ФАКУЛЬТЕТ ДИЗАЙНУ
(до 90-ої річниці Київського національного університету технологій та дизайну)

У Київському національному університеті технологій та дизайну (КНУТД), як в одному з провідних закладів вищої освіти України, з 1930 року ведеться якісна підготовка модельєрів-конструкторів, технологів швейного, взуттєвого, трикотажного виробництв галузі легкої промисловості – згодом КНУТД визнано центром української дизайн-освіти з підготовки модельєрів-дизайнерів костюма.

90-річний досвід підготовки фахівців ствердив своєчасність, необхідність підготовки спеціалістів з дизайну, надав змогу зважити сили, зорієнтуватися та відчути себе справжніми професіоналами з підготовки фахівців цього напрямку. Розвиток університету надав можливість відокремити в технологічному вузі напрямок "Мистецтво" та створити в 2000 році факультет дизайну. Разом з факультетом створено кафедру рисунка та живопису, яка надає підґрунтя для творчого розвитку майбутніх фахівців.

Збільшення масштабів та підвищення інтенсивності виробничої діяльності призвели до різкого зросту актуальності сфери дизайну, хоча поняття "дизайн" завжди було на межі сучасного та майбутнього. Сьогодні університет має все необхідне для розвитку дизайну в широкому розумінні цього поняття. Відомо, що в дизайні "образ" виражає в художній формі зміст твору та його функцію – ідею. Дизайнерська діяльність грунтується на системному підході, структурній організації, концептуальності проектування.

Від самого заснування факультет очолює Колосніченко Марина Вікторівна, д.т.н., професор, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, Відмінник освіти України. Із дня заснування факультету незмінним заступником декана є доцент КНУТД, Відмінник освіти України Прасол Станіслав Іванович. До колективу деканату факультету також входять заступники декана д.мист., доц. Чупріна Н.В та к.т.н., доц. Струмінска Т.В.; методистом, диспетчером деканату багато років є Лопатіна В.В.

Нині до складу факультету дизайну входять випускові кафедри художнього моделювання костюма, рисунку та живопису, дизайну, ергономіки і проектування одягу, дизайну інтер'єру і меблів.

Діяльність науково-педагогічних працівників кафедр, що входять в структуру факультету дизайну, спрямована не лише на впровадження інноваційних досягнень сучасності в навчальний процес, а й на проведення самостійних наукових досліджень у сфері актуальних проблем дизайну, обговорення цих проблем на Всеукраїнських та Міжнародних конференціях та семінарах, із залученням до науково-дослідної роботи студентів та проведенням майстер-класів на базі провідних професійно-орієнтованих закладів м. Києва та України.

Завдяки наполегливій організаційній роботі на факультеті сформовано висококваліфікований колектив науково-педагогічних працівників, серед яких

переважна більшість докторів, кандидатів наук, що представляють мистецтвознавчу спеціальність 17.00.07 (022) – Дизайн. Крім того, майже усі науково-педагогічні працівники факультету є членами творчих спілок – Національної спілки художників України, Спілки дизайнерів України, Національної спілки архітекторів України, Національної спілки кінематографістів України, Національної спілки фотохудожників України, Виставкової федерації України, Ukrainian Fashion Counsil, Європейської Кіноакадемії (EFA) та ін.

Науково-педагогічними працівниками факультету постійно ведеться і вдосконалюється робота, спрямована на формування нової концепції дизайну, що ґрунтується на багатовіковій культурі людства та науково-технічному розвитку суспільства. Науково-дослідна робота науково-педагогічних працівників кафедр, що входять в структуру факультету дизайну, виконується за пріоритетним напрямом розвитку науки і техніки «Культурологія, естетика, конструктивно-функціональна проблематика дизайну у контексті етнокультури, екології та систем життєзабезпечення людини» (науковий керівник напряму проф. Колосніченко М.В.).

За активної участі керівництва факультету та кафедр сформовано наукову школу «Дизайн, ергономіка та технічна естетика» (засновник, науковий керівник д.т.н., проф. Колосніченко М.В.) та мистецькі школи «Рух у просторі і часі» (засновник – народний художник України, проф. Колесніков В.Г.), «Дослідження тектонічної структури костюма у розробці перспективних колекцій одягу» (засновник, науковий керівник проф. Ніколаєва Т.В.), «Український графічний дизайн та мистецтво» (засновник, науковий керівник проф. Гула Є.П.).

