, дає змогу скрупульозніше відслідкувати базу для подальших досліджень, виявити закономірності розвитку сучасного медіа-мистецтва, зокрема віджеїнгу. Оскільки традиційно поняття «віджеїнгу» входить у ширше поняття «медіарту», маємо на меті відокремити його та зробити більш дискретним.

Традиційно виникнення медіа-арту асоціюють із піонерами галузі, серед яких: американець Сеймур Локс [22], котрий експериментував з кодоскопами та графопроєкторами; всесвітньовідомий американський митець лемківського походження Енді Воргол [1]; художній керівник студії анімації Уолта Дісней Кен Андерсон [15], автор одного із перших публічних показів проєкцій на тривимірні об'єкти; американсько-корейський художник Нам Джун Пайк [18], якого визначають засновником відеоарту; винахідники першого синтезатора для відео-анімації Стів Рут та Біл Етра [10], американський художник та винахідник

процесору обробки зображень – Даніель Сандін [25]. Усі вони самовіддано реалізовували свій творчий потенціал, відкриваючи нові грані культури. Віджеїнг сформувався як запит на візуалізацію музичних творів у індустрії розваг. Хто ж фактично став першим віджеєм у світі? Є сенс відзначити дві особистості.

Меррілл Альдіґ'єрі (1942) (рис. 1) – незалежна художниця / продюсерка та режисерка, яка отримала чимало нагород, брала участь у багатьох різних аспектах відео-виробництва, включаючи монтаж, анімацію й режисуру. Свої перші фільми зняла ще в старшій школі, згодом закінчила з відзнакою Массачусетський коледж мистецтв і дизайну за спеціальністю кіно та мультимедіа й у травні 1980-го її запросили на показ фільму в нічному клубі Hurrah. На той час музичних відеокліпів не існувало у великій кількості, і відеоінсталяція використовувалася для презентації випадкового фільму. Щоб зрівняти роль візуальних елементів з музикою ді-джея, Меррілл нагромадила великий обсяг візуального матеріалу, який можна було демонструвати глядачам і комбінувати в реальному часі для авторської інтерпретації музики. Працюючи разом із ді-джеєм, колекція необроблених візуальних матеріалів була змішана в режимі реального часу для створення безперервної візуальної інтерпретації музики. Меррілл Альдіґ'єрі стала першим у світі штатним «VJ», і щоб описати власну діяльність, вперше вжила термін «відео-жокей». Згодом клуб закотився, проте свою арт-практику вона продовжила в інших нічних танцювальних закладах, а згодом відкрила продюсерську компанію, випустила серію музичних кліпів для нового лейблу домашнього відео Sony. Створювала Меррілл Альдіґ'єрі також анімації для корпоративних клієнтів – «Вулиця Сезам» та «Бівіс і Батхед». На початку 1990-х, після переїзду до Франції, продовжила свою творчість більше в сфері

кінематографу – нічна робота в будь-якому випадку передбачає значно більше стресу.

Пітер Рубін (1941–2015) (рис. 2) – режисер, що народився в Нью-Йорку, де й закінчив кіношколу, а з 1968 р. переїхав до Амстердама. Тут у відомому своєю якісною технічною й культурною складовою клубі Mazzo, креативним директором якого він стане на наступних десять років, Пітер завдяки перемикачу, створеному для нього другом-інженером, розпочав перемикати відеосигнал між двома відеомагнітофонами U-Matic у такт музиці (з 1979 р.). У Амстердамі Пітер Рубін заснував також VJAcademy – першу спеціалізовану школою післядипломної освіти для виконавців живого відео (VJ), де він до останніх років життя читав лекції про походження й історію відеоарту, принципи візуального ритму тощо. Окрім високої фаховості, ця людина поєднувала в собі такі ознаки, як інтенсивний спостерігач за суспільством і політикою, довічний неприборканий критик. І яким би жорстким він іноді не видавався, завжди залишався оптимістом, закликаючи художників використовувати свій творчий потенціал для вираження значущих ідей, а не лише для розваг. Його творчу й життєву позицію найкраще розкриває фрагмент з авторського маніфесту (1999) [20]: «Життєво важливо започаткувати й розвивати різні підходи у сфері високотехнологічної масової комунікації, спрямовані на об'єднання та створення натхнення для глобальної молодіжної культури. Що стосується майбутнього цифрового мистецтва й візуальної комунікації, на даний момент маємо два альтернативні підходи: або виберемо простішу втечу в еґо-орієнтовані кіберсвіти власної вигоди й фантазії, або приймемо складніший виклик, щоб реалістично протистояти й покращувати нашу планету, яка стрімко змінюється. Відповідь на це питання значною мірою визначить долі усіх і кожного. Я можу тільки сподіватися, що новий дух у молодіжній

культури та молодіжному культурному спілкуванні знову встане, закріпиться і почне серйозно зростати, щоб завтрашнє сонце сяяло значно яскравіше, ніж тьмяність, яка нині нависає над усіма нами».

Віджеїнг як напрям медіа-арту розвивався паралельно як у більш авангардній сфері нічних розваг, так і в глянцевої формі на музичних телеканалах. Виокремимо персоналій зі сфери телевізійних музичних каналів, які здобули світове визнання: Марк Гудман (1952) [6] – радіо-діджей, телеведучий і актор, відомий як один із п'яти оригінальних відео-жokeїв у музичній мережі MTV, де працював на відповідній посаді протягом 1981–1987 рр.; Марта Квінн (1959) [7], маючи фундаментальні музичні знання, працювала на посаді відео-жokeя MTV спершу з 1981 по 1986 рр., а потім знову з 1989-го до 1992 року, згодом продовжила свою кар'єру в телевізійних шоу, веде також власний подкаст. Алан Хантер (1957) [11] – перше обличчя, яке побачили глядачі при виході в ефір MTV, і оскільки на початку 1980-х MTV став домінуючим каналом для музичного контенту, Хантер брав інтерв'ю у багатьох знаменитостей. Дж. Джексон (1941–2004) [17] під час перебування на MTV (1981–1986 рр.) найбільше брав участь у висвітленні Live Aid (1985) та допоміг запустити серію «120 хвилин». Після п'яти років роботи у цій музичній мережі Джексон повернувся на радіо в Лос-Анджелесі. Ніна Блеквуд (1952) [9] – інша американська диск-жokeй та музичний журналіст, перша з п'яти MTV-віджеїв (1981–1986). Те, що починалося під час зародження кабельного телебачення як незріла, грайлива лінійка музичних відео, швидко перетворилося на відображення американської молодіжної культури. Згодом мережа розширила межі мистецтва, статі й раси, зміцнивши свій імідж та ставши справді знаменитою культурною інституцією. І при «вируванні» інформаційної революції MTV завжди був

на передовій, досліджуючи технології, які формували дух часу.

Зростаюча доступність технологій у розвинених країнах та сприятливі для самовираження культурні ландшафти зумовили формування значущих творчих колективів, які стрімко відрефлексували драматичну політичну ситуацію на планеті у своїй творчості та сформували культурний мультимедійний спадок кінця ХХ ст. Не маючи жодних формальних установок і галузевих стандартів, інноваційні митці з відкритою свідомістю сміливо брали новий інструментарій та використовували його для донесення важливої для часу сутності.

Emergency Broadcast Network (EBN) – американська відео-партизанська мультимедійна група, створена в 1991 р. випускниками Школи дизайну Род-Айленда. До її складу входили музиканти, художники й технологи, серед яких у контексті віджеїнгу варто виокремити Грега Деокампо, що згодом був одним із основоположників програмного продукту Abode Aftereffect [16, С. 70] та Браяна Кейна, котрий розробив програму VUJAK. Рефлексує в творчості на політичну тематику та використовуючи велику бібліотеку відеоматеріалів, записаних по телебаченню, й відео-семплери, мультимедійний колектив створює складні аудіо/візуальні композиції, не схожі на ті, що існували в той час, та формує обличчя андерграундної електроніки 1990-х. Колектив став відомим своїми медіа-скульптурами й сценічним реквізитом, власною унікальною творчістю ним започатковано стиль «відеоскретч».

Coldcut – засновники культового лейблу Ninja Tune, легендарного британського електронного дуету, що розпочав свою творчу кар'єру в 1986-му. Через десять років (1997 р.) учасник колективу Метт Блек разом із кембриджськими розробниками створив програмне забезпечення для маніпуляції відео в реальному часі VJAMM – одну з перших програм, яка дозволила

користувачам бути «цифровим відеожокеєм», реміксуючи й колажуючи

звук і зображення, одночасно запускаючи аудіо та візуальні фрагменти.

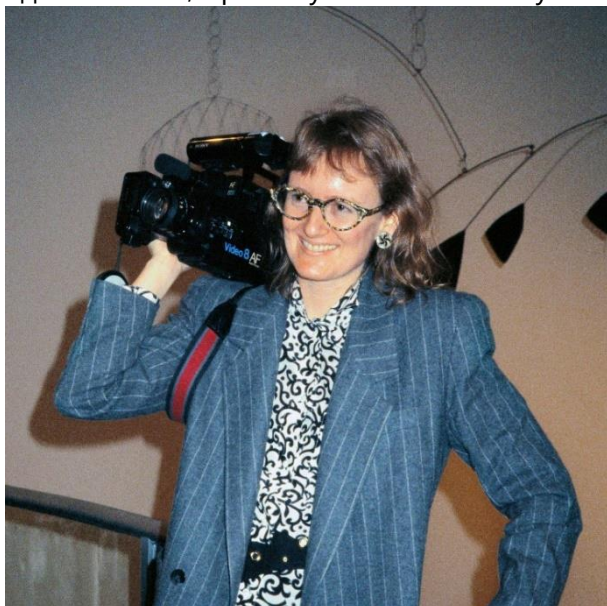


Рис. 1. Меррілл Альдіг'єрі

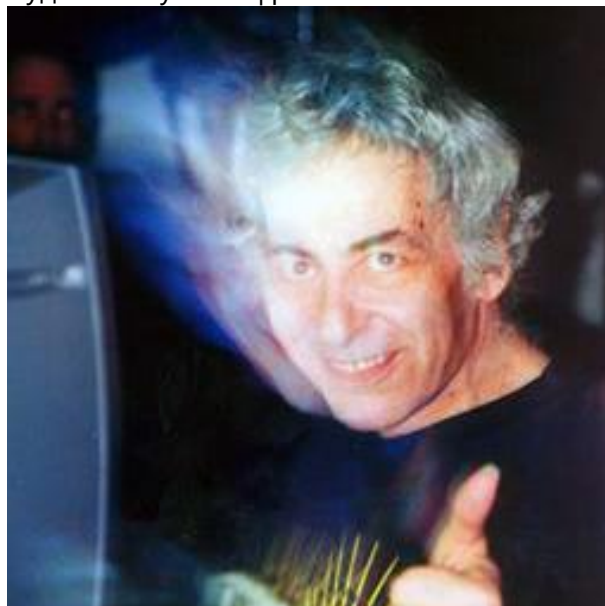


Рис. 2. Пітер Рубін



Рис. 3. Професійний DVD-програвач Pioneer DVJ-X1 (2004)

Hexstatic – англійський дует електронної музики Стюарта Уоррен Хілла і Робіна Брансона, що з уже згаданого 1997-го спеціалізується на створенні «химерного» аудіо-візуального електро. Виконавці зіграли важливу роль у розробці обладнання для VJ, включаючи професійний DVD-програвач Pioneer DVJ-X1 (рис. 3), що побачив світ у 2004. Стюарт Уоррен 2014 р. заснував компанію, що спеціалізується на виробництві голографічної плівки Hologauze, яка підтримує стереоскопічний 3D-ефект. Її поверхня дуже тонка й високовідбиваюча, і

це забезпечує гарне посилення екрану та контрастність, поверхня стає невидимою для аудиторії при правильному налаштуванні. Спільним для EBN, Coldcut і Hexstatic є їх активна політична позиція: своєю творчістю вони намагаються змусити людей замислитися над реальністю та показують, як ЗМІ маніпулюють масами. Наприкінці минулого століття ринок мультимедіа щораз активніше розширюється, і виробники техніки відреагували на такий виклик – стало з'являтися більше пристроїв для міксування відео-сигналу, відповідно, згодом виник

термін DVJ–діджей, що поєднує свої функції з роллю віджея. Основним естетичним принципом тогочасного віджеїнгу був семплінг, коли зміст мистецького послання формується з допомогою безлічі фрагментів із довільних джерел [21, С. 11].

Висновки. Художник, на відміну від науковця, відкидає «теоретичні підґрунтя» для здійснення своєї діяльності, бере сміливо професійні засоби й інструменти для вираження власних ідей, формуючи тим самим індивідуальний творчий метод самовираження та знаходячи час для рефлексії після акту творення. Віджеїнг як вид медіа-мистецтва розпочав свою стрімку експансію синхронно з розвитком медіа-технологій. Він, як і будь-який вид новітнього мистецтва, започатковується ентузіастами, котрі оптимістично й позитивно сприймають інноваційні технології та спрямовують їх можливості на

донесення значущих, на їх думку, ідей. Будучи самостійним видом мистецтва (саме так доцільно сприймати віджеїнг сьогодні), сфери віджеїнгу варто розширювати, розкриваючи, зокрема, нові обличчя українських міст та життя людей у них. Оскільки віджеїнг виступає до певної міри творцем настрою (впливу на людей), важливо займатися ним професійно і уникати ремісництва. Поряд із культурними апологетами традиційно виникає безліч послідовників-компіляторів, які концентруються більше на новій формі, ніж на змісті, який мають на меті передати глядачам, закономірно, історією вони не запам'ятовуються. В подальших дослідженнях автор має на меті розкрити новітню історію віджеїнгу XXI ст., пов'язуючи персони інноваторів з новими технологіями, які регулярно розширюватимуть можливості медіа-мистецтва.

Література

1. Уорхол Енди. Америка: пер. с англійського С. Силакова. Москва: Ад Маргинем Пресс. 2014. 224 с.

2. Кириченко О. І. Актуальні проблеми вивчення сучасного мистецтва. *Наукові записки*. 2017. Вип. 157. С. 70–75. URL: <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/16.pdf> (дата звернення 23.11.21).

3. Кравченко А. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 31, Т. 1. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/31_2020/part_1/22.pdf (дата звернення 23.11.21).

4. Ландяк О. М. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. Ун-ту ім. В.Гнатюка*. 2017. № 1 (вип. 36), С. 213–223. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_1_32 (дата звернення 21.11.21).

5. Ландяк О. М., Коновалов Д. О. Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*. 2015. С. 104–118. URL: [https://naukajournal.org/index](https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/451/629)

[php/Paradigm/article/view/451/629](https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/451/629) (дата звернення 21.11.21).

6. Марк Гудмен. *Knowledger*. URL: <https://ru.knowledgr.com/03422315/МаркГудмен> (дата звернення 21.11.21).

7. Марта Квінн [Martha Quinn]. *Кінобаза*. URL: <https://kinobaza.com.ua/persons/martha-quinn?page=> (дата звернення 09.11.21).

8. Мельник М. М. Синтез мистецтв у сучасних естрадних номерах. *Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття*: матеріали І Всеукр. наук.-практ. конф. проф.-вкл. складу, докторантів, аспірантів і магістрантів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019, С. 95–98. URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/nuk_konf/_19/3.pdf (дата звернення 03.12.21).

9. Ніна Блэквуд – Nina Blackwood. Википедия site:360wiki.ru. URL: https://360wiki.ru/wiki/Nina_Blackwood (дата звернення 06.12.21).

10. Рут-Етра. Видео Синтезатор (Rutt-Etra Video Synthesizer). URL: http://www.dafest.bg/DADict/index.php?title=Рут-Етра_Видео_Синтезатор (Rutt-Etra Video Synthesizer) (дата звернення 02.12.21).

11. Alan Caldwell Hunter. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: <https://en.wikipedia>

[org/wiki/Alan_Hunter_\(VJ\)](#) (дата звернення 29.11.21).

12. Almen J. The Art of the VJ: The origin of a complete art. HEM Final paper. Dr. McGregor Boyle, May 16, 2011. URL: https://www.academia.edu/35480203/The_Art_of_the_VJ_The_Origin_of_a_Complete_Art (дата звернення 17.10.21).

13. Dekker A. Synaesthetic Performance in the Club Scene. 3rd Conference on Computational Semiotics for Games and New Media, 10–12 September 2003, University of Teesside. URL: http://www.cosignconference.org/downloads/papers/dekker_cosign_2003.pdf (дата звернення 28.11.21).

14. Faulkner M. VJ: Audio-Visual Art VJ Culture. London: Laurence King, 2006. 192 p.

15. Ken Anderson. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://disney.fandom.com/wiki/Ken_Anderson (дата звернення 05.12.21).

16. Hook J., Green D., McCarthy J. & other. A VJ centered exploration of expressive interaction. CHI '11: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems. 2011, May, P. 1265–1274. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1978942.1979130> (дата звернення 02.12.21).

17. J.J. Jackson (media personality). From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/J.J._Jackson_\(media_personality\)](https://en.wikipedia.org/wiki/J.J._Jackson_(media_personality)) (дата звернення 03.12.21).

18. June Paik. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nam_June_Paik (дата звернення 03.12.21).

19. Mengqin M. Night Club Visuals as Liminal Art. Visual Literacies Conference Oxford University 30 June – 3 July 2008. URL: https://www.academia.edu/5525532/Briel_Night_Clubbing_vision_pdf0 (дата звернення 11.11.21).

20. Peter Rubin. URL: <http://www.namenfinden.de/s/ralf+peter+rubin> (дата звернення 23.11.21).

21. Pigg E. S. Video Jockeys: New Media in Performance Art. Columbus, OH: Ohio State University, 2020. URL: <https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/91715/VideoJockeys-ewMediainPerformanceArt.pdf> (дата звернення 18.11.21).

22. Seymour Locks. John Natsoulascenter for the Arts. URL: <https://www.natsoulas.com/movement/medium/abx-beat/locks-seymour/> (дата звернення 23.11.21).

23. Steggell A. Mind, the Gapsynaesthesia and Contemporary Live Art Practice. Norwegian Theatre Academy, December 2006. URL: https://www.researchgate.net/publication/270819352_Mind_the_Gap_Synaesthesia_and_Contemporary_Live_Art_Practice (дата звернення 23.11.21).

24. Spinrad P., Ulto M. & Schwark J. The VJ Book: Inspirations and Practical Advice for Live Visuals Performance. Los Angeles: Feral House, 2005. 224 p.

25. Tsoupikova D., Kostis H.-N. & Sandin D. [A practical guide to art/science collaborations](#). SIGGRAPH '13: ACM SIGGRAPH 2013 Courses, 2013. URL: <https://doi.org/10.1145/2504435.2504455> (дата звернення 25.11.21).

26. Wahl Ch. Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art: Challenges and Perspectives. [w:] [Preserving and Exhibiting Media Art](#). Published by [Amsterdam University Press](#), 2013, P. 1–55. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9789048513833-004/html> (дата звернення 01.12.21).

27. Weisling A. A case for a notation system for live visual performance. A dissertation for the degree of Master of Sonic Arts. Queen's University Belfast Sonic Arts Research Center, September 2012. URL: https://www.academia.edu/1933512/Masters_Dissertation_A_Case_for_a_Notational_System_for_Live_Visual_Performance (дата звернення 27.11.21).

28. Willis H. New Digital Cinema. Reinventing the Moving Image. Wallflower Press, Columbia University Press, 2019. 144 p.

References

1. Uorhol Endi. Amerika [Warhol Andy. America] (2014). per. s anglijskogo S. Silakova. Moskva: Ad Marginem Press: 224. [in Russian].

2. Kyrychenko, O. I. (2017). Aktual'ni problemy vuvchennya suchasnoho mystetstva [Current issues in the study of contemporary art]. *Naukovi zapysky*. 157, 70–75. URL: <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/16.pdf> [in Ukrainian].

3. Kravchenko, A. (2020). Elektroakustychni ta audiovizual'ni tvory v estetosferi ansamblevoyi kul'tury Ukrayiny (kinets' XX – pochatok XXI stolittya) [Electroacoustic and audiovisual works in the aesthetic sphere of ensemble culture of Ukraine (late XX – early XXI century)]. *Aktual'ni pytannya*

- humanitarykh nauk. – Current issues of the humanities.* 31, 1. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/31_2020/part_1/22.pdf [in Ukrainian].
4. Landyak, O. M. (2017). «Audiovizual'ne mystetstvo» yak kontsept u suchasnomu mystetstvosnavchomu dyskursi. ["Audiovisual art" as a concept in contemporary art discourse]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho nats. ped. Un-tu im. V.Hnatiuka.* 1. 36. 213–223. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_1_32 [in Ukrainian].
5. Landyak, O.M. & Konovalov, D.O. (2015). Media-art v konteksti suchasnoho ekrannoho mystetstva [Media art in the context of modern screen art]. *Paradyhma piznannya: humanitarni pytannya.* 104–118. URL: <https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/451/629> [in Ukrainian].
6. Mark Gudmen. *Knowledgegr.* URL: <https://ru.knowledgr.com/03422315/МаркГудмен> [in Russian].
7. Marta Kvinn [Martha Quinn]. *Kinobaza.* URL: <https://kinobaza.com.ua/persons/martha-quinn?page=> [in Ukrainian].
8. Mel'nyk, M. M. (2019). Syntez mystetstv u suchasnykh estradnykh nomerakh [Synthesis of arts in modern pop numbers]. *Stsenichne mystetstvo u svitovomu kul'turnomu prostori XXI stolittya: materialy I Vseukr. nauk.-prakt. konf. prof.-vykl. skladu, doktorantiv, aspirantiv i mahistrantiv.* Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM. 95–98. [in Ukrainian].
9. Nina Blackwood. Wikipedia site: 360wiki.ru. URL: https://360wiki.ru/wiki/Nina_Blackwood [in Russian].
10. Rutt–Etra Video Synthesizer. URL: [http://www.fest.bg/DADict/index.php?title=PyT-Etra_Видео_Синтезатор_\(Rutt-Etra_Video_Synthesizer\)](http://www.fest.bg/DADict/index.php?title=PyT-Etra_Видео_Синтезатор_(Rutt-Etra_Video_Synthesizer)) [in Ukrainian].
11. Alan Caldwell Hunter. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Hunter_\(VJ\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Hunter_(VJ)) [in English].
12. Almen, J. (2011). *The Art of the VJ: The origin of a complete art.* HEM Final paper. Dr. McGregor Boyle. URL: https://www.academia.edu/35480203/The_Art_of_the_VJ_The_Origin_of_a_Complete_Art [in English].
13. Dekker, A. (2003). Synaesthetic Performance in the Club Scene. 3rd Conference on Computational Semiotics for Games and New Media, 10–12 September, University of Teesside. URL: http://www.cosignconference.org/downloads/papers/dekker_cosign_2003.pdf [in English].
14. Faulkner, M. (2006). *VJ: Audio-Visual Art VJ Culture.* London: Laurence King, 192. [in English].
15. Ken Anderson. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://disney.fandom.com/wiki/Ken_Anderson [in English].
16. Hook, J., Green, D., McCarthy, J. & other (2011). A VJ centered exploration of expressive interaction. *CHI '11: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems.* 1265–1274. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1978942.1979130> [in English].
17. J.J. Jackson (media personality). From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/J.J._Jackson_\(media_personality\)](https://en.wikipedia.org/wiki/J.J._Jackson_(media_personality)) [in English].
18. June Paik. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nam_June_Paik [in English].
19. Mengqin, M. (2008). *Night Club Visuals as Liminal Art.* Visual Literacies Conference Oxford University. URL: https://www.academia.edu/5525532/Briel_Night_Clubbing_vision_pdf0 [in English].
20. Peter Rubin. URL: <http://www.namenfinden.de/s/ralf+peter+rubin>; https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Rubin [in English].
21. Pigg, E. S. (2020). *Video Jockeys: New Media in Performance Art.* Columbus, OH: Ohio State University, URL: <https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/91715/VideoJockeys-ewMediainPerformanceArt.pdf> [in English].
22. Seymour Locks. *John Natsoulascenter for the Arts.* URL: <https://www.natsoulas.com/movementmedium/abx-beat/locks-seymour/> [in English].
23. Steggell, A. (2006). *Mind, the Gapsynaesthesia and Contemporary Live Art Practice.* Norwegian Theatre Academy. URL: https://www.researchgate.net/publication/270819352_Mind_the_Gap_Synaesthesia_and_Contemporary_Live_Art_Practice [in English].
24. Spinrad, P., Ulto, M. & Schwark, J. (2005). *The VJ Book: Inspirations and Practical Advice for Live Visuals Performance.* Los Angeles: Feral House, 224. [in English].