Протягом багатьох років на факультеті проводиться підготовка аспірантів та докторантів за спеціальністю 05.18.19 Технологія текстильних матеріалів, швейних і трикотажних виробів, в 2012 році було відкрито аспірантуру за спеціальністю 17.00.07 Дизайн, а в 2015 році – за спеціальністю 05.01.03 Технічна естетика. В 2016 році ліцензовано діяльність аспірантури та докторантури за спеціальністю 022 Дизайн. У 2017 році в Київському національному університеті технологій та дизайну створено єдину в Україні спеціалізовану вчену раду Д 26.102.07 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю дизайн – науковці усієї країни мають можливість захищати докторські та кандидатські дисертації.

У 2018 році на факультеті започатковано Міжнародну науково-практичну конференцію «Актуальні проблеми сучасного дизайну», метою якої є обмін досвідом та результатами наукових досліджень з актуальних проблем дизайну, сприяння творчій співпраці дизайнерів, митців, науковців у галузі дизайну та мистецьких спеціальностей України, інших країн Європи та світу тощо. З 2018 року на факультеті дизайну випускається науковий фаховий журнал «Art and Design», програмною метою якого є публікація оригінальних статей з основних проблем мистецтвознавства та методологічних питань дизайну.

Крім того, науково-педагогічні працівники факультету є членами редколегій міжнародних журналів та

фахових наукових видань України, спільно із студентами виступають з доповідями на міжнародних конференціях, організують та проводять практичні семінари та круглі столи. Міжнародна конкурсно-фестивальна діяльність викладачів та студентів має широку географію.

Серед найбільш відомих конкурсів доцільно зазначити такі: «International fashion awards – P. Smirnoff», «Молоді зірки моди» (Льєж, Бельгія), «Ассамблея неукротимой моды» (Вільнюс, Литва), «Погляд у майбутнє», що проходить в межах Ukrainian Fashion Week (Київ, Україна). Також факультет дизайну з 2001 року є організатором щорічного міжнародного конкурсу модельєрів одягу «Печерські каштани» та співорганізатором фестивалю «Kyiv Fashion». Мистецькі твори викладачів факультету (живопис, батік, скульптури) представляються на виставках країн СНД, Західної Європи, Канади. Викладачі та студенти факультету активно беруть участь в авангардних конкурсах, виставках і фестивалях: Сузір'я «Каштан», Експо-Зірка, Гаряча Крига, Photo&VideoDesign, Галерея застиглих миттєвостей та інших.

Кафедри факультету підтримують міжнародні зв'язки із закладами вищої освіти та митцями багатьох країн (Австрія, Молдова, Білорусь, Грузія, Таджикистан, Болгарія, Польща, Чехія, Великобританія, Іспанія, Китай, Іран, Індія та інші країни). Крім того, випускники факультету дизайну сьогодні є затребуваними висококваліфікованими фахівцями у сфері реклами, фірмового стилю, дизайну інтер'єру, а також викладачами вищих навчальних закладів в різноманітних сферах дизайну в Україні та за її межами (країни Балтії, Франція, Італія, Болгарія, Молдова, Китай, В'єтнам, Іран, Пакистан, Непал, Монголія тощо). Факультет дизайну співпрацює з державними структурами, закладами культури і мистецтва, дизайнерськими компаніями та поважними фахівцями в сфері дизайну та фотомистецтва.

У 2019 році за участю факультета дизайну в КНУТД проведено перший набір студентів спеціальності «Дизайн», які навчаються в Київському інституті Технологічного університету Цілу (м. Цзінань, КНР). Провідні доценти та професори факультету розробляють професійні курси англійською мовою та здійснюють підготовку студентів за цією програмою на території Технологічного університету Цілу.