25. Tsoupikova, D., Kostis, H.-N. & Sandin, D. (2013). [A practical guide to art/science collaborations](https://doi.org/10.1145/2504435.2504455). SIGGRAPH '13: ACM SIGGRAPH 2013. URL: <https://doi.org/10.1145/2504435.2504455> [in English].

26. Wahl, Ch. (2013). *Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art: Challenges and Perspectives*. [w:] [Preserving and Exhibiting Media Art](https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9789048513833-004/html). Published by Amsterdam University Press. 1-55. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9789048513833-004/html> [in English].

27. Weisling, A. (2012). A case for a notation system for live visual performance. *A dissertation for the degree of Master of Sonic Arts*. Queen's University Belfast Sonic Arts Research Center. URL: https://www.academia.edu/1933512/Masters_Dissertation_A_Case_for_a_Notational_System_for_Live_Visual_Performance [in English].

28. Willis, H. (2019). *New Digital Cinema. Reinventing the Moving Image*. Wallflower Press, Columbia University Press. 144. [in English].

HISTORY OF VJING ARISING AS A GENRE OF MODERN MEDIA ART

HABREL T. M.

Lviv Polytechnic National University

Goal: declare and reveal the essence of the concept of "Vjing" as an original form of modern media art; on the basis of historical analysis to reveal the achievements of iconic personalities involved in the origin and development of the genre.

Methodology: retrospective analysis and analysis of literature sources.

Results. The contribution of a number of personalities who gave impetus to the formation of a new artistic direction is singled out and characterized; their creative way and own creative method are analyzed. The originality of the new trend of space-time art and its relationship with the development of media technologies is shown. The importance of the synthesis of pictorial means that shape the visual aesthetics, technical and technological skills and erudition of the performer, and the content itself in media works is emphasized. Priority areas for further research in the field of media art are outlined. Vjing as a form of modern media art, aimed at regular search for new topics and constant movement forward; the rapid expansion of Vjing is inextricably linked with the development of media technologies; the importance of using one's own creative

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ВИДЖЕЙНГА КАК ЖАНРА СОВРЕМЕННОГО МЕДИА-ИСКУССТВА

ГАБРЕЛЬ Т. Н.

Национальный университет «Львовская политехника»

Цель: задекларировать и раскрыть сущность понятия «виджейнг» как самобытного вида современного медиа-искусства; на основе исторического анализа раскрыть достижения знаковых персоналий, причастных к зарождению и развитию жанра.

Методология: ретроспективный анализ и анализ литературных источников.

Результаты. Выделен и охарактеризован вклад ряда персоналий, давших толчок формированию нового художественного направления; проанализирован их творческий путь и творческий метод. Показана самобытность нового течения пространственно-временного искусства и его взаимосвязь с развитием медийных технологий. Отмечено важность синтеза изобразительных средств, формирующих визуальную эстетику, технического и технологического мастерства и эрудированности исполнителя, и непосредственно самого содержания в медиа-произведениях. Обозначены приоритетные направления для дальнейших исследований в направлении медиа-искусства. Виджинг как вид современного медиа-искусства, направленный на регулярный поиск новых тем и постоянное движение вперед; стремительная экспансия виджинга неразрывно связана с

potential to express meaningful ideas; When linking the personalities of innovators with technologies that regularly expand the possibilities of media art, it is important to focus on the content.

Scientific novelty. For the first time in the scientific art literature of Ukraine the concept of "Vjing" is considered and analyzed and the creators who expanded the concept of modern art under the influence of technology are named.

Practical significance. The history of Vjing as a modern original art form is analyzed by analyzing key personalities in this field and identified the founders of the genre. The work and credo of the marked pioneers of the genre, which is done for the first time in Ukrainian art literature, are analyzed. The relationship between the development of technology and the formation of new art forms is shown.

Key words: *vjing; media art; media art; creative method.*

развитием медиа-технологий; важность использования собственного творческого потенциала для выражения значимых идей; связывая персоны инноваторов с технологиями, регулярно расширяющими возможности медиа-искусства, имеет значение концентрация на содержании.

Научная новизна. Впервые в научной художественной литературе Украины рассмотрено и проанализировано понятие «виджеинга» и названы творцы, которые расширяли понятие современного искусства под влиянием технологий.

Практическая значимость. Рассмотрена история становления виджеинга как современного самобытного вида искусства путем анализа ключевых персоналий в данной области и установлены основатели жанра. Проанализировано творчество и кредо обозначенных пионеров жанра, что в украинской художественной литературе сделано впервые. Показана взаимосвязь развития технологий с формированием новых форм искусства.

Ключевые слова: *виджинг; медиа-искусство; медиа-арт; творческий метод.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2022.1.5](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.5)

Габрель Тарас Миколайович, канд. Мист., старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури, Національний Університет «Львівська Політехніка», ORCID 0000-0002-2293-6841, **e-mail:** taras.m.habrel@lpnu.ua

Цитування за ДСТУ: Габрель Т. М. Історія становлення віджеїнгу як жанру сучасного медіа-мистецтва. *Art and design*. 2022. №1(17). С. 57–66.

Citation APA: Habrel, T. M. (2022) History of Vjing Arirising as a Genre of Modern Media Art. *Art and design*. 1(17). 57–66.

УДК: 747:[725.1:
640.43:379.827

DOI:10.30857/2617-
0272.2022.1.6.

ПОПОВА І. І.

Київський національний університет технологій та дизайну

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ АНТИКАФЕ З ПРИСУТНІСТЮ ТВАРИН

Метою роботи є визначення особливостей дизайну інтер'єрів антикафе з присутністю тварин та предметного наповнення їхнього середовища; проаналізувати досвід проектування антикафе в контексті створення загального простору для відвідувачів та тварин засобами дизайну.

Методологія. Дослідження ґрунтується на системному та середовищному підходах, які дозволяють розглядати інтер'єрний простір та предметне середовище антикафе як цілісний проект. У дослідженні використано: метод системного аналізу спеціалізованих ресурсів та наукових публікацій за тематикою дослідження; метод порівняльного аналізу аналогічних об'єктів; узагальнення отриманої в процесі дослідження інформації. Джерельною базою дослідження стали наукові та публіцистичні статті, вітчизняні та зарубіжні проектні розробки просторів антикафе, каталоги дизайнерських меблів та обладнання для домашніх тварин.

Результати. Розглянуто досвід та тенденції в проектуванні інтер'єрів котокафе як приклад формату антикафе із присутністю тварин в різних країнах. Проаналізовано основні функціональні групи предметного наповнення з точки зору взаємодії людини та тварини. Розглянуто особливості формування стилістики інтер'єру приміщень котокафе, встановлено зв'язок між простором людини та простором тварин в дизайн – рішеннях інтер'єрів.

Наукова новизна: визначено особливості проектування інтер'єрів антикафе із присутністю тварин.

Практична значущість. Дослідження обумовлюється розширенням і поглибленням знань про формування дизайну середовищ анти кафе з присутністю тварин та наповнення їх обладнанням, що забезпечує можливість і може використовуватись у практиці проектування відповідних середовищ.

Ключові слова: антикафе, кафе з присутністю тварин, меблі для домашніх тварин, предметно – просторове середовище.

Вступ. Антикафе або тайм-кав'ярня за визначенням – громадське місце, у якому відвідувачі оплачують не послуги і замовлення, а свій час перебування у закладі. Ідея тайм-кав'ярні для любителів тварин реалізована в так званих контактних антикафе. Це вже відомий тренд у сучасній сфері обслуговування. Формат кафе, де можна поспілкуватися з тваринами, особливо такими, яких складно завести вдома, користується все більшою популярністю у відвідувачів. У закладах подібного типу, як правило, знаходяться коти або собаки, проте все частіше відкриваються кафе з екзотичними тваринами. У подібних кав'ярнях для комфорту та безпеки як гостей так і тварин, які там постійно мешкають, існують певні

правила для відвідувачів. Особливу увагу при проектуванні дизайну інтер'єру подібних закладів слід звернути на вимоги щодо умов перебування та проживання тварин, умов взаємодії людини та тварин [7]. Дуже важливо зазначити, що тварини повинні мати доступ до кімнати відпочинку: просторі, недоступному для відвідувачів. Такий формат відпочинку – душевна терапія, перебуванням в котокафе можна компенсувати потяг до домашнього затишку та спілкування з тваринами. Згідно статистики відкриття подібних закладів по всьому світу – тема дослідження є актуальною.

Аналіз попередніх досліджень. Л. Плурд в своїх дослідженнях висвітила закономірність виникнення в сучасному

світі формату котокафе, як індустрію цілющого товару [5].

На думку А. Робінсон ці кафе є частиною ринку спілкування, створеного для боротьби із соціальними та економічними факторами стресу [1].

У своїх дослідженнях автори І. Кетрін, Т. Уейнрайт структурно і послідовно розглядають складові елементи системи дизайну середовища котокафе [4].

В цілому теми дослідження дизайну інтер'єрних середовищ кафе із присутністю тварин, простору котокафе добре висвітлені в окремих темах зарубіжних авторів. Однак вітчизняного досвіду наразі недостатньо.

Постановка завдання. Для оптимізації проектування та дизайну аналогічних об'єктів актуальним буде визначення особливостей дизайну інтер'єрів антикафе з присутністю тварин.

Результати дослідження. Для виявлення особливостей дизайну інтер'єру потрібно провести аналіз його основних складових елементів. Дизайн інтер'єру та предметно-просторове наповнення інтер'єрів антикафе з присутністю тварин визначається його функцією. Для відвідувача антикафе це простір в якому можна працювати з ноутбуком, грати в настільні ігри, передивлятися кінофільми, для тварин – це місце постійного перебування, але найголовніше це простір для взаємодії людини і тварини [3].

Розглянемо дизайн інтер'єру котокафе, як приклад антикафе з присутністю тварин, який розширює функціональні, планувальні і конструктивні рішення внутрішнього архітектурного простору. Функціонально-просторове зонування такого закладу має задовольняти в першу чергу вимоги до утримання та проживання тварин, що постійно знаходяться в приміщенні. У тварин має бути окрема кімната з місцем для сну та годування, яка повинна бути відокремленою від зони де знаходяться відвідувачі. Організація простору має відповідати комфорту мешканців цього

місця, його гостей, а також санітарно – епідемічним вимогам. Дизайнери при створенні інтер'єрів кафе з присутністю тварин повинні розглядати можливість подальшого врахування потреб тварин як довгострокових користувачів простору [2].

Взаємодія між людьми та кішками у більшості котокафе полягає у загальноприйнятий спосіб – спостереження. У більшості існуючих кафе заборонено брати тварин на руки. Тому предметно – просторове наповнення інтер'єру котокафе – меблі та обладнання для тварин (конструкції для ігор, лежанки, сходинки, тунелі) повинні забезпечити та урізноманітнити спілкування людини і тварин [6]. Для відвідувачів найчастіше пропонуються без каркасні меблі, столики, стелажі для сувенірної продукції.

Художньо-естетична організація інтер'єру, а саме – композиційні, колористичні та світлові характеристики, художні елементи, що створюють психологічну атмосферу середовища мають бути підпорядковані просторам з різними функціями. Основними мешканцями кафе є кішки, а люди – це відвідувачі, які приходять, щоб побачити тварин та поспілкуватися з ними. Тому необхідно створити ієрархію просторів з різними функціями.

Л. Плурд стверджує, що котокафе є естетикою домашнього, затишного домашнього життя, що пов'язано з його початковим маркетингом як місця для оздоровлення людини [5]. Коти позиціонуються як цілющі об'єкти, за допомогою яких люди можуть шукати відчуття спокою та розслаблення. Японія була однією з перших країн, де з'явилися кафе, які приваблюють відвідувачів можливістю поспілкуватися з котами. Протягом більше 10 років такі кафе були популярною розвагою для туристів та жителів Японії. Ці кафе представляють собою комфортні простори, призначені для того, щоб викликати відчуття перебування в квартирі за рахунок продуманого

використання освітлення, меблів та фонові музики. Японські котячі кафе часто проектується як затишні домашні простори, які створюють комфортне середовище як для людей, так і для тварин (рис. 1).

В такому інтер'єрі створені умови для того, щоб відвідувачі відчували себе як удома. Дерев'яні меблі, заокруглені краї та м'які тканини є матеріалами, що використовуються в дизайні. На підлозі килими, ковдри та подушки для людей та кішок, створено середовище, яке дозволяє людям отримати емоційний відпочинок. Тварини розглядаються як об'єкти-компаньйони з проєктованим на них цілющим ефектом.

Коли антикафе з тваринами поширилися серед споживачів, дизайн інтер'єрів став різноманітнішим. Концепція дизайну інтер'єрів мережі котокафе «Мокко» (Токіо, Японія) [12] пропонує відвідувачам стильний, сучасний інтер'єр, де тварин майже непомітно (рис. 2).

Створення простору як для людей, так і для тварин націлено на збереження балансу між просторами для двох користувачів. Концепція інших закладів цієї мережі заснована на пріоритеті загального для людей та кішок простору. Для дизайну інтер'єру обрані оздоблювальні матеріали та меблі, які дають відчуття домашнього затишку, що дає збільшену взаємодію між людьми і тваринами (рис. 3). Інтер'єр не розділений візуально на простір для тварин та відвідувачів. Темні кольори візуально зменшують простір що додатково дає відчуття домашньої атмосфери [13].

Інтер'єри котокафе Meow Restaurant у Гуанчжоу (Китай) більш сучасні. Дизайнери створили функціональний інтер'єр, у якому однаково зручно і людям і тваринам. Дизайн-концепція полягала у створенні інтер'єру, де деталі нагадують ті чи інші явища природи. Спроектований лаунж з великою хвилеподібною лавою, що використовується як сидіння замість традиційних меблів. Другий поверх декорований конструкцією з нержавіючої

сталі на стіні та імітує водяні брижі. Візуальний ефект відкритого простору сприяє нестандартному спілкуванню з тваринами [8]. У дизайні інтер'єру цього котокафе втілена ідея «котячого лісу» без використання справжніх дерев, що дає відчуття присутності людини у світі тварин (рис. 4).

В оформленні інтер'єрів ще одного котокафе «Республіка котів» в Санкт-Петербурзі використано багато яскравих фарб. Стіни декоровані фотографіями, картинами та мозаїчними панно із зображенням котів. Але більше приділено увагу саме простору для тварин: будиночки, лежанки, полиці (рис. 5). Формат антикафе сприяє проведенню майстер-класів, дружньому спілкуванню за настільними іграми. Така концепція дизайну інтер'єру орієнтована на відпочинок та проведення часу відвідувачів в присутності тварин [13].

У наведених вище прикладах представлені комбінації просторів для людей та тварин. Більшість з інтер'єрів котокафе призначені саме для імітації домашніх умов, мають характеристики інтер'єрів приватних, затишних будинків.

Для наповнення інтер'єрів котокафе доцільно використовувати дизайнерські меблі, які сприяють більшій взаємодії людини та тварини. Структура та форма дивана Cat Tunnel, створеного дизайнерами для домашніх тварин, це тунельний диван призначений для kota і власника kota (рис. 6). Дизайн розроблений так, щоб повністю використовувати меблі, як інструмент для обміну емоціями та почуттями з тваринами. Труба для kota проходить через спинку, підлокотник і частину основи дивана. В ній тварини можуть грати, ховатися та виглядати зі спеціального отвору [14].

CATable, розроблений LYCS Архітектура [16] має органічні отвори та проходи всередині столу, щоб забезпечити «пригоду для котів», але функціонує як стіл для людини (рис. 7).



Рис. 1. Інтер'єри котакафе з естетикою домашнього затишку (Токіо, Японія, 2017)



Рис. 2. Простір тварин і простір людей не розділяється візуально.
Інтер'єри мережі котакафе «Мокко» (Токіо, Японія, 2018)



Рис. 3. Стилістика домашнього затишку.
Интер'єри кафе «Мокко» в районі Сібуя, (Токіо, Японія, 2019)



Рис. 4. Интер'єри котакафе Meow Restaurant, (Гуанчжоу, Китай, 2018)



Рис. 5. Інтер'єри котакафе «Республіка котів» (Санкт-Петербург, Росія, 2011)



Рис. 6. Диван Cat Tunnel, дизайнер Синджи Мун «The studio "MUN» (Північна Корея, 2015)



Рис. 7. Стіл CATable, дизайнер Руан Хао «LYCS Architecture» (Китай, 2015)

Концепція дизайнерських меблів для домашніх тварин пропонує новий тип наповнення простору котакафе для спілкування людини та тварини. Спеціалізовані меблі, обладнання та пристосування є невід'ємною складовою дизайну інтер'єрів антикафе з присутністю тварин, тому їх потрібно захищувати у загальну художньо-образну концепцію інтер'єрів для відпочинку.

Висновки. Формування та розвиток інтер'єрів антикафе з присутністю тварин визначається функціонально-планувальни-

ми та художньо-естетичними (стильовими) характеристиками. Кожна група факторів визначає вимоги до дизайну інтер'єрів з присутністю тварин. Виявлені такі концепції інтер'єрів котакафе: інтер'єри з домашнім затишком та інтер'єри вільного простору. Сформовано загальні характеристики створення таких просторів за набором елементів і обладнання, предметно-просторовим наповненням. Дослідження формування внутрішнього середовища проводилось у трьох напрямках: функціонально-планувальної структури;

дизайнерсько-предметному наповненні внутрішнього середовища та художньо-естетичному. Проведене нами дослідження дало змогу розширити уявлення про складові дизайну інтер'єрів котокафе, як

прикладу простору антикафе для спілкування з тваринами, яке в свою чергу стає дієвим допоміжним інструментом на етапі проектування аналогічних об'єктів.

Література

1. Robinson A. Paid Companions: Human-Animal Relationships in Japanese Pet Cafés. Paid Companions: Human-Nonhuman Animal Relations in Japanese Animal Cafés. *Society and Animals*. 2020. № 4 (1). P. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1163/15685306-00001650>.

2. Бут И. Кошки и собаки в интерьере: особенности дизайна дома. URL: <http://ultradizz.ru/design/792-koshki-i-sobaki-v-interere-osobennosti-dizajna-doma.html> (дата звернення: 08.12.2022).

3. Дембич Н. Д., Горюнова И. С. «Новое мировоззрение: тенденции общения людей и животных в мегаполисе». Разработка интерьера антикафе «кошачьи истории» с элементами стиля *loft*. *Сборник материалов II Межвузовской студенческой научно-практической конференции*. М., 2021. С. 127–140.

4. Ingraham C. *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition*. 1st Edition. Abingdon: Routledge, 2006. 376 p.

5. Plourde L. Why Do People Go to Cat Cafes? Loneliness and Relaxation in a Time of Neoliberalism. *Open Democracy*: website. 2017. URL: <https://www.opendemocracy.net/en/why-do-people-go-to-cat-cafes-loneliness-and-relaxation-in-time-of-neoliberalism/> (дата звернення: 06.02.2022)

6. Gao Y. *Feline Space :Integrative Project*; Written Thesis. 2019. 13 p. URL: file:///C:/Users/ssmym/Downloads/YiyiGao_IP_Section4_2019_Thesis.pdf.

7. Tran K. *Establishing a Business Plan for Dog Coffee&Tea.*, Helsinki. 2020. 69 p. URL: <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/340276/Establishing%20a%20Business%20plan%20for%20Dog%20Coffee%26Tea%20Helsinki.pdf>.

8. Restaurant Meow / E Studio. *ArchDaily*: website. URL: <https://www.archdaily.com/904558/meow-restaurant-e-studio> (Last accessed: 06.02.2022).

9. Neko no Jikan Kita Honten, Osaka, Japan. *The Neighbor's Cat*: website. URL:

<https://www.theneighborscat.com/neko-no-jikan-kitahonten> (Last accessed: 31.01.2022).

10. Wei C. I Visited the World's 'First' Cat Cafe. *Vice*: website. 2016. URL: <https://www.vice.com/en/article/78meix/i-visited-the-worlds-first-cat-cafe> (Last accessed: 05.02.2022).

11. Wainwright T. *Pet-tecture: Design for Pets*. London: Phaidon Press, 2018. 288 p.

12. Гламурные котокафе в модных районах Токио. *Cat People*: website. URL: <https://catpeople.ru/catification/glamurnye-kotokafe-v-modnyix-rajonax-tokio.html> (дата звернення: 05.12.202).

13. Республика котов. URL: <https://www.catsrepublic.ru/> (дата звернення: 15.12.2021).

14. Мебель для животных. *MUN*. URL: <https://www.munseungji.com/cat-tunnel-sofa> (дата звернення: 05.02.2022).

References

1. Robinson, A. S. (2020). Paid Companions: Human-Nonhuman Animal Relations in Japanese Animal Cafés. Paid Companions: Human-Nonhuman Animal Relations in Japanese Animal Cafés. *Society & Animals*, 4 (1), 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1163/15685306-00001650>.

2. But, I. Koshkiisobaki v inter'ere: osobennosti dizajna doma [Cats and dogs in the interior: home design features]. URL: <http://ultradizz.ru/design/792-koshki-i-sobaki-v-interere-osobennosti-dizajna-doma.html> (Last accessed: 08.12.2022).[in Russian].

3. Dembich, N. D., Goryunova, I. S. (2021). «Novoe mirovozzrenie: tendentsii obshcheniya lyudey i zhivotnykh v megapolise». *Razrabotka inter'era antikafe «koshach'iistorii» s elementami stilya loft* ["A New World View: Trends in Human-Animal Communication in the Metropolis". Interior design of the anti-cafe "cat stories" with elements of the loft style]. *Sbornikmaterialov II Mezhvuzovskoyestudencheskoynauchno-prakticheskoykonferentsii*, 127–140 [in Russian].

4. Ingraham, C. T. (2005). *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition* (1st ed.). London, Routledge. DOI: [10.4324/9780203799604](https://doi.org/10.4324/9780203799604).

5. Plourde, L. (2017). Why Do People Go to Cat Cafes? Loneliness and Relaxation in a Time of Neoliberalism. *Open Democracy*: website. URL: <https://www.opendemocracy.net/en/why-do-people-go-to-cat-cafes-loneliness-and-relaxation-in-time-of-neoliberalism/> (Last accessed: 06.02.2022).
6. Gao, Y. (2019). Feline Space :Integrative Project, Written Thesis. URL: <file:///C:/Users/ssmym/Downloads/YiyiGao IP Section4 2019 Thesis.pdf>.
7. Tran, K. (2020). Establishing a Business Plan for Dog Coffee & Tea, Helsinki. 69. URL: <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/340276/Establishing%20a%20Business%20plan%20for%20Dog%20Coffee%26Tea%20Helsinki.pdf>.
8. Restaurant Meow / E Studio. *ArchDaily*: website. URL: <https://www.archdaily.com/904558/meow-restaurant-e-studio> (Last accessed: 06.02.2022).
9. Neko no Jikan Kita Honten, Osaka, Japan. *The Neighbor's Cat*: website. URL: <https://www.theneighborscat.com/neko-no-jikan-kitahonten> (Last accessed: 31.01.2022).
10. Wei, C. (2016). I Visited the World's 'First' Cat Cafe. *Vice*: website. URL: <https://www.vice.com/en/article/78mejx/i-visited-the-worlds-first-cat-cafe> (Last accessed: 05.02.2022).
11. Wainwright, T. (2018). *Pet-tecture: Design for Pets*. London: Phaidon Press. 288.
12. Glamurnye kotokafe v modny khrayonakh Tokio [Glamorous cat cafes in trendy areas of Tokyo]. *Cat People* .website. URL: <https://catpeople.ru/catification/glamurnye-kotokafe-v-modnyix-rajonax-tokio.html> (Last accessed: 05.12.202) [in Russian].
13. Respublika kotov. [Republic of Cats]. URL: <https://www.catsrepublic.ru/> (Last accessed: 15.12.2021) [in Russian].
14. Mebel' dlya zhivotnykh. [Animal furniture]. *MUN*. URL: <https://www.munseungji.com/cat-tunnel-sofa> (Last accessed: 05.02.2022).