Кафедри факультету, а також окремі викладачі мають міжнародні сертифікати, статуси та інші знаки міжнародного визнання. Зокрема, кафедра художнього моделювання костюму має звання міжнародної та отримала сертифікат Міжнародної академії «Платон» на право здійснення освітянської діяльності на міжнародному рівні; система комп'ютерного проектування інтер'єру і меблів Woody, розроблена за участю викладачів кафедри дизайну інтер'єру і меблів, отримала широке міжнародне визнання у сфері промислового дизайну тощо. Сумісно з кафедрою дизайну у 2012 році університетом було відкрито фотостудію «PROF. HERSH CHADHA STUDIO», для якої спонсорував придбання сучасного обладнання відомий фахівець у сфері фотомистецтва професор Херш Чадха (м. Дубаї, ОАЕ).

Результати підсумкової атестації студентів-випускників різних освітніх

ступенів (бакалавр, магістр), підтверджують, що якість підготовки фахівців-дизайнерів є стабільно високою, оскільки впродовж останніх років всі вони працевлаштовані. Випускники факультету успішно працюють в рекламних агенціях, періодичних виданнях та видавництвах, в Будинках моди та у сфері бізнесу моди, консультантами та художниками-дизайнерами в торгово-промислових фірмах, на кіностудіях, в театральних закладах, а також мистецтвознавцями в галузі розвитку моди та викладачами в ліцеях, коледжах та закладах вищої освіти м. Києва, України та за кордоном, створюють авторські проекти, займаються науковою роботою. Якість підготовки фахівців підтверджується також зростаючим попитом на підготовку за замовленням іноземних держав.

Високий рівень підготовки фахівців та здатність до самостійної творчої роботи підтверджено іменами випускників, серед яких відомі українські кутюр'є Діана Дорожкіна, Айна Гассе, Ірина Каравай, Анжела Лисиця, Олена Ворожбит та Тетяна Земскова, Олександр Каневський, Маша Рева, Яна Червінська, Іван Фролов, Богдан Касс та багато інших.

Розвиток спеціальностей мистецького та дизайнерського напряму в технічному закладі вищої освіти найвищого – четвертого рівня акредитації підкреслює особливість підготовки фахівців, їх спрямованість на фундаментальний розвиток фахових здібностей та здатність самостійно вирішувати складні реальні завдання з дизайн-проектування на високому сучасному рівні.

Саме тому, американський журнал CEOWORLD Magazine, який є провідним у світі бізнесу і технологій, оприлюднив результати щорічного Рейтингу Кращих дизайнерських шкіл світу у 2020 році. Заклади освіти були ранжовані відповідно до трьох чинників: знання і практичний досвід, вплив і значення. Під час збору інформації було проведено опитування понад 40 000 студентів, 50 000 фахівців галузі та 30 000 рекрутерів та аналітиків журналу CEOWORLD. Київський національний університет технологій та дизайну в Рейтингу-2020 посів 62 місце серед кращих світових шкіл моди та дизайну. У 2016 році КНУТД займав 88 місце, і вже через чотири роки наша позиція піднялася на 26 сходинок. Це досягнення є результатом підвищення якості освіти в університеті, ефективної роботи науково-педагогічного колективу, підвищення наукового потенціалу вчених та дизайнерів, високих досягнень студентів, випускників та зусиль ректорату і Вченої ради. Для університетської спільноти – це честь бути єдиними представниками від України та Східної Європи на цьому освітянському ринку. КНУТД з кожним роком підвищує свою значущість та позиції як на національному, так і на світовому рівні.

Створений у 1930 році університет і сьогодні є сучасним закладом вищої освіти нової формації. А факультет дизайну вбачає подальший розвиток у поширенні векторів мистецької та науково-дослідної діяльності з одночасним збереженням своїх кращих традицій.

Колосніченко М.В., д.т.н., проф.,
декан факультету дизайну КНУТД

УДК УДК 739.2:671.2(477) "5|20"

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.1.