FEATURES OF ANTI-CAFE INTERIOR DESIGN WITH THE PRESENCE OF ANIMALS

ПОРОВА І. І.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. The aim of the work is to determine the features of the interior design of the anticafe with the presence of animals and the subject content of the cat café environment. analyze the experience of designing an anticafe in the context of creating a common space for visitors and animals by means of design.

Methodology. The study is based on systems and environmental approaches that allow us to consider the interior space and subject environment of the cafe as a holistic project. The study used: the method of systematic analysis of specialized resources and scientific publications on the research topic; method of comparative analysis of similar objects; generalization of the information received in the course of research. The source base of the research was scientific and journalistic articles,

ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРОВ АНТИКАФЕ С ПРИСУТСТВИЕМ ЖИВОТНЫХ

Попова И. И.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Целью работы является определение особенностей дизайна интерьеров антикафе с присутствием животных и предметного наполнения среды котокафе; проанализировать опыт проектирования антикафе в контексте создания общего места для посетителей и животных средствами дизайна.

Методология. Исследование основывается на системном и средовом подходах, позволяющих рассматривать интерьерное пространство и предметную среду котокафе как целостный проект. В исследовании использованы: метод системного анализа специализированных ресурсов и научных публикаций по тематике исследования; метод сравнительного анализа аналогичных объектов; обобщение полученной в процессе исследования информации. Базой исследования стали научные и публицистические статьи, отечественные и зарубежные проектные

domestic and foreign design developments of cat café spaces, catalogs of designer furniture and equipment for pets.

Results. Experience and trends in interior design of cat café as an example of antikafe format with the presence of animals in different countries are considered. The main functional groups of the subject content from the point of view of human and animal interaction are analyzed. The peculiarities of the formation of the stylistics of the interior of the premises of the cafe are considered, the connection between the space of man and the space of animals in the design – interior solutions.

Scientific novelty. The peculiarities of designing the interiors of anti-cafes with the presence of animals are determined.

Practical significance. The research is conditioned by the expansion and deepening of knowledge about the formation of the design of anti-cafe environments with the presence of animals and filling them with equipment that provides the opportunity and can be used in the practice of designing appropriate environments.

Key words: *antikafe, cafe with the presence of animals, furniture for pets, subject – spatial environment.*

разработки котакафе, каталоги дизайнерской мебели и оборудования для домашних животных.

Результаты. Рассмотрены опыт и тенденции в проектировании интерьеров котакафе в качестве примера формата антикафе с присутствием животных в разных странах. Проанализированы основные функциональные группы предметного наполнения с точки зрения взаимодействия человека и животного. Рассмотрены особенности формирования стилистики интерьера помещений котакафе, установлены связи между пространством человека и пространством животных в дизайн – решениях интерьеров.

Научная новизна: определены особенности проектирования интерьеров антикафе с присутствием животных.

Практическая значимость. Исследование обуславливается расширением и углублением знаний о формировании дизайна сред анти кафе с присутствием животных и наполнении их оборудованием, что обеспечивает возможность и может использоваться в практике проектирования соответствующих интерьеров.

Ключевые слова: *антикафе, кафе с присутствием животных, мебель для домашних животных, предметно пространственная среда.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2022.1.6](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.6)

Попова Ірина Іванівна, кафедра дизайну та гуманітарних дисциплін, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-8098-9370, **e-mail:** firenzeirina@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Попова І. І Особливості дизайну інтер'єрів антикафе з присутністю тварин. *Art and design*. 2022. № 1(17). С. 67–75.

Citation APA: Popova, I. I. (2022). Features of anti-cafe interior design with the presence of animals. *Art and design*. 1(17). 67–75.

УДК 7.012:001.891

ПРАСОЛ С. І., ХИНЕВИЧ Р. В., КОВАЛЬОВ Ю. А.,
ОВЧАРЕК В. Є., СКЛЯРЕНКО В. О.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-
0272.2022.1.7.**ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ
«ПЕРСПЕКТИВА ТА ТІНІ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ
«ДИЗАЙН»**

Мета: розглянути особливості викладання дисципліни «Перспектива та тіні» із залученням картин відомих художників епохи Ренесансу і Бароко, а також презентацій послідовного виконання перспективних зображень. Визначено значимість аналізу художніх творів при вивченні дисципліни «Перспектива та тіні», місце перспективи в загальній теорії зображень.

Методологія. Застосовано системний та порівняльний аналіз живописних картин митців періоду Ренесансу і Бароко, презентації послідовного виконання перспективних зображень.

Результати. Аналіз творів живопису Ренесансу і Бароко дав можливість відстежити розвиток повітряної перспективи як мислення у художників того часу. Викладено підходи до аналізу перспективи в зображенні об'єкту і ролі презентацій поетапного виконання перспективи у формуванні професіоналізму майбутнього дизайнера. –Визначено, що порівняльний аналіз художніх творів різних періодів є необхідною складовою практичних завдань для оволодіння та засвоєння матеріалу при вивченні дисципліни «Перспектива та тіні» та розуміння загальних законів розвитку і шляхів застосування геометричних систем перспективи разом з презентаційним викладанням послідовності побудов.

Наукова новизна. Визначено роль аналізу художніх творів різних історичних періодів для оволодіння та засвоєння матеріалів дисципліни «Перспектива та тіні», закладено концепцію використання презентацій етапів побудови перспективних зображень.

Практична значимість. Отримані результати можуть бути використані при викладанні дисципліни «Перспектива та тіні» студентами спеціальності «Дизайн» та при ідентифікації художніх творів за епохою.

Ключові слова: пейзажний живопис; період Ренесансу; період Бароко; презентації перспективних побудов; повітряна перспектива; лінійна перспектива.

Вступ. Традиційно склалося, що вивчення теорії і опанування методів лінійної перспективи є невід'ємною складовою дизайнерської освіти і формування професійної компетентності дизайнера. Не знаючи основних законів перспективи, не можна достовірно і точно побудувати зображення будь-якого, навіть простого об'єкту. Теорія перспективи підкріплює практику спостереження і допомагає митцю точніше побачити перспективні явища в процесі подачі певного образу і закономірності його візуалізації на основі отриманих знань [8].

Лінійна перспектива допомагає митцю зображувати на картинній площині навколишні предмети такими, якими вони представляються в просторі. Однак шляхи,

що ведуть до досягнення цієї мети, відрізняються для малюнка і перспективи. Побудова перспективних зображень завжди виконується за певною геометричною системою з урахуванням фізіологічних особливостей зорового апарату людини. При малюванні, навпаки, художник керується суб'єктивними оцінками і судженнями, звертаючись до геометричних схем лише як до допоміжного засобу [7].

Перспектива – як спосіб зображення предметів на площині, підпорядковується певним геометричним законам. Побудова перспективних зображень досить складний процес, що ґрунтується на теорії перспективи і є результатом теоретичного узагальнення наукових даних про зорове сприйняття. Художники всіх часів

намагалися розробити прості і практичні методи побудови перспективи. Як метод, перспектива в живопису цілком базується на фізіології зорового апарату людини, який найточніше відтворює світ, який оточує людину. Проте ідеальне відтворення тривимірного простору (як об'єктивного, так і суб'єктивного) неможливе, кожний художник залежно від свого задуму користується певними геометричними методами, які дають можливість яскравіше розкрити задуманий образ [5].

Викладання перспективи як науки ґрунтується на історичному підході, осмисленні ролі перспективи при візуалізації дизайнерських об'єктів на картинах художників, в проектах, тощо. Розвиток теорії перспективи нерозривно пов'язаний з творчістю художників, що працювали в різні історичні періоди. Сьогодні теорія перспективних побудов зберігає актуальність у візуалізації об'єктів дизайну, фундаменталізації компетентностей здобувачів освіти і практичного використання отриманих знань, у тому числі, на базі сучасних інформаційних технологій.

Аналіз попередніх досліджень.

Низка авторів [1, 2, 4, 6] досліджували питання розвитку теорії перспективи, що відображалася у творах живопису різних жанрів та різних історичних періодів.

Дослідник В. П. Бранський виділяє чотири головні типи перспективи у творах живопису: лінійну (або центральну), зворотну, паралельну (або аксонометричну), сферичну. І зазначає, що «всі форми перспективи у художньому відношенні цілком рівноправні» [1, С. 82–83].

Автор А. Вершовський у статті [2] виконав детальний аналіз перспективи, як одного з образотворчих засобів, якими і в живописі, і у фотографії можуть передаватися глибина і об'єм. Автор наводить приклади використання різних видів перспективи в творах живопису різних періодів розвитку образотворчого мистецтва, а також досліджує оптичні ілюзії

спричинені сприйняттям зображень з порушеннями перспективних закономірностей.

Щодо досліджень методології викладання дисципліни «Перспектива та тіні» – дана проблематика є маловивченою та вимагає комплексного підходу та аналізу існуючих методів викладання та запровадження нових сучасних підходів до візуалізації з використанням презентацій.

Постановка завдання. Питання методології викладання дисципліни «Перспектива та тіні» тісно пов'язані з суміжними напрямками такими як історія образотворчого мистецтва, рисунок та живопис. Геометричні закономірності перспективи у творах живопису можуть бути вихідним матеріалом для їх аналізу та сприяють розумінню основних положень теорії перспективи.

Реалії сьогодення потребують професійної підготовки студентів спеціальності «Дизайн» з залученням нових методів візуалізації навчальних матеріалів у процес викладання. Метою статті є формулювання нових підходів до аналізу перспективи в зображенні об'єкту і ролі презентацій поетапного виконання перспективних зображень для кращого засвоєння матеріалу та формування професійних якостей майбутнього дизайнера [9].

Результати дослідження. Використання ортогонального проєкціювання дає можливість оперувати складними формами, розмірами, положенням взаємопов'язаних деталей і всього комплексу об'єкту, що проєктується. Але сприйняття зображення об'єкту значно відрізняється від сприйняття об'єкту в дійсності, тому що ортогональні проєкції не є аналогом зорового апарату людини. Для розробки і представлення своїх проєктів дизайнерам важливо володіти теоретичними положеннями та мати практичні навички побудов перспективних зображень.

Предметом вивчення навчальної дисципліни «Перспектива та тіні» є основні

положення теорії перспективи. Велика різноманітність розділів дисципліни, з одного боку, і необхідність реалізувати її виклад в обмеженому об'ємі навчального часу, з іншого, вимагають певного підходу до методів та способів викладання. Для того, щоб кінцевим результатом вивчення перспективи було вміння і навички застосування її законів у повсякденній роботі, необхідно супроводити вивчення теорії виконанням ряду графічних завдань по окремих темах з аналізом живописних робіт художників різних часів та етапів вдосконалення засобів створення реалістичних зображень.

Розвиток пейзажного живопису в різних країнах Західної Європи можна охарактеризувати як цілісний і гармонійний, якщо розглядати його з точки зору розвитку жанру як такого. Але якщо розглядати його з точки зору окремих композиційних рішень, що належать до трактування простору і часу, цей розвиток був нерівномірним і залежним від національних традицій і багатьох інших факторів.

Яскраво виражена зацікавленість пейзажем помітна в живописі Раннього Ренесансу. Не зважаючи на те, що художники ще дуже невміло передавали простір, захарашуючи його ландшафтними елементами, що не поєднувались один з одним за масштабом, багато картин свідчать про прагнення живописців домогтися гармонійного і цілісного зображення природи і людини. Більш досконаліми пейзажні мотиви стали в епоху Високого Ренесансу. Багато художників того періоду уважно вивчали природу, відмовлялись від звичного нагромадження деталей, неузгоджених за масштабом, зверталися до наукових розробок в теорії перспективи.

У рамках вивчення дисципліни розглядається розвиток жанру пейзажу, що обґрунтовано тим, що в пейзажному живописі найповніше відображені художні засоби передачі глибини простору: зменшення віддалених предметів; зміна

кольору предметів при віддаленні як елемент колірної і повітряної перспективи; зміна ракурсу предметів при віддаленні на основі лінійної перспективи [3].

Повітряна перспектива залишається в живописі явищем суб'єктивним і основною її метою є передача глибини простору з урахуванням впливу повітря, яке розділяє глядача з природою. Якщо порівнювати повітряну перспективу з лінійною, то точність передачі насиченості повітряного середовища залежить від особистості художника, його бачення, в той час як лінійна перспектива підкоряється чітким геометричним законам. Але реалістичний живопис неможливий без повітряної перспективи. Саме вона дає можливість передати ілюзію глибини простору художніми засобами, де по мірі віддалення об'єкти втрачають насиченість кольору, контрасти світлотіні, чіткість обрисів. Значно віддалені від картинної площини об'єкти часто показуються вкритими сіро-блакитним серпанком, при цьому предмети переднього плану, в протизага віддаленому, відзначалися контрастами світлотіні, яскравістю кольорів і чіткістю форм.

Розглядаючи пейзажний живопис епохи Ренесансу, можна помітити прагнення митців передати духовний романтичний настрій за допомогою відображення атмосферних явищ, хмар, які ретельно виписані і займають, подекуди, до 4/5 полотна картини (рис. 1). Віддалені предмети виписані розмитими з урахуванням перспективних масштабів лінійної перспективи, що підсилює враження глядача від картини. Лінія горизонту на картині, її віддаленість художником обрано виходячи з того, що прозорість атмосфери за гарної погоди і кривина поверхні Землі дозволяють бачити на рівнині на відстані приблизно до 5–10 км. Виходячи з цих положень також вибрано масштаб висоти дальніх лісів, дерев тощо.

Для наближення переднього плану використано промальовування предметів зі всіма подробицями. Горизонт та найдальші і

нерозрізнені місця пророблено використовуючи, здебільшого, сіро-блакитні тони, а більш-менш розрізнені предмети написані чіткішими штрихами, предмети переднього плану прописані з відвертим додаванням більш яскравого кольору. Використовуючи такі художні прийоми, художники показували глибину простору, повітря, далекої перспективи і передавали реалістичність видимості на значну відстань. Деякі предмети винесено вище лінії горизонту і вони дуже ретельно прописані для того, щоб з'явилось відчуття, що ці предмети знаходяться зовсім поряд. Також, слід зазначити, що в цілому пейзажному живопису епохи Ренесанс притаманна симетрична композиція.

Головною особливістю живопису Бароко є недотримання ренесансної гармонії заради більш емоційної передачі зображення. Художники використовували

композиційні ефекти, виражені в сміливих контрастах масштабів, кольорів, світла й тіні, разом з тим, митці досягали ритмічної і колірної єдності, мальовничості твору в цілому. Загалом живопис бароко характеризується динамізмом, «площиною» і пишністю форм, а найхарактернішими рисами картин є помітна барвистість і динамічність.

У живопису періоду Бароко більш ускладненим стає сприйняття природи через осягнення її мінливості (рис. 2). Художники намагалися передати динаміку навколишнього світу, бурхливе життя стихій. Діапазон художнього відображення ставав більш широким – від грандіозних, космічних за охопленням образів до ретельно відтворених пейзажів рідної природи. З'явилися нові жанри пейзажу, такі як міський, фантастичний, епічний і національний [5].



Рис. 1. Приклади пейзажного живопису характерні періоду Ренесансу зі схематичним позначенням лінії горизонту: а – Ян Порцелліс. Однощогловий корабель і шлюпка (1630 р.); б – Арт ван дер Нер. Зима на річці (1645 р.).



Рис. 2. Приклади пейзажного живопису характерні періоду Бароко зі схематичним позначенням лінії горизонту: а – Якоб Ван Рейсдал. В лісі (1682 р.); б – Альберт Якобс Кейн. Корови на березі річки (1659 р.)

Майстри живопису часів Бароко по іншому користувались повітряною перспективою. Вони намагались передати динаміку навколишнього світу, силу і красу землі, втілюючи у картині радість життя, вселяючи в глядача почуття оптимізму. У картинах того періоду протиставлення

лінійного і об'ємного змінюється протиставленням плоского і просторового. Художники порушували симетрію і віддавали перевагу діагональній композиції, а також навмисно знищували контур: фігури зливалися з фоном, виступали лише окремі освітлені поверхні.

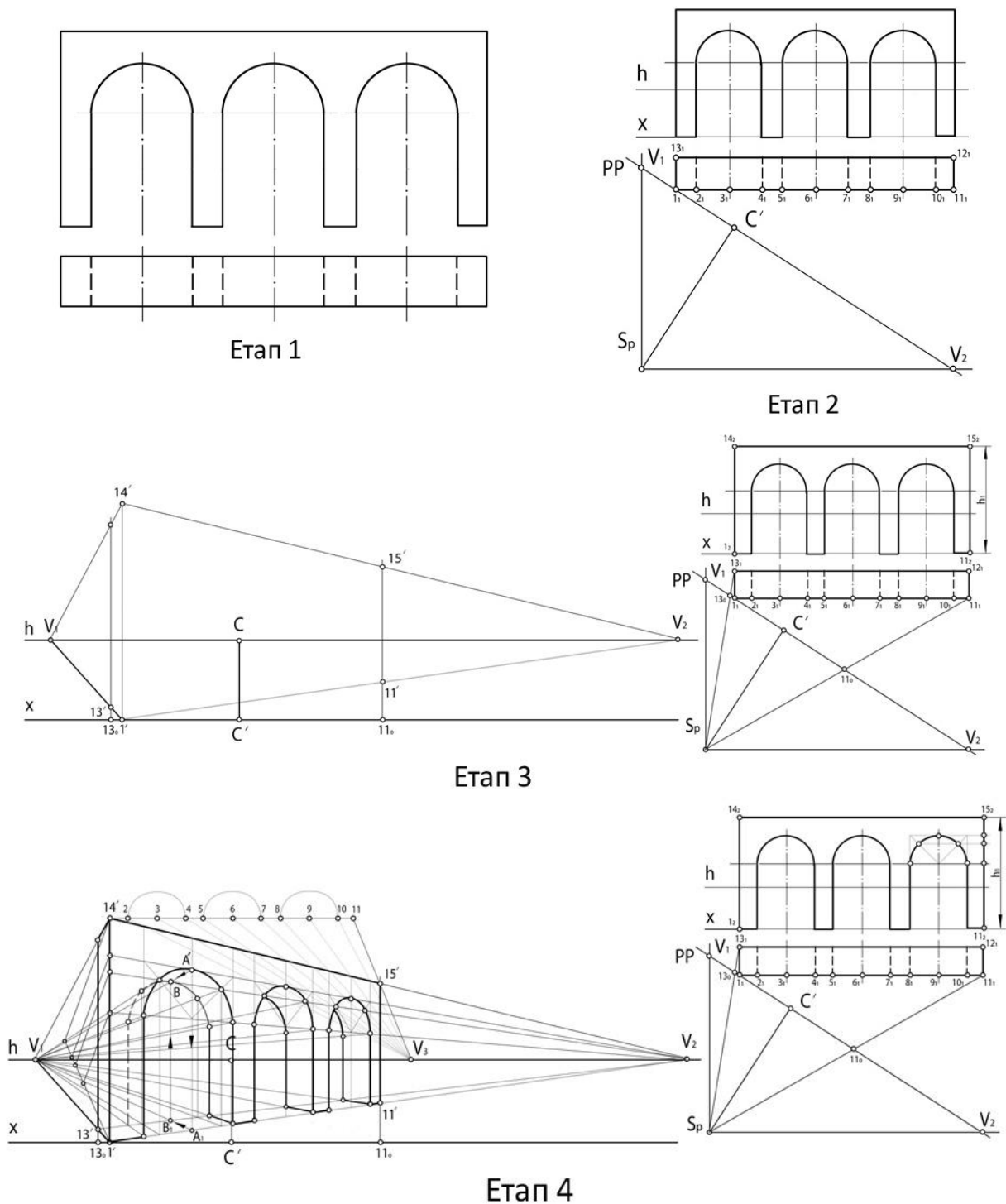


Рис. 3. Приклад презентації послідовного, поетапного виконання графічної роботи

Аналіз робіт відомих художників того періоду показав, що лінія горизонту розміщена в середній частині полотна, тому площа переднього плану більш виразна і насичена, а повітряна перспектива неба і хмар підкреслює динамічний настрій картин. Можна додати, що пейзажному живопису періоду Бароко притаманні яскравість, насиченість та деталізація переднього плану. Саме в періоді Бароко і Ренесанс зроблено найважливіші відкриття в передачі простору, освітлення, загального настрою картини, що базувалось на творчому пізнанні природи.

Для забезпечення ефективності самостійної роботи, набуття вміння і навичок застосовувати знання у повсякденній роботі, необхідно супроводити вивчення теорії виконання низки графічних завдань по окремих темах. Доцільно показати послідовне, поетапне виконання графічних завдань в формі презентацій. На рис. 3 наведено приклад презентації етапів виконання завдання «Перспектива аркади»: етап 1 – побудова ортогональних проєкцій споруди з арками; етап 2 – вибір положення картинної площини, точки зору, лінії горизонту, точок сходу паралельних ліній; етап 3 – побудова основних ліній перспективного зображення; етап 4 – побудова перспективи аркади методом архітекторів.

Використання презентацій поетапного виконання побудови перспективних зображень сприяє розумінню та послідовному засвоєнню матеріалів дисципліни, а також покращує сприйняття графічних зображень, що містять велику кількість точок і ліній, та їх шрифтових позначень.

Викладання дисципліни «Перспектива та тіні» здобувачам освіти спеціальності

«Дизайн» з композиційної тематики підсилюється проведенням порівняльного аналізу живописних творів митців періоду Ренесансу і Бароко з метою відстеження етапів розвитку лінійної перспективи, як мислення художників того часу.

Висновки. Для успішного кінцевого результату вивчення дисципліни «Перспектива та тіні» студентам спеціальності «Дизайн» доцільно аналізувати живописні роботи художників різних часів, зокрема пейзажі періодів Ренесансу і Бароко, де найчастіше повітряна перспектива у картинах художників тих часів трактувалася досить різноманітно, але з урахуванням особливостей характерних для відповідного мистецького історичного періоду. Визначено, що проаналізовані пейзажні живописні роботи крім використання загальних геометричних законів побудови повітряної перспективи відображають особисте бачення митця в використанні повітряної перспективи. Розвиток системи відтворення зображення на площині картин періодів Ренесансу і Бароко, успішне вдосконалення прийомів побудов перспективи сприяли розвитку лінійної і повітряної перспективи в наукову дисципліну. Проведення порівняльного аналізу відомих живописних полотен є необхідною складовою практичних завдань для оволодіння та засвоєння матеріалу при вивченні дисципліни «Перспектива та тіні», а пояснення перспективних побудов в формі презентацій послідовного, поетапного виконання графічних завдань зробить доступнішим сприймання теоретичних положень перспективи, що сприятиме розвитку творчих здібностей студентів.

Література

1. Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград: Янтарный сказ, 1999. 704 с.

2. Вершовский А. Третье измерение: объем и перспектива в фотографии. Фотожурнал ХЭ. 2010. URL: <http://photo-element.ru/analysis/persp/persp.html>.

3. Климухин А. Г. Тени и перспектива: учебник для вузов. Москва: Архитектура, 2012. 200 с.

4. Кучер В. Г. Види перспективи в образотворчому мистецтві. Способи одержання зображення перспективи. URL: <https://kafedra.com.ua/vydy-perspektyvy-v-obrazotvorchomu-mystetstvi-sposoby-oderzhannya-zobrazhennya-perspektyvy/>

5. Макарова М. Рисунок и перспектива: теория и практика: учебное пособие. Москва: Мир. Академический проект, 2014. 382 с.

6. Петрова В. В., Масакова Н. И. Линейная перспектива и тени: учебно-методическое пособие. Тольятти: ТГУ, 2014. 132 с.

7. Прасол С. І. Композиції перспективних побудов в творах живопису. *Технічна естетика і дизайн*. 2019. №16. С. 124–126.

8. Прасол С. І., Хиневич Р. В. Перспектива та тіні: навч. посіб. Київ: КНУТД, 2020. 88 с.

9. Прасол С. І. Теоретичні засади перспективної побудови композиції творів живопису. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*: матеріали Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції. Переяслав-Хмельницький, 2019. Вип. 48. С. 38–42.

10. Струмінська Т. В., Прасол С. І., Пашкевич К. Л. Аналіз художніх творів як засіб вивчення дисципліни «Перспектива та тіні». *Вісник КНУТД*. 2016. №3. С. 206–212.