БАРБАЛАТ О. В., ШКОЛЬНА О. В.
Київський університет імені Бориса Грінченка

ВІЗАНТІЙСЬКО-КИЄВОРУСЬКІ ЕМАЛЬЄРНІ ТРАДИЦІЇ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ УКРАЇНИ

Мета. *Дослідження присвячено мистецтвознавчому осмисленню візантійсько-києворуських емальєрних традицій та їх ремінісценції у дизайні сучасних ювелірних виробів України.*

Методологія. *Застосовано історико-культурний та художньо-дизайнерський наукові підходи у поєднанні з порівняльним і презентаційним методами.*

Результати. *Проаналізовано взаємозв'язок візантійських і києворуських емальєрних традицій та їх вплив на дизайн і творчість майстрів-емальєрів сучасної ювелірної справи України. На прикладі видатних творів візантійського і києворуського ювелірного мистецтва розглянуто їх стилістичні і художні особливості. Виявлено основні принципи формування вимог до дизайну й якості виконання творів мистецтва із гарячою емаллю. Розглянуто стародавні осередки золотарства. Охарактеризовано новітні прийоми роботи із гарячою емаллю, що виникають у процесі трансформації техніки в умовах інтенсифікації виробництва у вітчизняній ювелірній галузі.*

Наукова новизна. *Комплексно досліджено взаємозв'язок візантійських і києворуських емальєрних традицій, доведено факт їх впливу на дизайн і виготовлення сучасних ювелірних виробів України. Виявлено та проаналізовано новітні методи роботи з гарячою емаллю, які знаходяться на початковому етапі розвитку у сучасному ювелірному мистецтві України.*

Практичне значення. *Матеріали даного дослідження можуть знайти відображення у написанні навчальних дисциплін, пов'язаних з технікою гарячої емалі в ювелірній справі. Як джерело інспірацій вони можуть бути застосовані у процесі створення нових ювелірних колекцій з гарячою емаллю для якісної презентації українського ювелірного мистецтва у світі.*

Ключові слова: *техніка гарячої емалі, клуазоне, мінанкарі, стародавні прикраси, технологія і дизайн, ювелірна справа.*

Вступ. Візантійсько-києворуські емальєрні традиції сьогодні є потужною базою для подальшого вивчення, розвитку і вдосконалення старовинного і водночас, досить молодого мистецтва гарячої емалі, зокрема у сучасному золотарстві. Слід підкреслити, що протягом останніх двадцяти років у вітчизняній ювелірній справі значно зростає інтерес до техніки емалювання дорогоцінних металів. На рівні з тим, що технологія гарячої емалі – стародавній спосіб з'єднання скломаси і металу, на сьогодні він стрімко розвивається в умовах технічного прогресу і має широкі перспективи розвитку у мистецтві. Нині поглиблюється вивчення технічних властивостей покривних непрозорих, так званих, опакових (франц. *opaque* – непрозорий) емалей, з якими у давнину працювали майстри Візантії і Русі. Крім того, удосконалюється виробництво ювелірних прозорих і напівпрозорих транспарентних (лат. *transparens* – прозорий) емалей, які за часи Візантії знаходились лише на початковому етапі свого розвитку. Відповідно, розширюється діапазон металів, придатних для емалювання, що дає більший простір для роботи дизайнеру ювелірних виробів. При цьому художнє емалювання у вітчизняній ювелірній галузі все ще знаходиться на етапі осягнення.

Аналіз попередніх досліджень. З-поміж останніх фундаментальних досліджень світового й українського художнього металу, які становлять важливе першоджерело для висвітлення теми розвитку мистецтва гарячої емалі, варто відзначити двотомну хрестоматію львівського дослідника, доктора мистецтвознавства, професора Р. Шмагала,

видану у Львові 2015 року. Перший її том під назвою «Світовий та український художній метал» містить важливу теоретичну та практичну інформацію з ювелірного мистецтва Давніх Єгипту, Греції, Візантії і Київської Русі [16]. Згаданий автор у другому її томі висвітлює творчість українських майстрів художнього металу, зокрема охоплює переважну кількість ювелірів, котрі працюють у техніці гарячої емалі [17].

У дослідженні кандидата історичних наук Г. Казкевича «Кельти на землях України» (Київ, 2010), роз'яснюється взаємозв'язок культурних традицій іраномовних кочівників з кельтами, чиї мистецькі взаємини значно вплинули на формування художньо-стилістичних особливостей ювелірних виробів Київської Руси [6].

Кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Інституту археології Криму Е. Хайрединова у своїй праці «Візантійські хрести з інкрустацією з Південно-Західного Криму» (Сімферополь, 2017) розглядає осередки виготовлення ювелірних виробів, в тому числі із гарячою емаллю на території Кримського півострова [13].

Натомість, доктор мистецтвознавства, професор Кримського інженерно-педагогічного університету, Н. Акчуріна-Муфтієва у своїй праці «Етнічний стиль у сучасному мистецтві Криму» (Сімферополь, 2018) одночасно із стародавніми майстернями виготовлення творів декоративно-прикладного мистецтва, пояснює його впливи, у тому числі і на сучасне ювелірство півострова [18].

Важливим матеріалом для вивчення західних осередків створення ювелірних виробів часів Київської Руси є праця доктора культурології, професорки Маріупольського державного університету, Ю. Сабадаш, написана у співавторстві з доцентом Ю. Нікольченко, «Особливості ювелірного мистецтва Київської Русі» (Київ, 2018), в якій розглядаються скарби X–XIII ст. з Рівненщини [11].

Професорка Королівського лондонського коледжу Дж. Херрін у своїй праці «Візантія» (2018) відтворює картини з повсякденного життя імператорського двору, в тому числі розкіш і блиск ювелірних виробів, і приділяє велику увагу їх духовній складовій [14].

Варто зазначити, що зацікавленість старовинною технікою гарячої емалі різко зросла у середовищі сучасних художників-дизайнерів ювелірних прикрас, виробників-золотарів, а також серед представників вітчизняної наукової спільноти. Приміром, у рамках Щорічної науково-практичної конференції НМІУ, що пройшла 28-29 листопада 2019 року в приміщенні Музею історичних коштовностей України у м. Києві, серед шести доповідей з історії сучасного ювелірного мистецтва України, три було присвячено техніці гарячої емалі [9]. Загалом слід зазначити, що сучасні науковці приділяють значну увагу витокам емальєрного мистецтва й історії його розвитку.

Важливими для дослідження сучасного ювелірного мистецтва емалі є презентаційний матеріал «Рукотворний Світ 4», виданий 2011 року ТОВ «Ковальська Майстерня». Він містить інформацію про переважну кількість вітчизняних майстрів ювелірної справи, які у своїй творчості звертаються до техніки гарячої емалі [12].

Варто зазначити, що сучасні комплексні вітчизняні дослідження емальєрних традицій в Україні, знаходяться на початковому етапі свого новітнього розвитку.

Постановка завдання. Зважаючи на аналіз попередніх наукових праць, постає необхідність дослідити взаємозв'язок візантійських і києворуських емальєрних традицій та їх вплив на дизайн сучасних ювелірних виробів України.

Результати дослідження. Техніка гарячої художньої емалі своїм корінням сягає глибин тисячоліть. Створення такої роботи – складний і кропіткий процес, що потребує від майстра значних творчих і духовних зусиль,

спеціальних знань і навичок. Він передбачає багаторазовий випал виробу у спеціальній муфельній печі за температури від 600°С – 860°С. Такі твори вічні, оскільки протягом століть вони зберігають яскравість і чистоту кольору. Завдяки своїй довгостроковості вироби ювелірного мистецтва емалі дійшли і до наших днів. Ще Леонардо да Вінчі, порівнюючи техніку гарячої емалі з бронзовою скульптурою, зазначав, що на відміну від довгострокової бронзової скульптури, гаряча емаль вічна. Випалена у вогні, вона протягом століть зберігає яскравість кольорів [4, С. 1].

Стародавні єгиптяни використовували емаль в якості коштовних вставок в ювелірних виробах [1, С. 2]. У висновках експертів до золотих нагрудних прикрас Нового Царства 1550–1295 рр. до н.е. із колекцій Єгипетського національного музею м. Каїр і Метрополітен-музею м. Нью- Йорк, часто вказується: faience або glass paste. Це означає, що покривний матеріал даних виробів містить скло, що у свою чергу є сплавом кварцового піску, вапна і соди. Колір скляним та емалевим сумішам надають солі й оксиди металів. У Стародавньому Єгипті широко цінувались блакитні, кобальтові і бірюзові кольори. Додаючи золоту лігатуру у суміш для емалювання, майстер міг створювати ефекти матеріалу, що на зовнішній вигляд були подібні до справжніх мінералів таких, як, лазурит, бірюза, тощо. Можна вважати, що саме майстри Єгипту почали використовувати кольорове скло як самостійний матеріал в ювелірній справі.