References

1. Branskyi, V. P. (1999). *Yskusstvo y fylosofyia* [Art and philosophy]. Kalynynhad: Yantar. skaz. [in Russian].

2. Vershovskiy, A. (2010). *Trete yzmerenye: ob'yet y perspektyva v fotohrafyy* [The third dimension: volume and perspective in photography]. Fotozhurnal KhЭ. URL: [http://photo-](http://photo-element.ru/analysis/persp/persp.html)

[element.ru/analysis/persp/persp.html](http://photo-element.ru/analysis/persp/persp.html) (Last accessed: 18.01.2022) [in Russian].

3. Klymukhyn, A. H. (2012). *Teny y perspektyva* [Shadows and perspective]. Moskva: Arkhitektura. [in Russian].

4. Kucher, V. H. *Vydy perspektyvy v obrazotvorchomu mystetstvi. Sposoby oderzhannia zobrazhennia perspektyvy* [Types of perspectives in the fine arts. Ways to get a perspective image]. URL: <https://kafedra.com.ua/vydy-perspektyvy-v-obrazotvorchomu-mystetstvi-sposoby-oderzhannya-zobrazhennya-perspektyvy/> (Last accessed: 10.04.2022) [in Ukrainian].

5. Makarova, M. (2014). *Rysunok y perspektyva: teoriya y praktyka* [Drawing and perspective: theory and practice]. Moskva: Myr. Akademicheskyyi proekt. [in Russian].

6. Petrova, V. V. & Masakova, N. Y. (2014). *Lyneinaia perspektyva y teny* [Linear perspective and shadows]. Toliatty: THU. [in Russian].

7. Prasol, S. I. (2019). Kompozytsii perspektyvnykh pobudov v tvorakh zhyvopysu [Compositions of perspective constructions in works of painting]. *Mizhvidomchyi naukovotekhnichniy zbirnyk «Tekhnichna estetyka i dizain – Technical aesthetics and design»*, 16. 124–126 [in Ukrainian].

8. Prasol, S. I. & Khynevych, R. V. (2020). *Perspektyva ta tini* [Perspective and shadows]. Kyiv: KNUVD. [in Ukrainian].

9. Prasol, S. I. (2019). Teoretychni zasady perspektyvnoi pobudovy kompozytsii tvoriv zhyvopysu [Theoretical principles of perspective construction of a composition of paintings]. *Materialy Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi internet-konferentsii «Trends and prospects for the development of science and education in the context of globalization»*. Pereiaslav-Khmelnyskiy. 48. 38–42. [in Ukrainian].

10. Struminska, T. V., Prasol S. I., Pashkevych K. L. (2016). Analiz khudozhnikh tvoriv yak zasib vyvchennia dystsypliny «Perspektyva ta tini» [Analysis of works of art as a means of studying the discipline "Perspective and Shadows"]. *Visnyk KNUVD – Bulletin of the KNUVD*. 3. 206–212. [in Ukrainian].

PECULIARITIES OF TEACHING THE DISCIPLINE "PERSPECTIVE AND SHADOWS" FOR STUDENTS OF DESIGN

PRASOL S., KHYNEVYCH R., KOVALYOV Y., OVCHAREK V., SKLYARENKO V.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose: considers the peculiarities of teaching the discipline "Perspective and Shadows" with the involvement of paintings by famous artists of the Renaissance and Baroque, as well as presentations of consecutive execution of promising images. The significance of the analysis of works of art in the study of the discipline "Perspective and Shadows", the place of perspective in the general theory of images is determined.

Methodology. Systematic and comparative analysis of paintings by artists of the Renaissance and Baroque periods, presentations of consecutive execution of perspective images are used.

Results. Analysis of Renaissance and Baroque paintings made it possible to trace the development of aerial perspective as thinking in the artists of that time. Approaches to the analysis of perspective in the image of the object and the role of presentations of step-by-step construction of perspective in the formation of professionalism of the future designer are presented. It is determined that the comparative analysis of works of art of different periods is a necessary component of practical tasks for mastering the material in studying the discipline "Perspective and Shadows" and understanding the general laws of development and ways of applying geometric systems of perspective together with presentations.

Scientific novelty. The role of the analysis of works of art of different historical periods for mastering of the materials of the discipline "Perspective and Shadows" is determined, the concept of using presentations of stages of construction of perspective images is laid down.

Practical significance. The obtained results

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ПЕРСПЕКТИВА И ТЕНИ» ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН»

ПРАСОЛ С. И., ХИНЕВИЧ Р. В., КОВАЛЕВ Ю. А., ОВЧАРЕК В. Е., СКЛЯРЕНКО В. А.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель: рассмотреть особенности преподавания дисциплины «Перспектива и тени» с привлечением картин известных художников эпохи Ренессанса и Барокко, а также презентаций последовательного выполнения перспективных изображений. Определена значимость анализа художественных произведений при изучении дисциплины «Перспектива и тени», место перспективы в общей теории изображений.

Методология. Использован системный и сравнительный анализ живописных картин художников периода Ренессанса и Барокко, презентации последовательного выполнения перспективных изображений.

Результаты. Анализ произведений живописи Ренессанса и Барокко дал возможность отследить развитие воздушной перспективы как мышления художников того времени. Изложены подходы к анализу перспективы в изображении объекта и роли презентаций поэтапного построения перспективы в формировании профессионализма будущего дизайнера. Определено, что сравнительный анализ художественных произведений разных периодов является необходимой составляющей практических задач для овладения и усвоения материала при изучении дисциплины «Перспектива и тени» и понимания общих законов развития и путей применения геометрических систем перспективы вместе с презентационным изложением последовательности построений.

Научная новизна. Определена роль анализа художественных произведений разных исторических периодов для овладения и усвоения материалов дисциплины «Перспектива и тени», заложена концепция использования презентаций этапов построения перспек-

can be used in teaching the discipline "Perspective and Shadows" by students majoring in "Design" and in the identification of works of art by era.

Keywords: *landscape painting; Renaissance period; Baroque period; presentations of perspective constructions; aerial perspective; linear perspective.*

тивных изображений.

Практическая значимость. Полученные результаты могут использоваться при преподавании дисциплины «Перспектива и тени» студентами специальности «Дизайн» и при идентификации художественных произведений по эпохе.

Ключевые слова: *пейзажная живопись; период Ренессанса; период Барокко; презентации перспективных построений; воздушная перспектива; линейная перспектива.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Прасол Станіслав Іванович, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6447-4385, **e-mail:** prasol.si@knutd.com.ua

Хиневич Руслана Вікторівна, канд. техн. наук, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3130-5785, **e-mail:** h.ruslana.v@gmail.com

Ковальов Юрій Адіславович, канд. техн. наук, доцент кафедри прикладної механіки і машин, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2321-6763, **e-mail:** kovalev.yri2012@gmail.com

Овчарек Володимир Євгенович, канд. техн. наук, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-9857-4103, **e-mail:** ovcharekv@i.ua

Скляренко Валерій Олександрович, старший викладач кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-4867-7056, **e-mail:** gosvfart@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Прасол С. І., Хиневич Р. В., Ковальов Ю. А., Овчарек В. Є., Скляренко В. О. Особливості викладання дисципліни «Перспектива та тіні» для студентів спеціальності «Дизайн». *Art and design*. 2022. №1(17). С. 76–84.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.7>

Citation APA: Prasol, S. I., Khynevych, R. V., Kovalyov, Y. A., Ovcharek, V. Ye., Sklyarenko, V. O. (2022). Peculiarities of Teaching the Discipline "Perspective and Shadows" for Students of Design. *Art and design*. 1(17). 76–84.

УДК 748.5

РАДОМСЬКА В. Р.

Національний університет «Львівська політехніка»

DOI:10.30857/2617-0272.2022.1.8.

ВІТРАЖНЕ МИСТЕЦТВО САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ НОВОСЕЛЬСЬКОГО

Мета: дослідити та виявити із значної творчої спадщини видатного художника ХХ ст. Ю. Новосельського, практику проектування та залучення вітражів для формування композиційної цілісності дизайну інтер'єрного простору сакральних об'єктів.

Методологія. Методологічна основа статті сформована на історичному та системному принципі, із застосуванням методів аналізу, статистики, порівняння та узагальнення. Формально-стилістичний аналіз застосовано для з'ясування зв'язку модерністичних художніх практик Ю. Новосельського із традиційними засадами формування богословської інфраструктури у дизайні інтер'єрів сакрального призначення.

Результати. Виявлено роль та значення вітражного мистецтва в опорядженні сакральних інтер'єрів. В контексті проблематики розвитку модерністичного вітражу в сакральному просторі, проаналізовано та виявлено богословсько-змістові, художньо-стилістичні особливості проектної роботи видатного художника Ю. Новосельського. Охарактеризовано закономірний вплив модерністських засад на трактування візуального образу, якому притаманні характерні композиційно-колеристичні прийоми інспіровані сучасними тенденціями європейського мистецтва із збереженням самобутніх візантійських витоків. З'ясовано, що концептуалізація богословських зображень та сюжетів, впровадження глибокого символічного змісту у новий формат прочитання вітражу у синтезі з традиційним функціональним призначенням сакрального простору інтер'єру храму східного обряду, є характерною особливістю вітражних композицій Ю. Новосельського.

Наукова новизна полягає у виявленні образно-стилістичних особливостей та закономірностей вітражів Ю. Новосельського в організації інтер'єрів сакрального призначення.

Практична значущість. Результати дослідження дають змогу доповнити теоретично-наукову, візуально-аналогову базу художньо-дизайнерської практики сакрального характеру, продемонструвати альтернативні авторські підходи в проектних рішеннях на шляху встановлення та розвитку сучасного українського дизайну інтер'єрів сакрального призначення.

Ключові слова: богословська інфраструктура; ієротопія; дизайн; богословський контекст; композиція; техніка; технологія; вітраж; Ю. Новосельський.

Вступ. В контексті актуалізації сучасних досліджень становлення та розвитку предметно-просторового дизайну в опорядженні сакральних інтер'єрів, значну роль відіграє персоніфіковане, авторське гармонійне художньо-дизайнерське проектне рішення, в якому індивідуальна стилістика усіх необхідних складових і формує ключове концептуальне поєднання функції та естетики інтер'єру. Виведення вітражу чи стінописів з категорії «мистецтва», їх імплементація у ракурс образно-функціональної ролі в побудові необхідної богословської інфраструктури сакрального інтер'єру, як особливого за призначенням громадського простору, дозволяє розглядати вітраж як органічний

елемент предметно-просторового дизайну. В цьому контексті розглянуто образно-стилістичні експерименти на прикладі спадщини вітражного мистецтва Ю. Новосельського (1923–2011).

Аналіз попередніх досліджень. Якщо виокремити проблематику позиціонування вітражів та їх ролі у формуванні інтер'єрного опорядження християнських храмів східного обряду, важливо звернутись до історіографії створення естетично повноцінного інтер'єру в сакральній архітектурі Галичини кінця ХІХ – поч. ХХ ст., коли саме вітражне мистецтво набуває актуальності. Цей напрямок стає об'єктом дослідження багатьох львівських мистецтвознавців, зокрема О. Ноги [23], Р. Грималюк [19], І. Гах [17]. Вітраж, як

суттєвий елемент в інтер'єрах латинських костелів та монастирів Львова XIX і XX ст., достеменно репрезентовано в матеріалах дослідження сакральної архітектури Міжнародного центру культури в Кракові [1]. Проблематика ролі та функції вітражу в контексті богословсько-обрядового наповнення римо-католицьких храмів подано у монографії Г. Надровського [6], а трактування вітражів як образно-естетичний елемент дизайну предметно-просторового наповнення церкви східного обряду піднято у дослідженнях В. Радомської, О.Я. Боднара, Ю. Ідак [9; 17; 21]. Тенденції та генеза розвитку стилістичних контекстів вітражу для сакрального простору репрезентовані у творчості провідних світових дизайнерів-архітекторів, мистців, що свідчить про особливе призначення та місце вітражного мистецтва у формуванні структури ієротопії сакрального простору [4; 6; 9, 17–19; 20]. Розглядаючи мистецьку спадщину визначного польського модерніста (українського походження) Ю. Новосельського (Jerzy Nowosielski, 1923–2011) з'ясовано, що візуальна база його сакрального мистецтва достатньо об'ємно представлена у численних фундаментальних каталогах та дослідженнях польських фахівців [2; 3; 5; 6–8; 10–14], однак саме вітражне мистецтво не розглядалось як окремий структурний сегмент предметно-просторового дизайну в комплексному опорядженні інтер'єру храму.

Постановка завдання. У дослідженні поставлено основне завдання з'ясувати практику проектування, образно-стилістичні особливості та позиціонування вітражів у формуванні композиційної та психологічно-емоційної цілісності предметно-просторового дизайну сакральних об'єктів авторства Ю. Новосельського.

Результати дослідження. Попри позитивні тенденції у розвитку української сакральної архітектури, чимало прикладів організації предметно-просторового середовища сучасних церков демонструють брак індивідуальної майстерності та досвіду їх авторів. Не в останню чергу це зумовлено

розривом у тягломому розвитку національних етномистецьких традицій, який мав місце у радянський період. Руйнування церков та нищення їхнього опорядження з одного боку, а з іншого – забуття імен творчих особистостей, які залишили яскравий слід у створенні сакральних мистецьких творів, призвело до непоправних втрат у історико-генетичній пам'яті народу, що, відповідно, накладає відбиток на сучасний стан дизайнерської діяльності в Україні [9; 17; 19; 23]. Незважаючи на руйнівні для національної культури наслідки цього періоду, численні лакуни у осмисленні процесів становлення та розвитку традицій українського сакрального мистецтва поступово заповнюються.

З метою виокремлення неординарних мистецьких здобутків, наукове осмислення та висвітлення яких здатне розкрити природу проектно-художньої діяльності в ділянці сакрального мистецтва та вплинути на якість сучасного проектування гармонійного предметно-просторового середовища українських церков, проаналізовано особливості проектно-художньої розробки Юрія Новосельського (1925–2011), які яскраво репрезентовані у предметно-просторовому опорядженні церковних інтер'єрів XX ст. на теренах РП [2; 4]. Зростаюча популярність вітражів в інтер'єрах сучасних церков, однак їхня художньо-декоративна дисонуюча присутність поза комплексним та органічним композиційним опорядженням усього інтер'єрного простору, актуалізує дослідження ролі та функції вітражу не лише у ракурсі декоративно-прикладного мистецтва, а як важливого компонента організації ансамблевої богословської інфраструктури в середовищі храму [9; 17; 20]. Модерністична стилістика та художньо-образні засоби творчості Ю. Новосельського репрезентують та демонструють тенденції і їх значний вплив на розвиток постмодерністського вектору формування сакруму, ієротопії у сучасній богословській інфраструктурі сакрального простору. Безперервний природній генезис

формування сучасних тенденцій в архітектурно-дизайнерській практиці європейських країн [15; 16; 25], зокрема у напрямку сакрального будівництва та художнього опорядження інтер'єрів впродовж ХХ ст., продемонстровано у цікавих та нетипових підходах та практиках відомого художника-дизайнера Генрі Матіса (рис. 1).

Проте ця позитивна тенденція була на тривалий час перервана у вітчизняному дизайні інтер'єрів сакрального призначення, і поступово відроджується зі здобуттям незалежності України. Визначальна роль, осмислення та інспірації Ю. Новосельського в опорядженні інтер'єрів церков спонукає до поглибленого вивчення його авторських принципів, засобів та прийомів у контексті розвитку сучасного предметно-просторового дизайну, зокрема у трактуванні прикладної функціонально-змістової ролі вітражних композицій в інтер'єрному середовищі сакральних споруд.

Аналізуючи віражні композиції та проекти Ю. Новосельського для сакральних інтер'єрів, відстежуємо, що в них репрезентовано своєрідне авторське трактування та відношення у визначенні ролі, функції вітражу в сакральному просторі храму. Художник яскраво демонструє не лише декоративно-образотворчу функцію, як зазвичай, позиціонують вітраж в сакральній архітектурі. Ю. Новосельський у дизайні сакрального опорядження простору у всьому бачив перш за все метафізичну проблематику *sacrum* на тлі іконографічної творчості (рис. 2).

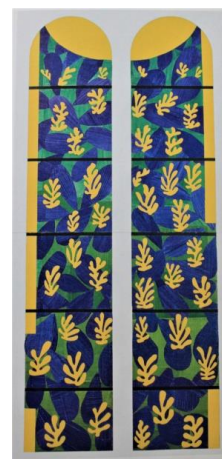
При розробці проектної пропозиції для формування комплексного дизайну богословської інфраструктури інтер'єру храму, перед ним завжди виникало питання яку метафізичну функцію буде виконувати ікона, вітраж, іконостас чи інший продукт творчості для відображення особливого призначення сакрального інтер'єру. В розумінні самого автора, вітраж це символічно-метафорична

образотворча форма продемонструвати «невидиме через видиме» [12, с. 37–38]. Тобто для виявлення та підсилення «невидимого» богословського змісту іконографічного сюжету, слід активно використовувати усі можливі матеріально-фізичні засоби мистецтва, а саме техніко-технологічну здатність вітражів, в яких транспарентність скляних елементів дозволяють пропускати «світло зовні у храм» – фізичне явище «видимого», і водночас умовно відмежовують від зовнішнього матеріального, концентруючи невидиму енергію та формуючи таку необхідну ієротопію простору храму [2]. Сюжетна лінія вітражу, у такому випадку, виконує роль цього абстрактного «невидимого» (рис. 2).

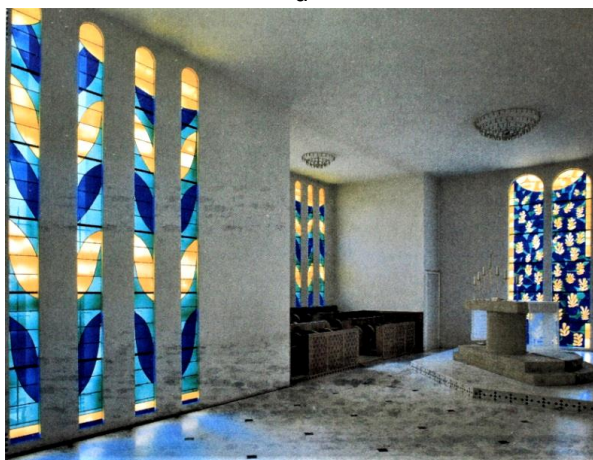
В іконографічному сенсі та образно-абстрактній символічній богословській лінії подаємо сенси «невидимого», яке і закладене у поняття ієротопії та *sacrum* простору сакральної архітектури [5, с. 146–158; 6; 15; 20], водночас дозволяє в образотворчих, стилістичних та колористичних символах богослов'я творити та культивувати красу і рецепцію нових естетичних цінностей. В іконі інтуїція митця не може бути відображена лише на основі зображення «гарного» реалістичного сюжету без абстрактної основи, що внутрішньо організовує твір. Це правило ще виразніше проявляється у вітражних композиціях, бо у його художній конвенції обидві ці складові зустрічаються на одній площині, в однакових пропорціях та образно-естетичних змістових сенсах. В модерністичному вітражі абстракте присутнє так само явно, як ілюзія людської постаті та сюжетної лінії чи містифікації об'єкта. На прикладі вітражів в інтер'єрі костелу у м. Веселому (Kościół w Wesołej, RP), виключно застосовано модерністичну абстрактну геометрію, в основі якої закладені композиційні блоки із скляних, квадратного січення, модулів із асиметрично розташованими композиційними акцентами – принцип фрактальної та священної геометрії.



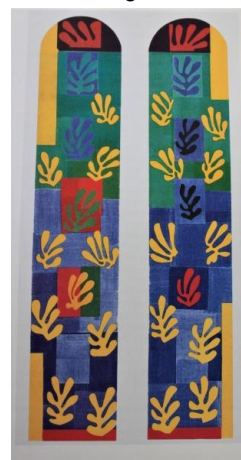
а



б



в



г

Рис. 1. а, в – вітражі Г. Маріса, Rosenkranzkapelle von Vence, 1948–1951; б – проект вітражу «Дерево життя», г – проект вітражу «Вітраж блідо-блакитний», 1949 [26, с. 129–133]

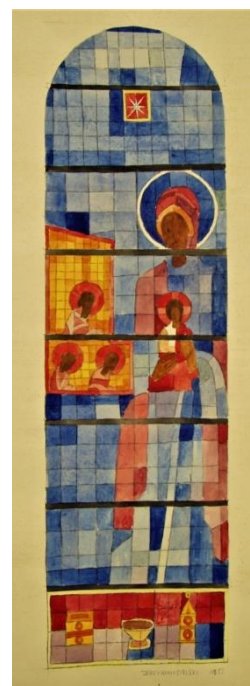
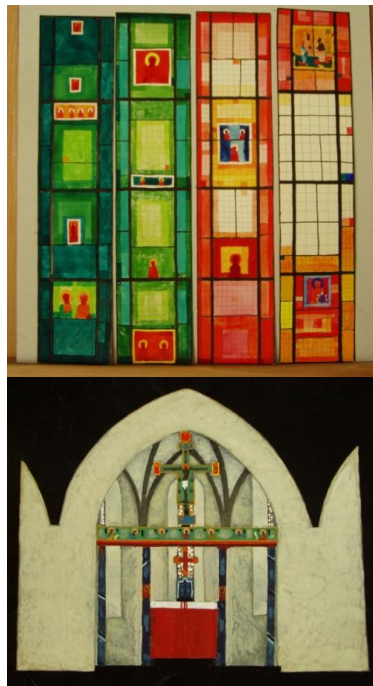


Рис. 2. Ю. Новосельський, проекти вітражів для інтер'єрів церков східного обряду 1970–1980 рр. (Республіка Польща), фото А. Тирпич, 2004 р. [фонд Starmach Gallery (Kraków, RP)]

Однак, на перший погляд цілком відсутня «сюжетна лінія» є «невидимо» присутня у символіці кольористичного вирішення глибокого розуміння сенсів та опорядження богословської інфраструктури в середовищі храму. В іконографічній умовності «синя» барва відповідає образу Богородиці, а червона – Христові, а ці два іконографічні зображення є необхідною складовою важливого предметно-просторового елементу в інтер'єрі церкви східного обряду – іконостасі (ліворуч та

праворуч царських врат, відповідно – північна та південні стіни нави). Саме у композиційно-кольористичному вирішенні вітражів цього інтер'єру відображено та матеріалізовано глибоке знання автора, персоніфіковане переосмислення обрядово-літургійної функції сакрального мистецтва, яке у першу чергу виконує роль ужиткового елементу для підсилення ієротопії сакрального простору, що необхідно для створення такого типу громадського інтер'єру (рис. 3).

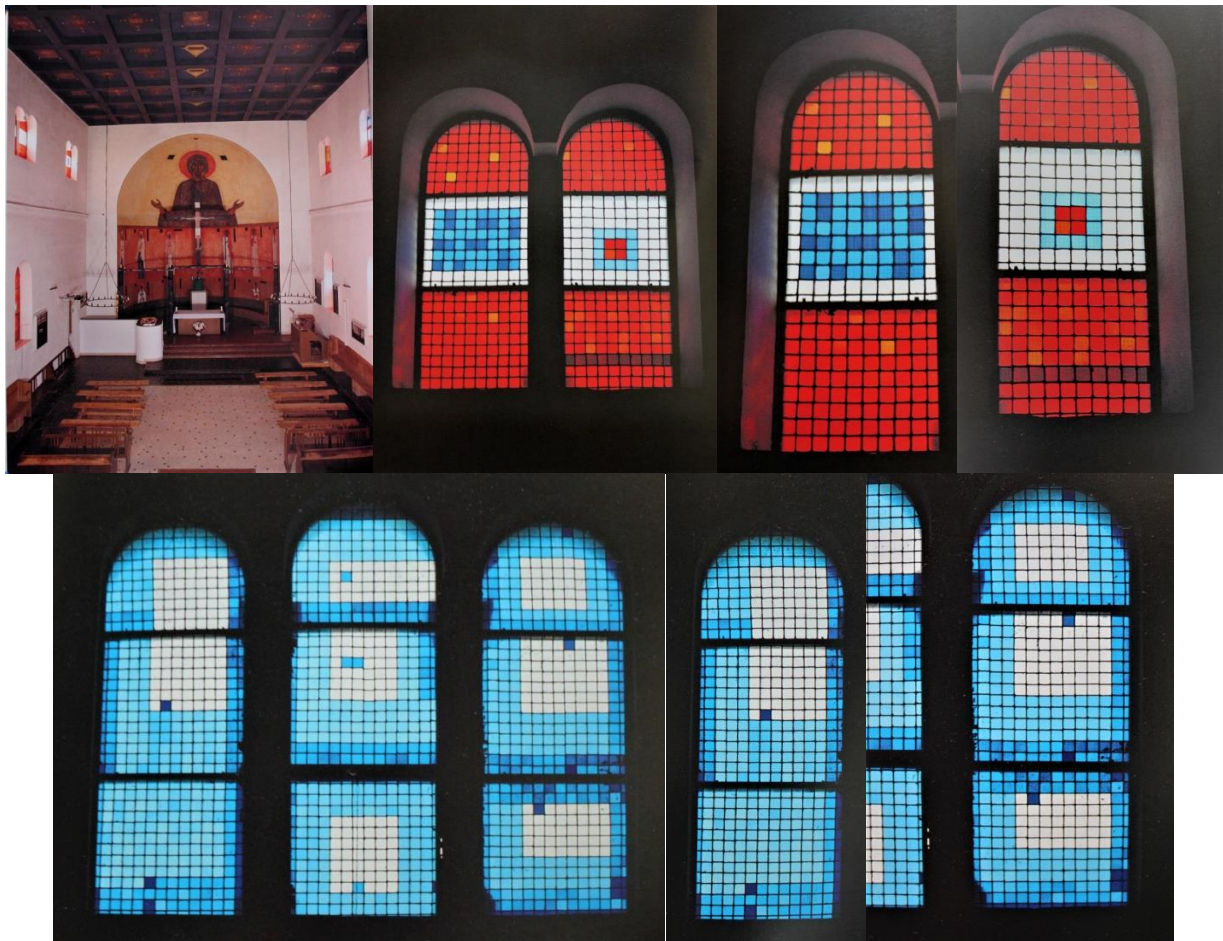


Рис. 3. Ю. Новосельський, вітражі в предметно-просторовому дизайні інтер'єрі костелу, 1975–1978 рр., с. Веселе, Республіка Польща (Kościół w Wesolej, RP) [3, с. 144, 146–147]

Такий підхід дає широкий спектр можливостей, зокрема у випадку адаптації сакрального інтер'єру для інших конфесійних потреб, у яких дизайнерові потрібно врахувати специфіку, особливості архітектоніки храму та попереднього

«сценарію» богословської інфраструктури. Такий спосіб трактування вітражу дає можливість не замкнутись у готових кальках образів і догмах, раціональних відповідях, наявних інструкціях, втрачаючи відчуття таємниці. Таким чином такий композиційно-

колеристичний підхід можна трактувати не лише як внутрішню чи приховану абстракцію, а як проявлену, яка присутня у вітражі на рівних правах з реалізмом (рис. 4).

Сам митець (Ю. Новосельський), аналізуючи свою творчість, вважав, що певні часові цензури та пріоритети, зокрема період захоплення геометричними абстракціями, кубізмом кін. 50-х рр., 70-і рр. ХХ ст., та увага до засад малярства конформізму, розкрили йому шлях до розуміння відмінності між дизайном інтер'єрів сакрального призначення та світським живописом. Створюючи художній образ

художник дотримувався певного «сценарію» для конкретного дійства «Villa dei misteri», яке б митець хотів побачити [24, с. 192]. А оскільки іконографічні сюжети, у розумінні Ю. Новосельського, він не може побачити реалістично та суб'єктивно їх ретранслювати на площині, то він їх абстрагує формальними засобами, які вважає вторинними з художнього погляду, що просто допомагає втілити первісний намір у життя. Тут спрацьовує інтелектуальний потенціал та інстинкт самого «режисера-дизайнера» (рис. 5).



Рис. 4. Ю. Новосельський, вітражі в предметно-просторовому дизайні інтер'єрі греко-католицької церкви, 1983-1986 рр., РП (в Górowie ławieckim RP) [3, с. 161–162]



Рис. 5. Ю. Новосельський, живопис 70–80-і рр. [3, с. 62, 78]

Для сучасного митця і споживача цієї сакральної містерії концептуалізація художньо-дизайнерської діяльності дає можливість вивисуватись над конфесійними поділами у щирому містичному досвіді

через умовну емоцію та красу мистецтва. Іконографічна композиція як діалог людини з божественним сприяє також комунікації між вірянами різних віросповідань, що відповідає тенденціям сьогодення. Усі

церкви можуть об'єднатись в абстрактному та метафоричному просторі храму, в якому відбувається основна функція – обмін духовними цінностями, а це реальний екуменізм. В цьому випадку, вітраж є дієвим інструментом у підсиленні людського емоційного переживання та прагнення зустрічі вічності з істиною нескінченності, джерелом краси і добра.

Аналізуючи численні теоретичні трактати, нотатках та інтерв'ю Ю. Новосельського [5; 24; неопубліковані рукописи фонду Starmach Gallery (Kraków, RP)] про сакральне мистецтво, відзначено, що світське малярство навіть на релігійну тематику, становить окрему гілку його художнього досвіду, яка собі існує як незалежна творча субстанція та матеріалізована інспірація переживань та досвіду художника [12, с. 29]. Хоча, в останні роки автор висловлював цілком інші думки, і вважав, що свій мистецький досвід не може чітко класифікувати на світський та сакральний, визначити та виокремити де закінчується в самому мистецтві – «таємничому акті довіри» [24, с. 209–211] розвинений реалізм, система художньої ілюзії, аналіз кольору, світопростір, а з іншого боку – як в іконі, насичення духом абстрактного живопису, який дуже давній як і фігуративний живопис.

Література

1. Betlej A., Biernat M., Brzezina K., Krasnu P., Ostrowski Jan K., Szrabski J. Kościoły i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX. С Kraków: „Pasaż”, 2004. 339 s.
2. Chrudzimska K. Kilka słów o malarstwie Jerzego Nowosielskiego. KONTEKSTY, n-r 3–Warczawa: Instytut Sztuki PAN, 1996. S. 12–16.
3. Czerni K. NOWOSIELSKI. Kraków: Znak, 2012. 223 s.
4. Glancey J. Historia Desingnu. Warczawa: ARKADY, 2017, S. 76–107.
5. Mazurkiewicz R., Podrazik W. Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego. Kraków: Znak, 2007. 183 s.
6. Nadrowski H. SACRUM czasoprzestrzeni. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2012. 801 s.

Висновки. На основі дослідження проблематики позиціонування, ролі та значення вітражу в опорядженні сакральних інтер'єрів, з'ясовано, що в контексті розвитку модерністичного сакрального віражного мистецтва іконографічні та богословські цитування іконографічного сюжету, дещо нівелює та применшує генеративну психологічно-метафоричну функцію присутності вітражу в сакральному просторі. Проаналізовані певні особливості та абстрактно-формальні, богословсько-змістові засоби, художньо-стилістичні особливості проектної роботи видатного художника Ю. Новосельського. Піднята проблематика надає певні вектори у розв'язанні теоретично-практичних досліджень та їх апробації в українському дизайні пов'язаному із сакральною тематикою. У цьому контексті, визначено непересічне значення творчості Ю. Новосельського для подальших інспірацій в системі розвитку українського дизайну інтер'єрів сакрального призначення, його модернізації та формування авторських проектних комплексних підходів у проектну діяльність, яка дає змогу генерувати комплексну співпрацю архітектора та дизайнера середовища для гармонійного вирішення сучасних підходів у сакральній архітектурі в Україні.

7. Porębski M. Jerzy Nowoselski. Kraków: Starmach Gallery, 2003. 703 s.
8. Przybylski R. Jerzy Nowoselski. Materia w chwale //KONTEKSTY, n-r 3–4. Warczawa: Instytut Sztuki PAN, 1996. S. 3–4.
9. Radomska V. and Idak Yu., 2015. Problem der Synthese auf dem Wegmerkmalbildung in der Sakralarchitektur. Europäische Wissenschaft Abgeben, 1, s. 3–7.
10. Rzepińska M. Kościół na Azorach. KONTEKSTY, n-r 3-4. Warczawa: Instytut Sztuki PAN, 1996. S. 11.
11. Szczepaniak A. NOTATKI: Jerzy Nowoselski. Kraków: Starmach Gallery, 2000. 55 s.
12. Szczepaniak A., NOTATKI część druga: Jerzy Nowoselski. Kraków: Starmach Gallery, 2000. 51 s.

13. Szczepaniak A., Chrobak J. NOTATKI część trzecia: Jerzy Nowoselski. Kraków: Starmach Gallery, 2001. 48 s.
14. Waniek H. Sztuka jako świętość. *KONTEKSTY*, n-r 3–4. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996. S. 9–10.
15. Боднар О. Я. Церковна архітектура на порозі нового століття. *Народознавчі зошити*. 2003. 1–2. С. 246–248.
16. Бойчук О. Дизайн постіндустріальної епохи: нові виміри, нові вимоги. *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. 2017. 5. С. 66–72.
17. Гах І. Становлення та розвиток класичного вітражу в інтер'єрі української сакральної архітектури XVI–XX століть. *Народознавчі зошити*. 2003. 1–2. С. 240–245.
18. Гибсон К. Как читать символы. Интенсивный курс по символам и их толкованиям. Москва: РИППОЛ классик, 2011.
19. Грималюк Р. Творчість М. Сосенка в часі становлення естетичних пріоритетів сецесії. *Народознавчі зошити*. 2004. 3–4 (57–58). С. 431–444.
20. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. В : А. М. Лидова, ред. Москва: «Прогресс-традиция». 2006.
21. Ідак Ю. В. У пошуках креативних ідей. *Креативний урбанізм: до століття містобудівної освіти у Львівській політехніці*. Львів: Видавництво Львівської політехніки. 2014. С. 623–630.
22. Касьяненко К. М., Янковська Л. Є., Сапко С. Є. Особливості українського живопису у постмодерністському вимірі. *Art and Design*. 2021. №3(15). С. 73–83 DOI:10.30857/2617-0272.2021.3.7
23. Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. Львів: Українські технології, С. 92–96.
24. Подгужец З. Розмови з Єжи Новосельським про мистецтво. Київ: Темпора, 2011. 390 с.
25. Серёгин А. Проекты, концепции, замыслы / Под ред. Б. Л. Ерофалова. Киев: А+С, 2018. 352 с.
26. Berggruen O., Hollein M. Henri Matisse. München–New York: PRESTEL. 2009. s. 129–133.
2. Khrudzimska, K. (1996). A few words about painting of Jezhy Novoselski. *KONTEKSTY*. 3–4. 12–16 [in Polish].
3. Cherni, K. (2012). *NOVOSELSKI*. Cracow: Znak [in Polish].
4. Glantsei, I. (2017). *History of Design*. 76–107. Warsaw: ARKADY [in Polish].
5. Mazurkiewicz, R., Podrazik, V. (2007). *Prophet on the rock. Thoughts of Jezhy Novoselski*. Cracow: Znak [in Polish].
6. Nadrovski, H. (2012). *SACRUM of space-time*. Torun: Adam Marshalek Publishing House [in Polish].
7. Porebski, M. (2003). *Jezhy Novoselski*. Cracow: Starmach Gallery [in Polish].
8. Pzhybylski, R. (1996). Jezhy Novoselski. Matter in glory. *KONTEKSTY*. 3–4 [in Polish].
9. Radomska, V., Idak, Yu. (2015). *Problem of synthesis of characteristic feature formation in sacred architecture*. Europäische Wissenschaft Abgeben. 1. 3–7 [in German].
10. Zhepinska, M. (1996). Roman Catholic Church in the Azores. *KONTEKSTY*. 3–4. 11. [in Polish].
11. Shchepaniak, A. (2000). *NOTES: Jezhy Novoselski*. Cracow: Starmach Gallery [in Polish].
12. Shchepaniak, A. (2000). *NOTES, part II: Jezhy Novoselski*. Cracow: Starmach Gallery [in Polish].
13. Shchepaniak, A., Khrobak, I. (2001). *NOTES, part III: Jezhy Novoselski*. Cracow: Starmach Gallery [in Polish].
14. Vaniek, H. (1996). Art as holiness. *KONTEKSTY*. 3–4. 9–10. [in Polish].
15. Bodnar, O. Ya. (2003). Tserkovna arkhitektura na porozi novoho stolittia.[Church architecture in the beginning of the new century]. *Narodoznavchi zoshyty*. 1–2. 246–248. [in Ukrainian].
16. Boichuk, O. (2017). Dydzain postindustrialnoi epokhy: novi vymiry, novi vymohy [Design of post-industrial age: new dimensions, new requirements]. *Visnyk Kharkivskoi akademii dydzainu i mystetstv*. 5. 66–72. [in Ukrainian].
17. Hakh, I. (2003). [Establishment and development of classic stained glass in interior of Ukrainian sacred architecture of the XVI–XX centuries]. *Narodoznavchi zoshyty*. 1–2. 240–245. [in Ukrainian].
18. Hybson, K. (2011). *Kak chytat symvoly. Intensyvnnyi kurs po symvolam y ych tolkovanyiam* [How to interpret symbols. Intensive course on symbols and their interpretations]. Moskva: RYPPOL klassyk [in Russian].

References

1. Betlei, A., Biernat, M., Bzhezina, K., Krasnu, P., Ostrowski, I, and Shrabski, I. (2004). *Roman Catholic churches and monasteries in Lviv in the XIX and XX centuries*. Cracow: Pasazh [in Polish].

19. Hrymaliuk, R. (2004). *Tvorchist M. Sosenka v chasi stanovlennia estetychnykh priorytetiv setsesii* [Creativity of M. Sosenko during the time of establishment of aesthetic priorities of secession]. *Narodoznavchi zoshyty*. 3–4 (57–58). 431–444 [in Ukrainian].

20. Lidova, A. (Eds.). (2006). *Yerotopyia. Sozdanye sakralnykh prostranstv v Vyzantyy y Drevney Rusi*. [Hierotopy. Creation of sacred spaces in Byzantine and Ancient Rus]. Moskva: Progress-traditsiya [in Russian].

21. Idak, Yu. (2014). *U poshukakh kreatyvnykh idei. Kreatyvnyi urbanizm: do stolittia mistobudivnoi osvity u Lvivskii politekhnitsi* [In search of creative ideas. Creative urbanism: to the 100th anniversary of the urban planning education at Lviv Polytechnic National University]. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki. 623–630. [in Ukrainian].

22. Kasianenko, K., Yankovska, L., Sapko, S. (2021). *Osoblyvosti ukrainskoho zhyvopysu u postmodernistskomu vymiri* [Characteristic features of Ukrainian painting in postmodernist dimension]. *Art and Design*. 3 (15). 73–83 [in Ukrainian].

23. Noha, O. (1997). *Proekt pamiatnyka Ivanu Levynskomu* [Project of Ivan Levynskiy monument]. Lviv: Ukrainski tekhnolohii. 92–96 [in Ukrainian].

24. Podhuzhets, Z. (2011). *Rozmovy z Yezhy Novoselskym pro mystetstvo* [Dialogues with Yezhy Novoselski about art]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].

25. Serehin, A. (2018). *Proekty, kontseptsyy, zamysly* [Projects, conceptions, intentions]. B. L. Erofalova (Ed.). Kyiv: A+C [in Russian].

26. Berggruen O., Hollein M. (2009). *Henri Matisse*. München–New York: PRESTEL. 129–133 [in German].

STAINED GLASS ART OF SACRED SPACE IN THE WORKS OF YURIY NOVOSELSKY

RADOMSKA V.

Lviv Polytechnic National University

Research purpose is to highlight the practice of designing and implementing stained glass for the sake of forming compositional integrity of interior space design of sacred objects. It will be singled out from the considerable artistic heritage of the proclaimed artist of the XX century Yu. Novoselskyi.

Methodology. The methodological basis of the article is established using historical and systematic principle with application of the methods of analysis, statistics, comparison, and generalization. The formal and stylistic analysis is used for clarifying the connection between the modernist artistic practices of Yu. Novoselskyi and the traditional foundations of theological infrastructure formation in sacred space design.

Results. The role and significance of stained glass art in decoration of sacred interiors have been revealed. In the context of development of modernist stained glass in sacred space, the set of theological, semantic, artistic, and stylistic features of the project work of the proclaimed artist Yu. Novoselskyi has been

ВИТРАЖНОЕ ИСКУССТВО САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ НОВОСЕЛЬСКОГО

РАДОМСКАЯ В. Г.

Национальный университет «Львовская политехника»

Цель: исследовать и выявить из значительного творческого наследия выдающегося художника XX ст. Ю. Новосельского практику проектирования и привлечения витражей для формирования композиционной целостности дизайна интерьерного пространства сакральных объектов.

Методология. Методологическая основа статьи сформирована на историческом и системном принципе с использованием методов анализа, статистики, сравнения и обобщения. Формально-стилистический анализ применен для уяснения связи модернистических художественных практик Ю. Новосельского с традиционными основами формирования богословской инфраструктуры в дизайне интерьеров сакрального назначения.

Результаты. Выявлены роль и значение витражного искусства в отделке сакральных интерьеров. В контексте проблематики развития модернистического витража в сакральном пространстве проанализированы и выявлены богословско-содержательные,

determined and analyzed. We have described the explicable influence of modernist fundamentals on interpretation of visual image, which is characterized by inherent compositional and coloristic techniques inspired by modern tendencies of European art with the preservation of unique Byzantine origins. It has been discovered that the conception of theological images and plots, the implementation of deep symbolic content in the new format of interpreting stained glass in the synthesis with traditional functional purpose of sacred interior space of temples of the Eastern rite are the characteristic features of stained glass compositions of Yu. Novoselskyi.

Scientific novelty consists in identifying the set of image and stylistic features and consistent patterns of stained glass of Yu. Novoselskyi in organization of interiors with sacred functional purpose.

Practical significance. Research results enable the possibility of supplementing the theoretical, scientific, visual, and analogue basis of artistic and design practice, demonstrating the alternative unique approaches in project decisions on the way to establishment and development of modern Ukrainian object-spatial sacred design.

Keywords: *object-spatial design; theological infrastructure; hierotopy; plot; composition; technique; technology; stained glass; Yu. Novoselskyi.*

художественно-стилистические особенности проектной работы выдающегося художника Ю. Новосельского. Охарактеризовано закономерное влияние модернистских устоев на трактовку визуального образа, которому присущи характерные композиционно-колористические приемы, инспирированные современными тенденциями европейского искусства с сохранением самобытных византийских истоков. Выяснено, что концептуализация богословских изображений и сюжетов, внедрение глубокого символического содержания в новый формат прочтения витража в синтезе с традиционным функциональным назначением сакрального пространства интерьера храма восточного обряда является характерной особенностью витражных композиций Ю. Новосельского.

Научная новизна заключается в выявлении образно-стилистических особенностей и закономерностей витражей Ю. Новосельского в организации интерьеров сакрального назначения.

Практическая значимость. Результаты исследования позволяют дополнить теоретически-научную, визуально-аналоговую базу художественно-дизайнерской практики сакрального характера, продемонстрировать альтернативные авторские подходы в проектных решениях для установления и развития современного украинского дизайна интерьеров сакрального назначения.

Ключевые слова: *богословская инфраструктура; иеротопия; дизайн; богословский контекст; композиция; техника; технология; витраж; Ю. Новосельский.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.8>

Радомська Віолетта Радіонівна, канд. мист., ст. викладач кафедри дизайну та основ архітектури, Національний університет «Львівська політехніка», ORCID 0000-0001-6868-868X, **e-mail:** w.r.radomska@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Радомська В. Р. Вітражне мистецтво сакрального простору у творчості Юрія Новосельського. *Art and design*. 2022. №1(17). С. 85–94.

Citation APA: Radomska, V. (2022) Stained Glass Art of Sacred Space in the Works of Yuriy Novoselsky. *Art and design*. 1(17). 85–94.

УДК: 766:32.019.51
(438)

DOI:10.30857/2617-
0272.2022.1.9.

СІЛОГАЄВА В. В.

Запорізький національний університет

АНАЛІЗ ГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ АГІТАЦІЇ У ПЛАКАТАХ ГЕНРИКА ТОМАШЕВСЬКОГО ТА ЯНА ЛЕНІЦА

Мета: узагальнення відомостей про особливості графічних прийомів агітації у плакатах Генрика Томашевського та Яна Леніца.

Методологія. Для проведення дослідження використано «вторинне дослідження» та метод формального аналізу.

Результати. Зосередивши увагу на дослідженні графічних прийомів агітації плакатів польських митців, було проаналізовано зовнішні та внутрішні впливи на творчість провідних митців польської школи плакатів; висвітлені головні віхи творчого шляху засновників «польської школи»; визначено, які прийоми та техніки знаходили втілення в агітаційних плакатах. Проаналізовані роботи Г. Томашевського, Я. Леніца та особливості дизайну їх плакатів, основні графічні прийоми агітації.

Наукова новизна. Висвітлено вплив низки обставин на розвиток плакатного мистецтва та проаналізовано специфіку графічних прийомів агітації у плакатах Г. Томашевського, Я. Леніца.

Практична значущість. Дослідження сприятиме ґрунтовному вивченню мистецького явища – «польська школа плаката» та графічних прийомів агітації у плакатах її засновників. Це, своєю чергою, сприятиме розвитку креативного та мистецького мислення здобувачів вищої освіти освітньої програми «Графічний дизайн».

Ключові слова: плакат, мистецтво плакату, графічний прийом, агітація, історія розвитку польського плаката, польська школа плакату, творчість.

Вступ. Під час ґрунтовного вивчення мистецтва плакату, привертає до себе увагу «польська школа» – мистецьке явище, яке розквітло після Другої світової війни. Популяризація плакату, завдяки сприянню польської держави, була націлена на використання плакату для агресивної політичної пропаганди. Але по факту сприяла розвитку нової форми мистецтва – мистецтва плакату «польської школи» з простими формами, яскравими кольорами, з використанням техніки колажу та з втіленням неповторних метафор. Досі залишаються питання, які пов'язані з цим мистецьким явищем. До кінця не відомо, що саме генерувало комплекс нестандартних ідей та втілень у майстрів «польської школи» для графічних прийомів агітації у плакатах.

Агітація (від лат. *agitatio* – спонукання) – поширення ідей, теорій, концепцій, програм, гасел для впливу на свідомість, настрої, громадську активність мас. Одна з форм

просвітницької діяльності різними способами переконувати у чому-небудь людей, спонукати їх до певних дій [8]. Тож графічна агітація – це просвітницька діяльність та поширення ідей за допомогою графіки.

Едвард де Бono – це видатний психолог, письменник, винахідник, вважав творчість – найважливішим людським ресурсом. У 1967 році ввів термін «латеральне мислення» та запропонував вважати його основою креативності. Специфічний процес обробки інформації, спрямований на зміну існуючої стереотипної моделі сприйняття навколишньої дійсності, створення нових альтернативних підходів до розв'язання проблеми – «латеральне мислення» [7]. «Творче мислення – це навичка, яку можна розвинути в собі. Вправи на генерування ідей включають різні техніки, що розвивають творче мислення, – наприклад вільні асоціації, мапування думок, латеральне мислення, дивергентне мислення, замальовки» [1, с. 41].

Фрагментарність існуючих теоретичних досліджень й потреби практики графічного дизайну зумовлюють необхідність аналізу розвитку характерних рис та специфіки графічних прийомів агітації у плакатах польських митців. Висвітлення творчих характеристик митців школи та їх інноваційних художніх прийомів, сприятиме інформованості adeptів графічного мистецтва, ґрунтовому осмисленню візуальної мови графічних прийомів агітації для пошуку нових форм виразності.

Аналіз попередніх досліджень.

Розглянуті вітчизняні дослідження мистецтва плакату: Н. Ф. Сбітневої, О. М. Северіної, О. А. Калашнікової. Серед фахівців візуальної мови «польської школи плакатів»: С. Б. Рибалко, А. А. Шабловська, І. С. Величко.

Дослідниця О. А. Калашнікова у своїй статті «Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну 60-х років ХХ століття» розглядає візуально-пластичну мову графічного дизайну зазначеного періоду, виявляє особливості його формування [2]. О. А. Калашнікова стверджує, що на формування поняття умовної форми та простору у графічному дизайні 60-х років мали вплив каліграфія та декоративно-прикладне мистецтво.

У статті «Радянський плакат 1950-х років у контексті розвитку світового графічного дизайну» Н. Ф. Сбітнева розглядає розвиток радянського плакатного мистецтва 1950-х років у порівнянні з лідерами світового графічного дизайну того часу: швейцарської типографічної школи та американської реклами [4]. Авторка стверджує, що у 1950-х роках ХХ ст. вже був накопичений досвід створення культурно-видовищних плакатів засобами формально-асоціативної, шрифтової графіки.

Огляд історії вивчення польського плаката, аналіз фахової літератури та історії розвитку «польської школи» подає С. Б. Рибалко у статті «Польська школа

плаката (на матеріалах колекції театральної афіші генерального консульства Республіки Польща у Харкові)». Приділена увага ролі та місцю театральної афіші серед інших жанрів плаката. Тож, «стійкі ознаки польської школи: оригінальність авторського задуму метафоричність, парадоксальність, символізм, емоційна виразність тощо» [3, с. 98].

Дослідження А. А. Шабловської «Польська школа плаката» присвячене висвітленню історії феномену «польського плакату», розвитку його специфіки. Вона вважає, що «до переваг художнього плакату зараховуються читабельність, лапідарність, сугестивність, однозначність і абрєвійованість» [6, с. 126].

«У Польщі вивчення плакату становить певну традицію. Серед фахівців, чії публікації висвітлюють здобутки польської школи Ждіслав Шуберт, Ева Грушевська, Маріуш Кноровський, Агнешка та Кшиштоф Дідо» [3, с. 100].

Постановка завдання: висвітлити творчі характеристики засновників та провідних митців «школи польських плакатів» Г. Томашевського, Я. Леніца та проаналізувати особливості дизайну плакатів з точки зору графічних прийомів агітації й використаних творчих прийомів.

Результати дослідження. Розвитку високоякісного дизайну плакатів «польської школи» сприяв ряд чинників. Важливим фактором була політична ситуація у країні після Другої світової війни, уряд Польщі використовував творчість відомих художників для розробки об'єктів агітації державних культурних продуктів. Водночас влада проводила щомісячні виставки як пересувні, так і монументальні, конкурси плакатів та акції для залучення художників. При варшавській Академії образотворчих мистецтв (АОМ) під керівництвом відомих митців (Генрика Томашевського, Юзефа Мрощака) відкрили (1952 р.) дві незалежні кафедри плакату. А у 1966 р. влада започаткувала Міжнародне бієнале плакату у Варшаві та заснувала Музей плакату у

Віланові (поблизу Варшави). На той час створення установи музею, що архівує ефемерне мистецтво плакатів, було піонерським рішенням та авторським починанням.

Під пильним оком цензури у митців спрацювало «латеральне мислення», що сприяло розвитку неповторній метафорі пронизаної національною ідентичністю, яка передавала особисту експресію авторів. «Для них плакат став синонімом свободи й навіть певної художньої розв'язності» [6, с. 118].

Одним з засновників та провідним митцем «польської школи плакату» був креативний, творчий та талановитий Генрик Томашевський. У його агітаційних плакатах відчувається свобода у формуванні композиції та техніка близька до живопису (рис. 1), обумовлена його гарною художньою освітою (закінчив Школу графічної промисловості та Академію мистецтв у Варшаві). До Другої світової війни він працював карикатуристом (згодом це також мало свій вплив на його творчу діяльність) та виконував проекти у сфері виставок та архітектурного оздоблення.

З початку 1950-х років керував кафедрою плаката при варшавській АОМ, потім факультетом, був професором та мав великий вплив на розвиток світового мистецтва плакату. Навчатися до нього приїжджали з різних країн світу. Також він брав активну участь у міжнародних конкурсах та виставках, його роботи є у багатьох музеях світу. Томашевський був членом ексклюзивної міжнародної асоціації комерційних графічних дизайнерів AGI. А у 1976 році у Лондоні Королівське товариство мистецтв удостоїло його звання почесного королівського дизайнера. Багато його робіт є світовими канонами мистецтва плакату.

Агітаційним плакатам Генрика Томашевського притаманна простота, вільний й лаконічний малюнок, використання риторичних фігур, які не обов'язково пов'язані з темою плакату,

жартівливість, фантазійність, легкість та неоднозначність. Розглянуті роботи це демонструють. На афіші виставки польських плакатів (рис. 1) спостерігається зведення форм до простих контурів та правило рівноваги – у відстані однієї третини від верхнього краю розташовується велике око, що символізує запрошення піти й подивитися на виставку. Жартівлива абстракція нагадує птаха завдяки чорним штрихам та трикутникам які виглядають ніби пір'я, начебто «сорока на хвості принесла» новину. І водночас абстракція нагадує квітку зі стеблом та листям, а ще можна побачити фрагмент усміненого обличчя. Серед кольорових плям на яскраво-зеленому фоні у стилі «кубізм» розташовуються біло-червоні кольори польського прапору. Кольорова гама яскрава, контрастна.

Плакат для Всесвітньої виставки дитячих малюнків та живопису (рис. 2) має асиметричну композицію, поєднання графіки та живопису, цікаве кольорове рішення та простоту кольорових плям. Зображення будиночка у стилі дитячого малюнку, що найчастіше використовується у дитячих рисунках, відразу передає специфіку заходу, а вдале поєднання типографіки та графіки (текст розташовано на білих смугах) підкреслює ритмічність та додає плакату офіційного вигляду. Чорно-білі смуги служать фоном, білий квадрат, а квадрат асоціюється зі стабільністю та незмінністю – це стіна будиночка. Квадрат зміщено стосовно осі симетрії ліворуч, зображення земної кулі у центрі простору плакату водночас є композиційним центром та вікном будиночка. Кольорові сигнальні прапорці (на той час популярна символіка дитячих загонів) додають динаміки та підкреслюють кількість учасників. Кольорова гама яскрава, але кольорові плями невеликі, більше використані як акценти. Цікавий прийом розриву смуг у нижній частині плакату використано для зображення стежки до будиночка у вигляді білого трикутника. Наявність диму у вигляді

зеленої плями (зелений – життєрадісність, символ життя) стверджує, що у будиночку є мешканці.

На початку 1950-х років серед молодих графіків, які створили знамениту «польську школу плаката» відзначився Ян Леніца. Леніца допомагав Генрику Томашевському змінювати типовий карикатурний жарт у польській пресі (журнали «Szpilki» та «Wiadomosci Kulturalne», щоденна газета «Rzeczpospolita»), вони наповнювали його художньою особливістю. Також з 1954 р. Ян Леніц був помічником Томашевського на кафедрі плакату при варшавській АОМ. Цінним є те, що саме він вперше використав термін «польська школа плакату» у швейцарському журналі «Graphis» у 1960 р. (назвав так свою статтю) – це мало велике значення для популяризації цього явища.

Творчість Яна Леніца – художника-графіка й режисера-аніматора безпосередньо пов'язана з розвитком візуальної мови агітаційних плакатів. У пошуках власної форми художнього вираження він зацікавився кіноплакатами, а потім й театральними плакатами. Ця творчість давала свободу, приваблювала можливістю творчих експериментів. В його роботах спостерігається насичена нестандартними рішеннями композиція, яка має неповторну поетику та знаходиться на стику жанрів. Хвиляста лінія – це відома риса творчого прийому Я. Леніца, яка нібито передає вібрації звуків музики (рис. 3), можливо це завдяки тому, що він мав музичну освіту. «Митець порівнював мистецтво плакату із джазом, де усе залежить від уміння зіграти чужу тему по-своєму» [3, с. 103]. Безперечно на композицію його плакатів та побудову простору у них мала і його архітектурна освіта. Наприклад, плакат до фільму «Загальна кімната» у стилі «архітектурної графіки» (рис. 5), що дозволило передати похмуру атмосферу психологічної драми. Асиметрична композиція з композиційним

центром у правій нижній частині – двері в обрамленні чорного контуру, навіть «перст» вказує на них. Зображення дверей кімнати запрошує реципієнта піти та подивитися, що відбувається за цими дверима у «загальній кімнаті». Водночас це алегорія – вихід є завжди, не потрібно втрачати надію (один з персонажів покінчив з собою). У плакатах Яна Леніца значно менше жартівливості та легкості, ніж у роботах Генрика Томашевського. Та не усі його роботи наповнені райдужними фарбами, хвиляста лінія – це не обов'язково позитив. Наприклад, плакат Яна Леніца «Солдат», для німецького прокату французького фільму «Le Petit Soldat» режисера Жана-Люка Годара. Фільм дуже важкий, розповідає як під психічним впливом із боку спецслужб змінюється людина. Ян Леніц передав емоційний настрій фільму використовуючи несиметричну композицію з акцентом на силуеті, який розташований праворуч відносно осі симетрії. Завдяки поєднанню техніки живопису з графікою та холодній кольоровій гамі (рис. 4), «солдат» (головний герой) ніби стікає вниз, відчуваючи муки, ефект підкріплюється хвилястими лініями чорного кольору всередині силуету, у такому випадку, передаючими вібрацію болю. Відсутність фону та текст, що обтікає контур зліва перед обличчям, посилює ефект «вібрації болю». У нижній частині абстрактне зображення ніг солдата та ніг табурету ніби зливається у єдине – підкреслює ефект «перетворення людини на комаху».

Плакат Я. Леніца «Польща: театр та суспільство» більш позитивний та не менш глибокий. І знов творчий прийом – це поєднання графіки, живопису та хвиляста лінія. На нейтральному фоні (вертикальні, прямі, чорні лінії) розташовано абстрактний силует людини, який символізує суспільство. Композиційний центр – багаточисельні різнокольорові квіти – думки, роздуми, ідеї, саме їх зароджує театр, завдяки ним суспільство стає крацім.



Рис. 1. Афіша виставки польських плакатів, 1956 р. [11]



Рис. 2. Афіша Всесвітньої виставки дитячих малюнків й живопису, 1961 р. [11]



Рис. 3. Хвиляста лінія у плакатах Я. Леніца [13]



Рис. 4. Ян Леніца «Солдат», 1966 р. [14]

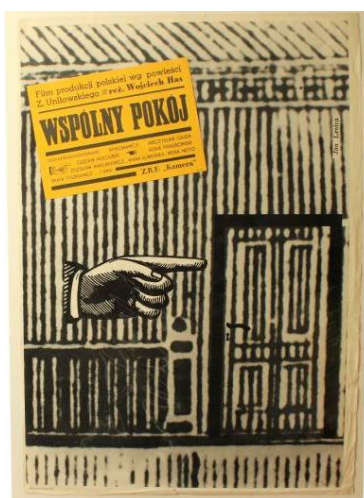


Рис. 5. Плакат до фільму «Загальна кімната», Ян Леніца, 1960 р. [14]



Рис. 6. Ян Леніца «Польща: театр та суспільство», 1972 р. [13]

Апелюючи мовою авангардного мистецтва Ян Леніц створював впізнавальні роботи, які поєднували у собі простоту та складність, грубість та витонченість. Його творчість також були високо оцінені за межами Польщі; він викладав у Гарварді, у Кассельському університеті, у Вищій художній школі Берліна. Ян Леніца мав значні нагороди за графічне мистецтво.

Завдяки художникам плакатне мистецтво продовжує свій розвиток і пошук нових форм незважаючи на економічні й політичні кризи. Митці плакатного мистецтва розширюють тематику плакатів, активно реалізують авторські творчі концепції та відображають багатогранні творчі здобутки [5, с. 19].

Висновки. Агітаційний плакат польських митців – це феномен, пов'язаний з творчими особистостями, провідними митцями «польської школи плакату», такими як Генрік Томашевський, Ян Леніца. Вони, ламаючи шаблони, використовуючи досягнення живопису та власні художні традиції, створювали нові альтернативні підходи у мистецтві плакату. Розвиток

національного мистецтва плакату у Польщі обумовлений комплексом обставин, рядом подій та контекстами часу. Новатори «польської школи» Генрік Томашевський та Ян Леніца постійно оновлювали власні стилі агітаційних плакатів. Основні риси творчих прийомів агітаційних плакатів Г. Томашевського: свобода у формуванні гармонійної композиції, техніка живопису, поєднання малювання з динамічним написом, активне використання неповторної символіки та метафор. Ян Леніца, створюючи свої впізнавальні роботи, поєднував витонченість (хвиляста лінія) з грубістю (чорні плями), простоту форм зі складністю й багатозаровістю архітектури плакату. Проведене дослідження ще раз засвідчило особистий внесок засновників та провідних митців «школи польських плакатів» Г. Томашевського, Я. Леніца. Перспективним є подальші дослідження теми «польської школи плакату» та висвітлення впливу «польської школи» на мистецтво плакату в Україні.

Література

1. Емброуз Г., Оно-Білсон Н. Основи. Графічний дизайн 01. Підхід і мова. Київ: ArtHuss, 2019. 192 с.
2. Калашникова Е. А. Изобразительный аспект визуального языка графического дизайнера 60-х годов XX века. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 5. С. 11–14.
3. Рибалко С. Б. Польська школа плаката (на матеріалах колекції театральної афіші генерального консульства Республіки Польща у Харкові). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 4. С. 98–104.
4. Сбітнева Н. Ф. Радянський плакат 1950-х років у контексті розвитку світового графічного дизайну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 13. С. 64–67.
5. Сілогаєва В. В. Початок розвитку плакатного мистецтва. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали V науково-методичного семінару*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2021. С. 18–20.
6. Шабловська А. А. Польська школа плаката. *Мистецтвознавчі студії*. 2008. № 3. С. 118–127.
7. Де Боно Э. Серьезное творческое мышление. URL: <http://loveread.ec/contents.php?id=48998> (дата звернення: 01.02.2022).
8. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=42537 (дата звернення: 02.02.2022).
9. Culture.pl. Henryk Tomaszewski. URL: <https://culture.pl/en/artist/henryk-tomaszewski>.
10. Culture.pl. Jan Lenica. URL: <https://culture.pl/en/artist/jan-lenica> (дата звернення: 04.02.2022).
11. Henryk Tomaszewski. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. URL: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5660364bf0d4c.pdf> (дата звернення: 02.02.2022).

12. Henryk Tomaszewski. Pworld. URL: https://www.pworld.pl/news/Henryk-Tomaszewski_315582,3.html (дата звернення: 01.02.2022).

13. Jan Lenica. Pigasus. Polish Poster Gallery. URL: <http://www.pigasus-gallery.de/lenica-poster.php> (дата звернення: 04.02.2022).

14. MoMA. Polish Posters 1945-89. URL: <https://www.moma.org/collection/works/125421> (дата звернення: 03.02.2022).

References

1. Embrouz, H., Ono-Billson, N. (2019). Osnovy. Hrafichnyi dyzain 01. Pidkhid i mova. [Foundations. Graphic design 01. Approach and language]. Kyiv : ArtHuss. 192 p. [in Ukrainian].

2. Kalashnikova, E. A. (2011). Izobrazitel'nyĭ aspekt vizual'nogo yazyka graficheskogo dizajna 60-kh godov XX veka. [The pictorial aspect of the visual language of graphic design in the 1960s.]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. № 5. pp. 11–14 [in Russian].

3. Rybalko, S. B. (2015). Polska shkola plakata (na materialakh kolektsii teatralnoi afishi heneralnogo konsulstva Respubliki Polshcha u Kharkovi). [Polish Poster School (based on the materials of the collection of theatrical posters of the Consulate General of the Republic of Poland in Kharkiv)]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. № 4. pp. 98–104 [in Ukrainian].

4. Sbitnieva, N. F. (2012). Radianskyi plakat 1950-kh rokiv u konteksti rozvytku svitovoho hrafichnogo dyzainu. [Soviet poster of the 1950s in the context of the development of world graphic design.]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. № 13. pp. 64–67 [in Ukrainian].

5. Silohaieva, V. V. (2021). Pochatok rozvytku plakatnoho mystetstva. [The beginning of the development of poster art]. Metodolohichni ta

praktychni problemy profesiinoi pidhotovky aktoriv i dyzaineriv: materialy V nauково-metodychnoho seminaru. Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi universytet. pp. 18–20 [in Ukrainian].

6. Shablovska, A. A. (2008). Polska shkola plakata. [Polish school poster]. Mystetstvoznavchi studii. № 3. pp. 118–127 [in Ukrainian].

7. De Bono, E. Ser'eznoye tvorcheskoye myshleniye. [Serious creative thinking]. URL: <http://loveread.ec/contents.php?id=48998> (Last accessed February 1 2022) [in Russian].

8. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=42537 (Last accessed February 2 2022) [in Ukrainian].

9. Culture.pl. Henryk Tomaszewski. [Henryk Tomaszewski]. URL: <https://culture.pl/en/artist/henryk-tomaszewski> (Last accessed February 1 2022) [in English].

10. Culture.pl. Jan Lenica. [Jan Lenica]. URL: <https://culture.pl/en/artist/jan-lenica> (Last accessed February 4 2022) [in English].

11. Henryk Tomaszewski. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. [Zacheta National Gallery of Art]. URL: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5660364bf0d4c.pdf> (Last accessed February 2 2022) [in Polish].

12. Henryk Tomaszewski. Pworld. [Henryk Tomaszewski]. URL: https://www.pworld.pl/news/Henryk-Tomaszewski_315582,3.html (Last accessed February 1 2022) [in Polish].

13. Jan Lenica. Pigasus. Polish Poster Gallery. [Jan Lenica]. URL: <http://www.pigasus-gallery.de/lenica-poster.php> (Last accessed February 4 2022) [in English].

14. MoMA. Polish Posters 1945-89. URL: <https://www.moma.org/collection/works/125421> (Last accessed February 3 2022) [in English].

ANALYSIS OF GRAPHIC AGITATION TECHNIQUE IN THE POSTERS OF HENRY TOMASHEVSKY AND JAN LENICA

SILOHAIEVA V. V.

Zaporizhzhia National University

Purpose: generalization of information about the peculiarities of graphic agitation in the posters of Henryk Tomaszewski and Jan Lenica.

Methodology. The research a «secondary

АНАЛИЗ ГРАФИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ АГИТАЦИИ В ПЛАКАТАХ ГЕНРИКА ТОМАШЕВСКОГО И ЯНА ЛЕНИЦА

СИЛОГАЕВА В. В.

Запорожский национальный университет

Цель: обобщение сведений об особенностях графических приемов агитации в плакатах Генрика Томашевского и Яна Леница.

Методология. Для проведения исследования использованы «вторичное исследование» и

research» and the method of formal analysis were used.

Results. Focusing on the study of graphic agitation of Polish posters, the external and internal influences on the work of leading artists of the Polish school of posters were analyzed; highlights the main milestones of the creative path of the founders of the «Polish school»; determined what techniques and techniques were reflected in the graphic agitation of posters. The works of G. Tomashevsky, J. Lenits and the design features of their posters, the main methods of graphic *agitation* are analyzed.

Scientific novelty. The influence of a number of circumstances on the development of poster art is reflected, and the specificity of graphic propaganda in the posters of G. Tomashevsky, J. Lenits is analyzed.

Practical significance. The research will contribute to a thorough study of the artistic phenomenon – the «Polish school of posters» and graphic agitation in the posters of its founders. This, in turn, will contribute to the development of creative and artistic thinking of applicants for higher education in the Graphic Design program.

Keywords: *poster art, graphic poster, agitation, the history of the development of the Polish poster, the Polish school of posters, creativity.*

метод формального аналізу.

Результати. Сосредоточив внимание на исследовании графических приемов агитации плакатов польских художников, были проанализированы внешние и внутренние влияния на творчество ведущих художников польской школы плакатов; освещены главные вехи творческого пути основателей «польской школы»; определены, какие приемы и техники находили отражение в агитационных плакатах. Проанализированы работы Г. Томашевского, Я. Леница и особенности дизайна их плакатов, основные графические приемы агитации.

Научная новизна. Отражено влияние ряда обстоятельств на развитие плакатного искусства и проанализирована специфика графических приемов агитации в плакатах Генрика Томашевского, Яна Леница.

Практическая значимость. Исследование способствует углубленному изучению художественного явления – «польская школа плаката» и графических приемов агитации в плакатах ее основателей; будет полезно для развития творческого и художественного мышления соискателей высшего образования программы «Графический дизайн».

Ключевые слова: *искусство плаката, графический прием, агитация, история развития польского плаката, польская школа плаката, творчество.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Сілогаєва Вероніка Володимирівна, старший викладач кафедри дизайну, Запорізький національний університет, ORCID 0000-0003-1339-2958, **e-mail:** veronikanikasila@gmail.com

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2022.1.9](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.9)

Цитування за ДСТУ: Сілогаєва В. В. Аналіз графічних прийомів агітації у плакатах Генрика Томашевського та Яна Леница. *Art and design*. 2022. №1(17). С. 95–102.

Citation APA: Silohaieva, V. V. (2022) Analysis of Graphic Agitation Technique in the Posters of Henry Tomashevsky and Jan Lenica. *Art and design*. 1(17). 95–102.

УДК 7.012.23:73.04

ХУ СЯНЬ

Львівська національна академія мистецтв,
Гуйчжоуський університет інженерних наукDOI:10.30857/2617-
0272.2022.1.10.**МАСКА ЯК ОБ'ЄКТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
В КИТАЇ: ДОСВІД МЕТОДОЛОГІЧНОГО СИНТЕЗУ**

Метою статті є формування теоретико-методологічних засад дослідження маски Пекінської опери на основі проаналізованої історіографії та джерельної бази, а також на основі систематизації власних експедицій, інтерв'ю тощо.

Методологія. Дослідження містить перехресний метод та інтеграцію багатьох дисциплін, таких як художня антропология, етнологія та соціологія, історія та археологія, семіотика. Використана методологія базується на основі дослідницьких парадигм історизму, структуралізму, реалізму.

Результати. В поле зору дослідження взято історичні та сучасні маски китайської Пекінської опери. Для мистецтвознавчих досліджень функціонування маски в китайському театрі поглиблено аналізуються існуючі методи та методології вивчення китайського мистецтва масок. Використано комплексний науковий підхід до досліджень давнього та складного фольклорного явища маски з метою аналізу її форм, колориту, якості та значення. Виявлено, що синтетична методологія дослідження, в основу якої покладено порівняльний мистецтвознавчий аналіз масок, зокрема в культурах Китаю, Японії та Європи, дає змогу дослідити культурне походження, історичний розвиток, жанр, тип ліплення масок, символіку, художні характеристики, тенденції розвитку у контексті театру, народного традиційного мистецтва, дизайну сувенірної продукції тощо.

Наукова новизна – формування теоретико-методологічних засад дослідження маски Пекінської опери на основі аналізу історіографії та джерельної бази.

Практична значущість дослідження обумовлена можливістю використання результатів дослідження для розробки навчальних посібників і програм за курсом поглибленого вивчення мистецтва Китаю.

Ключові слова: театральна маска; Пекінська опера; мистецтво Китаю; художній образ; символ; синтетична методологія.

Вступ. Дослідження театральних масок науковцями, дизайнерами та художниками в Китаї та Європі останніх десятиліть засвідчують різні методологічні підходи, мету та ступінь вирішення проблем. Існуючі наукові праці про маски можна поділити на історико-етнографічні, професійно-театрального вжитку, культурологічні, праці з психології сприйняття публікою сценічних образів, тощо. Окремі сучасні дослідження стосуються вивчення масок як предметів туристичної дизайн-індустрії, інші зосереджують увагу на культурних різницях творення масок в традиціях сусідніх та віддалених народів. Універсальний транскультурний характер функціонування мистецтва маски, багатівікові ритуально-

обрядові традиції та взаємовпливи в історичній та сучасній сценографії породили багатогранне загальносвітове явище. Методика дослідження сценічних масок у територіальних рамках різних культур є різною. Для об'єктивного дослідження маски Пекінської опери необхідно використати здобутки та досвід не лише китайських дослідників, але й звернутися до порівняльного аналізу з досвідом науковців інших держав. А відтак, зробити спробу формування надійної синтетичної методології та методики, відповідно до потреби мого дисертаційного дослідження.

Постановка завдання. Враховуючи необхідність вирішення порушених проблем, метою статті є формування

теоретико-методологічних засад дослідження маски Пекінської опери на основі проаналізованої історіографії та джерельної бази, а також на основі систематизації власних експедицій, інтерв'ю.

Результати дослідження. У 1926 р. японський вчений Йоші Хатано відправився до Китаю, щоб провести польові дослідження для вивчення історії китайської пекінської опери, а пізніше написав «Двухсотлітню історію пекінської опери», яка є найранішою історичною працею про мистецтво традиційної пекінської опери. Книга об'ємом понад 200 тис. символів починається зі створення Пекінської опери. У ній викладено становище багатьох відомих артистів Пекінської опери за останні двісті років. Ця книга містить повну історію Пекінської опери. Її значення для вивчення історії Пекінської опери важко переоцінити. Через два роки побачило світ наступне базове для нашого дослідження видання історика Пекінської опери Сюй Муюнь (1928), яка була опублікована в США як важливий матеріал для представлення китайської Пекінської опери. На початку 1960-х артист Пекінської опери Чжен Фасян написав книгу про виконавське мистецтво опери Укун (1963). Після цього одна за одною з'явилися інші книги про вистави Пекінської опери та макіяж обличчя. Однак ці книги головним чином створені у формі ілюстрованих атласів, і для поглибленого пояснення не використовували вербальних коментарів. Тому низка запитань довгий час залишалися без відповідей. Наприклад, у чому полягає суть макіяжу обличчя? Які художні особливості маски та макіяжу обличчя? Чому китайська опера створює макіяж обличчя, який рідко зустрічається в іноземних драмах? Від 1965-го по 1976 рік через вплив «Культурної революції» мистецтво макіяжу обличчя Пекінської опери зазнало серйозних катастроф і руйнувань.

Вперше вивчення макіяжу обличчя артистів Пекінської опери офіційно увійшло

в академічний світ, коли в 1985 р. було створено Асоціацію досліджень масок для обличчя артистів Пекінської опери. У 1990 р. вивчення мистецтва макіяжу обличчя досягло періоду розквіту. Від 16 листопада 2010 р. Пекінську оперу внесли до «Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людини».

Нижче наведемо аналіз найважливіших джерел останніх десятиліть та резюмуємо відповідні до дисертації теми та методик цих досліджень. В першу чергу, зосередимося на дослідженнях з історії масок. Вони базуються на антропології, археології та філології, у цій галузі попередники досягли великих успіхів. Історію масок умовно можна розділити на дві частини. Одна, це історія Пекінської опери та історія макіяжу обличчя в ній. Інша – історія масок і вивчення типів масок. Теоретик драми Чжоу Хуабін у своїй книзі в основному провів академічне «прочісування» досліджень історії китайської драми [1]. Він пояснив основні характеристики китайської драми та опери в макроскопічному уявленні, частина якого включає виникнення та розвиток Пекінської опери. Книга теоретика опери Ма Шаобо [2] – це масштабна загальна історія пекінського оперного мистецтва та історичного розвитку Пекінської опери. Книга «Маски китайської Пекінської опери» [3] художника Чжао Йонгзі, вивчає історію, фольклор та культурні тексти макіяжу обличчя з точки зору тодішніх методів дослідження мистецтва, а також описує типи та художні характеристики обличчя Пекінської опери. Підкреслює історичний та культурний шарм і цінність макіяжу для обличчя Пекінської опери. Далі теоретиком драми Сюй Ченбей була написана книга «Китайська пекінська опера» [4], а художник Сяо Хуа опублікував статтю з порівняннями між китайськими операми та естетикою китайського живопису [5]. Інший художник, Вей Юньбінь публікував статтю про одне коріння та різні гілки твердих та м'яких масок [6]. У цих

статтях автори висловлювалися щодо визначення макіяжу обличчя, щодо термінів тлумачення назв, естетичних думок та історичного походження. Загалом, ці дослідження проведені з точки зору драматургії, характеризують, насамперед оперу.

Дослідник культури масок Гу Пугуан вибудовує суто історичний розвиток масок [7]. Окрім того, він зібрав об'єктивні розповіді про залишки культури масок у різних місцях, у тому числі у Пекіні. Інша книга Гу Пугуан [8], містить поетапний підсумок дослідження «культури масок» у сучасних наукових колах. Вона також обговорює фольклор масок та історичні зміни. Ця книга має високу академічну цінність і містить детальні польові матеріали з перших рук.

Дослідження найдавніших масок не могли не торкнутися такої науки, як археологія. Археолог Ду Найсон у монографії «Китайський бронзовий посуд» [9] висвітлив археологічні розкопки, щоб з'ясувати контекст розвитку китайської бронзи династії Шан, які можна розглядати як давнє джерело створення масок і макіяжу обличчя. Поклоніння тотемам і релігійні вірування стародавніх предків стали джерелом масок і візерунків у цей період, надавши багато археологічних доказів моделювання китайських масок з точки зору антропології. У той же час він надає важливу довідкову та аргументаційну основу для нашого дослідження стилів масок у династіях Шан і Чжоу. Важливу інформацію містять також праці художників Лі Цаньян [10] та Сюй Хуаданг [11], де простежуються впливи на маски кольорової скульптури та глиняних статуєток та книга народного художника Донг Джикун «Народні ремесла» [12]. Автори надали характеристики маскам з точки зору форми, кольору, майстерності та матеріалів.

Важливу інформацію щодо практичного застосування масок і макіяжу на сцені містить низка наступних статей.

Дослідники масок Ся Цзіньцзін, Кан Сяохуа, Фен Дандан [13; 14; 15] обговорюють у своїх статтях питання сценічного практичного макіяжу обличчя. Наведені вище три статті зосереджуються на трьох аспектах моделювання обличчя, рисах обличчя та мотивах візерунків у зображенні маски з точки зору антропології, етнології, археології та мистецтва.

Отож, підсумовуючи відповідні методологічні результати, робимо висновок, що історичні дослідження маски мають здебільшого просвітницьке значення або професійно-театральне застосування. Наприклад, обговорення виникнення та розвитку масок включає антропологію, фольклорні теорії та археологічні досягнення. Дослідження образу маски переважно охоплюють семіотику, образні принципи та глибокі конотації рис обличчя масок, візерунків, тощо.

Іншу групу джерел становлять безпосередні дослідження жанру макіяжу обличчя з практики Пекінської опери. Актори Пекінської опери поступово сформували власну систему в контурі макіяжу обличчя відповідно до художнього стилю, з якого вони навчалися та формували різні школи. Серед них чотири найбільш типові. Представники цих чотирьох шкіл відповідно Цянь Цзіньфу, Джин Шаошань, Хао Шоучен та Хоу Сіруй. Ці чотири різні школи живопису мають свої унікальні художні особливості. Перші характеристики макіяжу та масок у руслі мистецтвознавчого аналізу були написані самими художниками. Пекінські оперні художники Чжан Фучжі [16], Чжан Сюнсон [17] у своїх статтях та у книзі Ву Сяоліна [18], аналізуються композиція та авторський почерк творців масок. Детально розглянуто характеристики малюнка макіяжу обличчя, що трактується як "швидкий", "правильний", "рівномірний" та "розумний". А яскравість та колорит характеризується епітетами "повний", "справжній", "красивий" та "духовний". У цій

групі досліджень можна прослідкувати елементи естетичних оцінок, аналізу композиції, колориту та жанрових диференціацій масок та макіяжу.

До третьої групи досліджень відносимо вивчення символічних особливостей і функцій макіяжу обличчя в Пекінській опері, які в основному зосереджено на формі, кольорі, малюнку та інших питаннях макіяжу обличчя. Через різні точки зору та ідеї, попередні дослідження мають свої сильні сторони, а деякі дивляться на китайську маску як на високе мистецтво. Інші аналізують художні характеристики масок з точки зору окремих зразків, кожна з яких має свою неповторність, позначену особливим акцентом. У цій частині джерел використовується семіотика як основний метод дослідження або наводиться подальша перспектива для аналізу макіяжу обличчя Пекінської опери. Зокрема, книга британської дослідниці Міранди Брюс «Знаки та символи» [19] розкриває значення міфів, релігій, легенд для мистецтва та сучасної культури через мову знаків і символів. Вчена показує знаки, графіку, характеристики свідомості та інші символи, які циркулювали та використовувалися протягом тисяч років. Важливим результатом її досліджень є виявлення методу інтерпретації. Значення масок і символів п'яти органів чуття в книзі мають пряме посилання на інтерпретацію функцій і конотацій символів макіяжу обличчя Пекінської опери. Не менш важливою у цьому контексті є стаття художника Венг Чжиші «Про формування образів» [20]. Автор статті поєднує макіяж обличчя та естетичні концепції та вказує, що макіяж обличчя, який містить символіку та значення, можна глибоко досліджувати з аспектів «форми» та «кольору».

У статті художника Тан Чжена «Ефективне застосування народного колориту та культурних елементів у макіяжі обличчя Пекінської опери» [21] згадувалося,

зокрема, що червоний та зелений – об'єктивні форми зорового сприйняття кольору, а сприйнятливність – це емоційне утримання кольорової культури та духовна інтерпретація суб'єктивних вірувань. Кольори Пекінської опери є символічними знаками, тому народна кольорова культура проникла в колірні правила макіяжу обличчя Пекінської опери, що також походить від народного.

У книзі теоретика мистецтва Луан Гуаньхуа «Персональний символ та макіяж обличчя китайської опери» [22] оперний макіяж обличчя розглядається як символ і використовує стилізовані візерунки макіяжу, яскраві кольори, щоб відобразити характеристики та якості персонажів. Продовжив цю лінію досліджень художник Ні Дан, що опублікував статтю про побудову візерунка та візуальний аналіз кольорів у мистецтві макіяжу [23].

Художник Тан Лу опублікував статтю про дослідження візуальних символів пекінських оперних масок [24], а теоретик Пекінської опери Лі Цзенфу – про аналіз закономірностей макіяжу обличчя в Пекінській опері [25]. У проаналізованій літературі я помітила, що макіяж обличчя Пекінської опери є цілісним і звичайним явищем. Деякі персонажі мають різні візерунки чи прикраси в центрі чола. Це явище відповідає стародавнім поглядам суспільства на долю «гармонії між людиною і природою», а також це вияв ідентичності ролі. Ця стаття також черпає натхнення для методології з наведених висновків й класифікує вищенаведені шаблони на два типи: конкретні знаки та абстрактні знаки. Таким чином можна об'єктивно встановити значення символів макіяжу обличчя. Раніше ми встановили, що символи макіяжу обличчя в пекінській опері мають репрезентаційну функцію. Крім того, символи макіяжу обличчя мають функцію одягання та використання семіотики для розрізнення різних ролей. Встановлено, що з точки зору семіотики нанесення макіяжу

обличчя повинно підкреслити душу героїв, а символи Пекінської опери мають макіяж обличчя з функцією вираження духу. Літературознавець Ці Рушан згадував, що костюми героїв опери, одяг персонажів і макіяж обличчя успадкували традицію вихвалання і приниження, а також розрізнення добра і зла, включаючи кольори та візерунки макіяжу обличчя, які мають на увазі індивідуальність різних персонажів. Тому символи макіяжу обличчя Пекінської опери мають також функцію соціальної та моральної оцінки.

Окремі дослідження, що опосередковано торкаються масок і макіяжу, присвячені не стільки сценічному дійству, скільки вивченню психології та естетики глядачів. Пекінський оперний художник Чжао Шанлін у книзі «Дослідження аудиторії китайської опери» [26], розглядає психологічну функцію глядача. У цьому дослідженні доводиться естетична концепція, породжена особливим культурним ґрунтом, історичною еволюцією та реалістичними умовами естетичної свідомості глядачів. Також книга виявляє різні фактори, що визначають ефект театру, естетичне виховання опери та критику театру тощо. Іншим автором також встановлено, що символи макіяжу обличчя Пекінської опери мають естетичну функцію. У книзі художника Чень Яньцин [27] поєднуються традиційні китайські філософські ідеї, щоб проілюструвати унікальні конотації китайських кольорових концепцій. Філософія колориту дає цінне натхнення для цієї статті щодо аналізу символіки кольорів макіяжу обличчя.

Четверту групу досліджень художніх характеристик об'єднує вивчення культурологічних особливостей макіяжу. Вони в основному зосереджуються на моделюванні традицій, матеріалів, майстерності тощо. Книга «Історія давньокитайської думки» [28] мислителя Лі Зехоу, зосереджена на аналізі вчення про доброзичливість Конфуція та порушені

питання «культурно-психологічної структури» китайської нації. В той же час на моделювання макіяжу обличчя в Пекінській опері також впливають етичні та моральні думки традиційної китайської культури. У книзі вченого-фольклориста Ке Лінга [29], описується вплив таких факторів, як етнічна приналежність, етикет, табу, звичаї та сімейні відносини. Чарівність і цінність історії та культури, серед яких традиційне моделювання пекінського оперного макіяжу обличчя тісно пов'язане з міфами та легендами, народною діяльністю, релігійними віруваннями та світоглядом. Історик Лю Вейсін [30] описав розвиток та еволюцію китайських ієрогліфів, яка пройшла тисячі років. В оперному макіяжі обличчя чола за допомогою деяких косметичних засобів для обличчя безпосередньо використовують звичайні шрифти як декоративні візерунки, що має довідкове значення для вивчення традиційного моделювання макіяжу обличчя в Пекінській опері.

Низка літературних джерел засвідчує прямий або опосередкований зв'язок мистецтва маски і макіяжу з різновидами китайського декоративного мистецтва. У статті народного художника Лу Шаоцзюнь [31] згадується, що звичай Танцю Лева є особливим культурним символом китайського народу, містить багату культурну інформацію та є важливим духовним символом. У книзі «Вирізання паперу», написаній народним художником Тай Гаоді [32], та у книзі народного художника Тан Хонглі «Народне мистецтво – Няньхуа» [33] згадуються новорічні картини, що є різновидом китайського живопису та одним із китайських народних мистецтв. Китайська народна культура, згадана в цих трьох документах, дає цінні ключі до традиційного моделювання макіяжу обличчя в Пекінській опері. Статті художників Тан Ченчен [34], Цзян Ся [35], і книга «Сценічний дизайн та технологія макіяжу» [36] Сюй Цзяу пояснюють

матеріали та техніки, які використовуються для нанесення макіяжу обличчя з точки зору майстерності сценічного макіяжу.

Крім того, аналіз літератури включає дослідження щодо майбутньої тенденції розвитку китайських масок. В останні роки, коли на національному рівні розпочалася розбудова відмінної традиційної культурної системи та різноманітні заходи щодо підвищення культурної м'якої сили країни, з'явилися результати досліджень, пов'язаних із нематеріальною спадщиною та народною творчістю, традиційними ремеслами та сценічними виставами. Ця група досліджень намагається прогнозувати різноманітний шлях розвитку китайських масок у майбутньому: по-перше, поєднання китайських масок і сцени. У статтях теоретика драми Чжан Лінглінг [37] та театрального виконавця Рен Сянь [38] стверджується, що сучасні драми творчо запозичують переваги масок або використовують маски опосередковано. Крім новизни та таємничості, які приносить камуфляж, він також використовує перебільшені, унікальні та гротескні характеристики маски для вираження внутрішніх протиріч і характеристик особистості персонажа. Маски відіграють роль на сцені, мається на увазі символічні та метафоричні елементи, а реконструкція множинних ролей та образів надає глядачам різні когнітивні перспективи, різні переживання та ментальні простори уяви. Так що під час взаємодії маска надихає глядачів на абсолютно нове естетичне пізнання та емоційний досвід.

У статті дослідника дизайну Шуай Лігонг «Туристичний дизайн сувенірів» [39] проаналізовано функції, характеристики та конотації оперних масок. Наголосивши на концепції поєднання практичності та естетики, поєднання актуальної естетики та туристичної економії, автор виявляє використання елементів моделювання для дизайну туристичних сувенірів та детально характеризує дизайнерські ідеї.

Важливими є також джерела, що стосуються аналізу масок сусідніх держав та народів, що дає підґрунтя для об'єктивного порівняльного аналізу явища. На цю тему художник Лі Фей опублікував статтю «Аналіз японського кабукі "Куматорі" та Пекінської опери "Макіяж обличчя"» [40], художник Ян Цінь опублікував статтю «Подібність та відмінності між макіяжем обличчя в Пекіні та Кабукі Кумою» [41], а художник Чой На провів «Порівняльний аналіз моральних та естетичних відмінностей між Пекінською оперою та культурою маски Кабукі» [42], де аналізуються подібності та відмінності з точки зору формування, культурного відтінку, кольору, особливостей малюнка і майстерності.

У ширшому територіальному охопленні методологічної проблематики ми також застосували порівняльний аналіз літературних джерел функціонування мистецтва маски в культурах не лише Китаю та Японії, але й на теренах Європи. Взаємовпливи на осі Схід-Захід неможливо оминути у контексті мистецтвознавчих і культурологічних досліджень маски. Термінологічне і естетичне значення маски розкриває сучасна словникова література (Власов, 2001; Паві, 2006) [43; 44], сучасні культурологічні публікації в Україні (Маловицька, 2010) [45], Медведєва, 2019 [46], Клековкін, 2002 [47], Пігель, 2004 [48], Погребняк, 2015 [49]). Філософську основу склали праці (Юнг, 1998; Камю, 1998) [50; 51] та ін. В територіальному контексті дослідник може віднайти вдячний і водночас незвіданий ґрунт для порівняльного аналізу. В процесі збору матеріалу проведено обширний аналіз літературних джерел китайських, європейських (французьких, українських, російських), та японських авторів – дослідників театральної маски, мистецтвознавців, філософів та етнографів. Це дає змогу збагатити методологію та вийти на об'єктивні результати порівняльного характеру у висновках. Аналіз художніх особливостей та стилістики

масок різних культур свідчить як про окремі самобутні так і водночас про синтетичні прояви цього виду мистецтва. Згідно досліджень як східних, так і західних наукових шкіл, до універсальних, базових функцій масок від найдавніших цивілізацій слід віднести їхню релігійно-магічну функцію, космологічний зміст символіки. Не менш універсальною функцією є кристалізація в масках тієї чи іншої емоції, яка може нести божественний чи людський образ характеру-символу персонажа театральної гри. В історичній тяглоті маски закарбували й таку універсальну якість, як перехід від обрядово-релігійних дійств до акторської гри в театрах усіх народів.

Таким чином, у різних місцях земної кулі маска виступає універсальним засобом одноосібного або колективного перевтілення в богів, героїв міфів, епосу, тварин, героїв-предків, символів сміху, печалі, героїзму, підступності, добра і зла тощо. Такі спільні функції і риси масок можна спостерігати в театрі античної Греції, в колективних містерійних видовищах ренесансної Венеції, в японському театрі Но або ж у багатовікових формах функціонування китайського театру. Видатний світовий психоаналітик і дослідник символіки людських архетипів, Карл Густав Юнг довів закономірність, згідно з якою «Первісні люди вкладали всю свою майстерність у виготовлення масок і багато з них і досі залишаються неперевершеними за своєю виразністю» [50, с. 234]. Саме символічна архетипна, художня та декоративна виразність маски в якості потужного естетичного магніту приваблює до себе глядачів історичних та сучасних видовищ. Сучасний арт-дизайн та ужиткове мистецтво, що працюють у сфері туристичних культурних індустрій як у Венеції так і в Пекіні, також використовують цей потужний естетичний магніт архетипної мистецької виразності маски для досягнення комерційного успіху. Навіть у сучасну епоху всесвітньої ковідної пандемії медична

маска, також набуває у різних частинах земної кулі різних форм декорування, виражаючи різні національні та регіональні особливості.

Упродовж XX – початку XXI ст. маска у театральному світі дедалі більше позбувалася канонів і видозмінювалася під впливом бурхливого калейдоскопу нових загально-мистецьких і театральних тенденцій. Однак, ці зміни відбувалися по-різному, зокрема у Європі та Китаї, що потребує особливої методології.

На основі дослідницьких завдань дисертації в цій статті поглиблено аналізується методологія вивчення китайського мистецтва масок. Без комплексного наукового підходу до давнього та складного фольклорного явища маски та його досліджень неможливо отримати об'єктивний аналіз її форм, колориту, якості та значення маски. Дослідження включає перехресний метод та інтеграцію багатьох дисциплін, таких як художня антропология, етнологія та соціологія, історія та археологія, семіотика та комунікація. Це також визначає, що методологія укладається на основі наступних дослідницьких парадигм.

По-перше, парадигма історизму, що підкреслює логіку часового проміжку виникнення, джерела, процеси та орієнтації розвитку маски в історії. Вона виступає за дослідження причин і загальних закономірностей змін культури масок.

По-друге, структуралістська парадигма. Об'єкт дослідження заснований на взаємопов'язаних і тісно окреслюючих рамках опери, макіяжу обличчя, легенд предків і традиційних звичаїв різних етнічних груп. Водночас вона пов'язана з розумінням статі, взаємозв'язку між елементами опери, ритуалу, жертвоприношення, танцю або форми. Функції та конотації в структурі макіяжу виявляються взаємопов'язаними та співіснуючими водночас.

По-третє, парадигма реалізму. Вивчення культури масок має велике історичне значення. Розглядаючи історію розвитку маски бачимо, що маска переживала золотий вік розквіту, розвитку та слави, а також нинішню тенденцію спаду розвитку, включаючи макіяж обличчя Пекінської опери. Усвідомлення потреби відродження та гуманістична турбота, що виникла в результаті, безпосередньо стосуються реального існування, нинішнього розвитку та трансформації культури масок. А відтак, навіть перспективи «інновацій» культури масок у майбутньому. Виходячи зі сказаного, це дослідження має чіткі характеристики реалізму і об'єктивності, що засвідчують його дослідницьку значимість і цінність.

Висновки. У статті проаналізовано близько десяти аспектів тематики напрямів існуючих досліджень маски. Проаналізовані праці класифікуються за змістом та методологією і в основному включають: культурне походження, історичний розвиток, жанр, тип, ліплення масок, народні промисли, символіку, художні характеристики, дослідження естетичного порівняння, тенденції розвитку у контексті театру, народного традиційного мистецтва,

дизайну сувенірної індустрії тощо. Також було вибудовано основоположні парадигми та особливу синтетичну методологію дослідження, в епіцентрі якої покладено порівняльний мистецтвознавчий аналіз масок, зокрема в культурах Китаю, Японії та Європи. Усе це урізноманітнює естетичні характеристики, властиві традиційним театральним школам та сучасному світовому оперному мистецтву загалом. На основі вибудованої методології згруповано для застосування наступні методи дослідження: 1) місцеві польові дослідження та аналіз окремих явищ; 2) аналіз з використанням семіотичної теорії; 3) збір та класифікація літературних джерел; 4) метод порівняння та аналізу художніх особливостей зображень. Естетика і художньо-ремісничі особливості масок проникають в сучасний туристичний дизайн, театральну індустрію, стаючи символами національних культур як таких. Рафіновані художні та естетичні особливості театральних масок різних національних культур як і взаємовпливи між ними дають надзвичайно багатий діапазон експериментів та породжують нові мистецькі явища.

Література

1. 周华斌. 中国戏剧史新论. 北京广播学院出版社, 2003年. 324页. Чжоу Хуабін. Нова теорія історії китайської драми. Пекін, 2003. 324 с.
2. 马少波. 中国京剧史. 中国戏剧出版社, 2005年. 673页. Ма Шаобо. Історія китайської пекінської опери. Пекін, 2005. 673 с.
3. 赵永岐. 中国京剧脸谱. 中国书店, 2012年. 208页. Чжао Йонгзі. Маска китайської пекінської опери. Пекін, 2012. 208 с.
4. 徐城北. 中国京剧. 五洲传播出版社, 2003年. 128页. Сюй Ченбей. Китайська пекінська опера. Пекін, 2003. 128 с.
5. 肖华. 戏中有画. 画中有戏 – 同源异派的中国戏曲与中国绘画美学思想比较再论. 艺术百家, 2006年第四期. 139页. Сяо Хуа. Є картини в драмах і драми на картинах – порівняння між китайськими операми однакового походження

та естетикою китайського живопису. *Сто художників*. 2006. Вип. 4. 139 с.

6. 魏云彬. 戏剧假面: 固态面具与软性脸谱的同源和分流. 云南艺术学院学报, 2006年. 77页. Вей Юньбін. Драматичні маски: одне і те ж джерело та різні гілки твердих масок та м'яких масок. Журнал університету Юньнань, 2006. 77 с.

7. 顾光朴. 中国面具史. 贵州民族出版社, 2002年. 476页. Гу Пугуан. Історії китайських масок. Гуйчжоу: видавництво Гуйчжоу, 2002. 476 с.

8. 顾朴光. 脸谱艺术略论. 贵州民族大学学报, 1993年. 64页. Гу Пугуан. Коротка дискусія про мистецтво макіяжу для обличчя. Журнал університету Гуйчжоу, 1993. 64 с.

9. 杜迺松. 中国青铜器发展史. 紫禁城出版社, 1995年. 225页. Ду Найсон. Китайський бронзовий посуд. Пекін, 1995. 225 с.

10. 李苍彦. 京剧彩塑脸谱. 北京, 2018年. 166页. Лі Цаньян. Пекінська оперна кольорова маска. Пекін, 2018. 166 с.
11. 徐华铛. 中国彩塑泥人. 中国林业出版社, 2008年. 129页. Сюй Хуаданг. Китайські кольорові скульптурні глиняні маски. Видавництво Китайського лісового господарства, 2008, 129 с.
12. 董季群. 民间工艺. 天津人民出版社, 2010年. 148页. Донг Джикун. Народні ремесла. Тяньцзін, 2010. 148 с.
13. 夏静静. 贵州侗戏面具探究 – 以铜仁土家族侗戏堂戏面具为例. 贵州, 2018年. 93页. Ся Цзіньцзін. Дослідження оперних масок Гуйчжоу Нуо – на прикладі оперних масок Тунгрэн Туцзя Нуотанг. Гуйчжоу, 2018. 93 с.
14. 康小花. 甘肃巫傩面具文化研究综述. 天水, 2008年. 121页. Кан Сяохуа. Підсумок досліджень культури масок «Нуо» Ганьсу. Тяньшуй, 2008. 121 с.
15. 冯丹丹. 川剧变脸艺术研究. 中国艺术研究院, 2018年. 89页. Фен Дандан. Художнє дослідження Сичуанської опери "Зміна обличчя". Пекін, 2018. 89 с.
16. 张扶直. 武净宗将钱金福. 文史知识, 2011年. 45页. Чжан Фучжі. Майстер Пекінської опери Цянь Цзіньфу. Пекін, 2011. 45 с.
17. 张训菘. 京剧花脸流派艺术探析. 北京, 2019年. 166页. Чжан Сюнсон. Аналіз мистецтва пекінської школи маски. Пекін, 2019. 166 с.
18. 北京市戏曲学校编. 吴晓铃纂辑. 郝寿臣脸谱集. 北京中国戏剧出版社, 1962年. 145页. Колекція масок Хао Шучен. Під редакцією Пекінської оперної школи. Пекінське китайське драматичне видавництво, 1962. 145 с.
19. [英国]米兰达-布鲁斯. 符号与象征. 三联书店, 2014年. 338页. Міранда Брюс. Знаки та символи. Пекін, 2014. 338 с.
20. 翁志实. 论意象取形. 美术, 2006年. 113页. Венг Чжиші. Про формування образів. Образотворче мистецтво, 2006. 113 с.
21. 谭征. 民间色彩文化元素在京剧脸谱艺术中的有效应用. 大众文艺, 2012年. 60页. Тан Чжен. Ефективне застосування народного колориту та культурних елементів у макіяжі обличчя Пекінської опери. Популярна література, 2012. 60 с.
22. 栾冠桦. 角色符号中国戏曲脸谱. 三联书店, 2005年. 228页. Луан Гуаньхуа. Персональний символ макіяж обличчя китайської опери. Книгарня Санліан, 2005. 228 с.
23. 倪丹. 京剧脸谱艺术中的图案建构和色彩视觉分析. 北京, 2015年. 215页. Ні Дан. Побудова візерунка та візуальний аналіз кольорів у мистецтві макіяжу обличчя Пекінської опери. 2015. 215 с.
24. 汤露. 京剧脸谱的视觉符号研究以“花脸”为例. 长沙, 2012年. 70页. Тан Лу. Дослідження візуальних символів пекінських оперних масок – на прикладі «Хуа Лянь». 2012. 70 с.
25. 刘曾复. 京剧脸谱图案刍议. 北京, 1988年. 209页. Лі Цзенфу. Аналіз закономірностей макіяжу обличчя в Пекінській опері. 1988. 209 с.
26. 赵山林. 中国戏曲观众学. 上海. 华东师范大学出版社, 2001年. 201页. Чжао Шанлін. Дослідження аудиторії китайської опери. Шанхай: Видавництво східно-китайського педагогічного університету, 2001. 201 с.
27. 陈彦青. 观念之色: 中国传统色彩研究. 北京大学出版社, 448页. Чень Яньцин. Концептуальний колір: дослідження традиційних китайських кольорів. Видавництво Пекінського університету. 448 с.
28. 李泽厚. 中国古代思想史论. 三联书店, 2008年. 309页. Лі Зехоу. Історія давньо-китайської думки. Саньянська книгарня, 2008. 309 с.
29. 柯玲. 中国民俗文化. 北京大学出版社, 2017年. 201页. Ке Лінга. Китайська народна культура. Пекінський університет Прес, 2017. 201 с.
30. 刘聿鑫 刘景林. 中国文化史: 汉字的演变, 1997年. 106页. Лю Вейсін, Лю Цзінлінь. Китайська культурна історія: Еволюція китайських ієрогліфів. Шаньдунська освітня преса, 1997. 106 с.
31. 吕韶钧、吕成. 中国民间舞狮习俗的文化观照. 北京, 2010年. 73页. Лу Шаоцзюнь, Лу Чен. Культурні перспективи традицій китайського народного танцю Лева. Пекін, 2010. 73 с.
32. 邵高娣. 剪纸. 重庆出版社, 2018年. 99页. Тай Гаоді. Вірізання паперу. Видавництво Чунцин, 2018. 99 с.
33. 谭红丽. 民间美术 年画. 北京, 2011年. 184页. Тан Хонглі. Народне мистецтво – Нянхуа. Пекін, 2011. 184 с.
34. 汤晨晨. 京剧化妆中的色彩与技巧. 北京, 2017年. 27页. Тан Ченчен. Пекінська опера кольори макіяжу та хитрості. Пекін, 2017. 27 с.
35. 江霞. 舞台化妆造型艺术. 北京, 2017年. 90页. Цзян Ся. Пластичне мистецтво сценічного макіяжу. Пекін. 2017. 90 с.
36. 徐家华. 舞台化妆设计与技术. 中国戏剧出版社, 2006年. 256页. Сюй Цзяуа. Сценічний дизайн

та технологія макіяжу. Китайська театральна преса, 2006. 256 с.

37. 张凌凌. 面具让戏剧更强烈. 广州. 2010年. 14页. Чжан Лінлінг. Маска робить драму сильнішою. Гуанчжоу, 2010. 14 с.

38. 任先. 尤金奥尼尔的面具观和实践. 长沙, 2010年. 78页. Рен Сянь. Поняття та практика масок Юджина О'Ніла. Чанша, 2010. 78 с.

39. 帅立功. 旅游纪念品设计. 高等教育出版社, 2007年. 136页. Шуай Лігонг. Дизайн туристичних сувенірів. Преса вищої освіти, 2007. 136 с.

40. 李斐. 吕俊梅. 浅析日本歌舞伎“隈取”与京剧“脸谱”. 北京, 2012年. 33页. Лі Фей, Лу Джунмей. Аналіз японського кабукі "Куматорі" та Пекінської опери "Макіяж обличчя". Пекін, 2012. 33 с.

41. 燕青. 京剧脸谱和歌舞伎隈取之异同. 上海, 2016年. 38页. Ян Цінь. Подібність та відмінності між макіяжем обличчя в Пекіні та Кабукі Кумою. Шанхай, 2016. 38 с.

42. 崔娜. 京剧与歌舞伎脸谱文化中的道德及审美差异对比分析. 北京, 2009年. 76页. Чой На. Порівняльний аналіз моральних та естетичних відмінностей між Пекінською оперою та культурою маски Кабукі. Пекін, 2009. 76 с.

43. vlasov V. G. Маска. *Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства*: В 8 т. Т. 4. Санкт-Петербург: ЛИТА, 2001. 832 с. С. 397–401.

44. Маска (2). Патріс Паві: Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

45. Маловицька Л. Естетичний зміст маски у східному традиційному театрі: ієрогліфічно-інформаційна візуалізація образу. *Релігія, релігійність, філософія та гуманітарні знання у сучасному інформаційному просторі: національний та інтернаціональний аспекти*: збірник наукових праць за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції, 21-23 грудня 2010 р., Луганськ, 2010. С. 192–194.

46. Медведева А. Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 405.

47. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. *Форми. Поетика*. Київ: КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.

48. Пігель Ю. Феномен маски як засіб перевтілення (історико-теоретичний контекст). *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*, 2004. С. 227–231.

49. Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2015. 312 с.

50. Юнг К. Г. Человек и его символы. Москва: Серебрянные нити, 1998. 367 с.

51. Камю А. Сочинения в 5 т. Харьков: Фолио, 1998. Т. 4. 620 с.

References

1. 周华斌. (2003). 中国戏剧史新论. 北京广播学院出版社. 324页. Zhou, Huabin. (2003). A New Theory of Chinese Drama History. Beijing Broadcasting Institute Press, 324 p.

2. 马少波. (2005). 中国京剧史. 中国戏剧出版社. 673页. Ma, Shaobo. (2005). History of Chinese Peking Opera. China Drama Press. 673 p.

3. 赵永岐. (2012). 中国京剧脸谱. 中国书店. 208页. Zhao, Yongqi. (2012). Chinese Peking Opera Masks. China Bookstore. 208 p.

4. 徐城北. (2003). 中国京剧. 五洲传播出版社. 128页. Xu, Chengbei. (2003). Chinese Peking Opera. Wuzhou Media Press. 128 p.

5. 肖华. (2006). 戏中有画. 画中有戏 – 同源异派的中国戏曲与中国绘画美学思想比较再论. 艺术百家. 139页. Xiao, Hua. (2006). A re-discussion on the comparison of Chinese opera with different origins and Chinese painting aesthetics. Art Hundred Schools, 4. p. 139.

6. 魏云彬. (2006). 戏剧假面: 固态面具与软性脸谱的同源和分流. 云南艺术学院学报. 77页. Wei, Yunbin. (2006). Theatrical Mask: The Homology and Diversion of Solid Masks and Soft Masks. Journal of Yunnan Arts University. p. 77.

7. 顾光朴. (2002). 中国面具史. 贵州民族出版社. 476页. Gu, Guangpu. (2002). The History of Chinese Masks. Guizhou Nationality Publishing House. 476 p.

8. 顾朴光. (1993). 脸谱艺术略论. 贵州民族大学学报. 64页. Gu, Puguang. (1993). A Brief Discussion on the Art of Face Makeup. Journal of Guizhou Minzu University. 64 p.

9. 杜迺松. (1995). 中国青铜器发展史. 紫禁城出版社. 225页. Du, Yusong. (1995). The History of Chinese Bronze Ware. Forbidden City Press. 225 p.

10. 李苍彦. (2018). 京剧彩塑脸谱. 北京. 166页. Li, Cangyan. (2018). Peking Opera Painted Masks. Beijing. 166 p.

11. 徐华铛. (2008). 中国彩塑泥人. 中国林业出版社. 129页. Xu, Huadang. (2008). Chinese Painted Clay Figures. China Forestry Press. 129 p.

12. 董季群. (2010). 民间工艺. 天津人民出版社, 2010年. 148页. Dong, Jiqun. (2010). Folk Crafts. Tianjin People's Publishing House. 148 p.
13. 夏静静. (2018). 贵州侗戏面具探究 – 以铜仁土家族侗堂戏面具为例. 贵州. 93页. Xia, Jingjing. (2018). Exploration of Nuo Opera Masks in Guizhou – Taking Tongren Tujia Nuotang Opera Masks as an Example. Guizhou. p. 93.
14. 康小花. (2008). 甘肃巫傩面具文化研究综述. 天水. 121页. Kang, Xiaohua. (2008). A Review of Research on Wu Nuo Mask Culture in Gansu. Tianshui. 121 p.
15. 冯丹丹. (2018). 川剧变脸艺术研究. 中国艺术研究院. 89页. Feng, Dandan. (2018). Research on the Art of Face-changing in Sichuan Opera. China National Academy of Arts. 89 p.
16. 张扶直. (2011). 武净宗将钱金福. 文史知识. 45页. Zhang, Fuzhi. (2011). General Qian Jinfu of Wu Jingzong. Knowledge of Literature and History. 45 p.
17. 张训菘. (2019). 京剧花脸流派艺术探析. 北京. 166页. Zhang, Xunsong. (2019). An Analysis of Peking Opera's Flower-faced Art. Beijing. 166 p.
18. 北京市戏曲学校编. (1962). 吴晓铃纂辑. 郝寿臣脸谱集. 北京中国戏剧出版社, 1962年. 145页. Edited by Beijing Opera School. (1962). Compiled by Wu Xiaoling. Collection of Hao Shouchen's Facebook. Beijing China Drama Publishing House, 1962. 145 p.
19. 米兰达 布鲁斯. (2014). 符号与象征. 三联书店. 338页. Miranda, Bruce. (2014). Signs and Symbols. Triple Publishing. 338 p.
20. 翁志实. (2006). 论意象取形. 美术. 113页. Weng, Zhishi. (2006). On Image Taking Shape. Fine Arts. 113 p.
21. 谭征. (2012). 民间色彩文化元素在京剧脸谱艺术中的有效应用. 大众文艺. 60页. Tan, Zheng. (2012). The Effective Application of Folk Color Cultural Elements in Peking Opera Mask Art. Popular Literature and Art. 60 p.
22. 栾冠桦. (2005). 角色符号中国戏曲脸谱. 三联书店. 228页. Luan, Guanhua. (2005). Character Symbols Chinese Opera Masks. Sanlian Publishing. 228 p.
23. 倪丹. (2015). 京剧脸谱艺术中的图案建构和色彩视觉分析. 北京. 215页. Ni, Dan. (2015). Pattern Construction and Color Visual Analysis in Peking Opera Mask Art. Beijing. 215 p.
24. 汤露. (2012). 京剧脸谱的视觉符号研究 以“花脸”为例. 长沙. 70页. Tang, Lu. (2012). A Study of Visual Symbols of Peking Opera Masks Taking "Flowered Faces" as an Example. Changsha. 70 p.
25. 刘曾复. (1998). 京剧脸谱图案刍议. 北京, 1988年. 209页. Liu, Zengfu. (1998). A Preliminary Discussion on the Patterns of Peking Opera Masks. Beijing, 1988. 209 p.
26. 赵山林. (2001). 中国戏曲观众学. 上海. 华东师范大学出版社, 2001年. 201页. Zhao, Shanlin. (2001). Chinese Opera Audience. Shanghai. East China Normal University Press, 2001. 201 p.
27. 陈彦青. 观念之色: 中国传统色彩研究. 北京大学出版社, 448页. Chen, Yanqing. The Color of Ideas: A Study of Traditional Chinese Color. Peking University Press, 448 p.
28. 李泽厚. (2008). 中国古代思想史论. 三联书店. 309页. Li, Zehou. (2008). The History of Ancient Chinese Thought. Sanlian Publishing. 309 p.
29. 柯玲. (2017). 中国民俗文化. 北京大学出版社. 201页. Ke, Ling. (2017). Chinese Folk Culture. Peking University Press. 201 p.
30. 刘聿鑫 刘景林. (1997). 中国文化史; 汉字的演变. 106页. Liu, Yuxin and Liu, Jinglin. (1997). History of Chinese Culture; Evolution of Chinese Characters. 106 p.
31. 吕韶钧. (2010). 吕成. 中国民间舞狮习俗的文化观照. 北京. 73页. Lu, Shaojun, Lu, Cheng. (2010). Cultural Reflections on Chinese Folk Lion Dance Customs. Beijing. 73 p.
32. 邵高娣. (2018). 剪纸. 重庆出版社. 99页. Tai, Gaodi. (2018). Paper-cut. Chongqing Publishing House. 99 p.
33. 谭红丽. (2011). 民间美术 年画. 北京. 184页. Tan, Hongli. (2011). Folk Art New Year Pictures. Beijing. 184 p.
34. 汤晨晨. (2017). 京剧化妆中的色彩与技巧. 北京. 27页. Tang, Chenchen. (2017). Colors and Techniques in Peking Opera Makeup. Beijing. 27 p.
35. 江霞. (2017). 舞台化妆造型艺术. 北京. 90页. Jiang, Xia. (2017). The Art of Stage Makeup. Beijing. 90 p.
36. 徐家华. (2006). 舞台化妆设计与技术. 中国戏剧出版社. 256页. Xu, Jiahua. (2006). Stage Makeup Design and Technology. China Drama Press. 256 p.
37. 张凌凌. (2010). 面具让戏剧更强烈. 广州. 14页. Zhang, Lingling. (2010). Masks make drama stronger. Guangzhou. 14 p.
38. 任先. (2010). 尤金奥尼尔的面具观和实践. 长沙. 78页. Ren, Xian. (2010). Eugene O'Neill's view and practice of masks. Changsha. 78 p.

39. 帅立功. (2007). 旅游纪念品设计. 高等教育出版社. 136页. Shuai, Ligong. (2007). Design of Tourist Souvenirs. Higher Education Press. 136 p.

40. 李斐. (2012). 吕俊梅. 浅析日本歌舞伎“隈取”与京剧“脸谱”. 北京. 33页. Li, Fei. (2012). Lv Junmei. A Brief Analysis of Japanese Kabuki "Kumatori" and Peking Opera "Mask". Beijing. 33 p.

41. 燕青. (2016). 京剧脸谱和歌舞伎隈取之异同. 上海. 38页. Yan, Qing. (2016). Similarities and Differences between Peking Opera Masks and Kabuki Kuma. Shanghai. 38 p.

42. 崔娜. (2009). 京剧与歌舞伎脸谱文化中的道德及审美差异对比分析. 北京. 76页. Cui, Na. (2009). A Comparative Analysis of Moral and Aesthetic Differences in Peking Opera and Kabuki Mask Culture. Beijing. 76 p.

43. Vlasov, V. G. (2001). *Maska* [Mask]. / Bol'shoj enciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 8t. T.4. Sankt-Peterburg: LITA. 832 s. S. 397-401.

44. *Maska*(2). (2006). Patris, Pavi: *Slovník teatru* [Dictionary of theater]. Lviv. 640 s.

45. Malovytska, L. (2010). Estetychnyi zmist masky u skhidnomu tradytsiinomu teatri: iierohlifichno-informatsiina vizualizatsiia obrazu [Aesthetic content of the mask in the eastern traditional theater: hieroglyphic-informational visualization of the image]. *Relihiia, relihiinist, filosofiiia ta humanitarni znannia u suchasnomu informatsiinomu prostori: natsionalnyi ta*

internatsionalnyi aspekty: zbirnyk naukovykh prats za materialamy Mizhnarodnoi naukovykh konferentsii, 21-23 hrudnia 2010 r. Luhansk. S. 192-194.

46. Medvedeva, A. (2019). *Maska yak element teatralnoi kultury: naukova refleksiiia* [Mask as an element of theatrical culture: scientific reflection]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. № 2. S. 405.*

47. Klekovkin, O. (2002). *Sakralnyi teatr: Heneza. Formy. Poetyka.* [Sacred theater: Genesis. Form. Poetics]: Kyiv: KDITM im. I. K. Karpenka-Karoho. 272 s.

48. Pihel, Yu. (2004). Fenomen masky yak zasib perevtilennia (istoryko-teoretychnyi kontekst) [The phenomenon of the mask as a means of reincarnation (historical-theoretical context)]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti, 2004. S. 227-231.*

49. Pohrebniak, M. (2015). *Tanets «modern» KhKhst.: vytoky, stylova typolohiia, panorama istorychnoi khody, evoliutsiia* [Dance "modern" of the XX century: origins, stylistic typology, panorama of historical course, evolution]: monohrafiia. Poltava: PNU imeni V.H. Korolenka. 312 s.

50. Yung, K. G. (1998). *Chelovek i ego simvol* [Man and his symbols]. Moskva: Serebryannye niti. 367 s.

51. Kamyu, A. *Sochineniya v 5 t.* [Essays in 5 volumes]. (1998). Har'kov: Folio. T.4. 620 s.

MASK AS AN OBJECT OF ARTISTIC RESEARCH IN CHINA: EXPERIENCE OF METHODOLOGICAL SYNTHESIS

HU XIAN

Lviv National Academy of Arts, Guizhou University of Engineering Science

The aim of the article is to form the theoretical and methodological foundations of the study of the Beijing Opera mask on the basis of the analyzed historiography and source base, as well as on the basis of systematization of own expeditions, interviews, etc.

Methodology. The study contains a cross-cutting method and the integration of many disciplines, such as artistic anthropology, ethnology and sociology,

МАСКА КАК ОБЪЕКТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В КИТАЕ: ОПЫТ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО СИНТЕЗА

ХУ СЯНЬ

Львовская национальная академия искусств, Гуйчжоуский университет инженерных наук

Целью статьи является формирование теоретико-методологических принципов исследования маски Пекинской оперы на основе проанализированной историографии и литературной базы, а также систематизации собственных экспедиций, интервью и т.д.

Методология. Исследование включает в себя перекрестный метод и интеграцию многих дисциплин, таких как художественная антропология, этнология и социология, история и археология, семиотика. Используемая

history and archeology, semiotics. The methodology used is based on the research paradigms of historicism, structuralism, realism.

Results. The study focuses on historical and modern masks of Chinese Beijing Opera. For art studies of the functioning of the mask in the Chinese theater, the existing methods and methodologies of studying the Chinese art of masks are analyzed in depth. A complex scientific approach to the research of the ancient and complex folklore phenomenon of the mask is used in order to analyze its forms, color, quality and meaning. It was found that the synthetic research methodology, which is based on comparative art analysis of masks, in particular in the cultures of China, Japan and Europe, allows to study cultural origins, historical development, genre, type of mask modeling, symbolism, artistic characteristics, trends in theater context, folk traditional art, souvenir design, etc.

Scientific novelty – the formation of theoretical and methodological foundations for the study of the mask of the Beijing Opera on the basis of analysis of historiography and source base.

The practical significance of the study is due to the possibility of using the research results to develop textbooks and programs for in-depth study of Chinese art.

Key words: *theatrical mask; Beijing Opera; Chinese art; artistic image; symbol; synthetic methodology.*

методологія базується на основі дослідницьких парадигм історизма, структуралізму, реалізму.

Результати. В поле зрення дослідження взяті історическіє і сучасніє маски китаєської Пекинської опери. Для іскусствоведческіє дослідів функціонування маски в китаєському театре углублено проаналізовані існуючіє методи і методологія ізучення китаєського іскусства масок. Ісползован комплексний научний підхід к дослідів древнього і сложного фольклорного явлення маски для аналіза єє форм, колорита, качества і значення. Виявлено, що синтетическая методологія іследования, в основу которой положен сравнительный іскусствоведческий аналіз масок, в частности в культурах Китає, Японії і Європи, позволяет іследовать культурное происхождение, історическое развитие, жанр, тип лепки масок, символику, художественные характеристики, тенденции развития в контексте театра, народного традиционного іскусства, дизайна сувенирной продукции и т.д.

Научная новизна – формирование теоретико-методологических принципов іследования маски Пекинської опери на основе аналіза историографии и литературной базы.

Практическая значимость іследования обусловлена возможностью іспользования результатов іследования при разработке учебных пособий и программ по курсу углубленного ізучення іскусства Китає.

Ключевые слова: *театральная маска; Пекинская опера; іскусство Китає; художественный образ; символ; синтетическая методологія.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Ху Сянь, аспірантка, Львівська національна академія мистецтв, викладачка, Гуйчжоуський університет інженерних наук, ORCID 0000-0002- 3812-4215, **e-mail:** 786738934@qq.com

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2022.1.10](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.10)

Цитування за ДСТУ: Ху Сянь. Маска як об'єкт мистецтвознавчих досліджень в Китаї: досвід методологічного синтезу. *Art and design*. 2022. №1(17). С. 103-115.

Citation APA: Hu, Xian (2022) Mask as an Object of Artistic Research in China: Experience of Methodological Synthesis. *Art and design*. 1(17). 103–115.