Згодом технологія емалювання металу стала невід'ємною складовою греко-римського золотарства. Значна кількість прикрас, датованих IV–III ст. до н.е., виконана у так званій техніці перетинчастої гарячої емалі [16].

Одним з найвагоміших претендентів на звання винахідників даної техніки можна назвати Іран. На перській мові емаль звучить як мінакарі (перськ. مینای دندان – емаль). Майстри Стародавнього Ірану широко використовували техніку інкрустації виробів напівкоштовними мінералами, на рівні із гарячим емалюванням. Осередком розвитку емальєрної справи, як в часи Ахеменідів, так і сьогодні, можна назвати іранське місто Ісфахан. Деякі золоті ювелірні вироби періоду правління Ахеменідів VI–IV ст. до н.е. у техніці мінакарі, зберігаються у колекції Метрополітен-музею м. Нью-Йорк (Рис. 1).

Під впливом художніх образів Ірану склався звіриний стиль скіфів, котрий у Причорномор'ї синтезувався з еллінським мистецтвом.

Яскравим представником греко-скіфського золотарства є відома нагрудна прикраса скіфського царя IV ст. до н.е. – пектораль із Товстої Могили. Сьогодні твір зберігається у Музеї історичних коштовностей України, філії НМІУ. На думку вчених, вона була виготовлена грецькими майстрами-торевтами на замовлення скіфської знаті як дипломатичний дар. Виконана у техніках лиття за восковою моделлю, карбування, гравіювання, філіграні і гарячої емалі в ювелірних майстернях Афін або Пантікапея [16, С. 266; 8]. На окремих частинах пекторалі можна побачити фрагменти блакитної емалі на пелюстках квітів, що мають незначний рельєф і бортик. Даний метод декорування називається емалюванням рельєфної поверхні.

З історичних джерел нам відомо, що емаль так само застосовувалася у мистецтві кельтів, що запозичили низку суттєвих ознак саме у іраномовних кочівників, контакти з якими розпочалися у перші століття I тис. до н.е. Кельти, перебуваючи на землях сучасної України, значно вплинули на формування художньо-стилістичних особливостей ювелірних виробів Київської Русі [6].

У цілому варто зазначити, що в епоху Раннього Середньовіччя одним із центрів золотарства на землях сучасної України був південь Кримського півострова, який знаходився під впливом Візантійської імперії. Про це свідчать археологічні знахідки на

півострові першої половини VII століття з с. Лучисте, що знаходиться поблизу Алушти [13].

Візантія, як перша християнська імперія, – є тисячолітньою цивілізацією, котра протягом усього Середньовіччя мала потужний вплив на країни Східного Середземномор'я, Балкани та Європу. У тому числі у галузі поширення християнського сакрального мистецтва, що охопило і територію Русі із центром у Києві. Поступово Візантійська цивілізація увібрала язичницькі римські, грецькі і християнські компоненти. Її культурний і художній відбиток сьогодні вважається нетлінною спадщиною [14, С. 11].

Візантійські імператори були першими, хто одягли розшите золотом вбрання і регалії, імпортовані із Персії. Вони ж впровадили ритуал коронації, котрий наслідували двори усієї Європи. Трансформації у християнську імперію потребували від майстрів золотарства створення сакральних богослужбових предметів, сповнених натхнення, світла, символізуючих початок нової епохи, освяченої духом християнства. Для вирішення таких важливих духовних і технічних завдань запрошувались найкращі художники-майстри з усієї імперії. Близькі відношення Візантії з Кавказом, де під впливом перського мистецтва розвивалась техніка перетинчастої гарячої емалі, значно вплинули на дизайн культових і світських ювелірних виробів.

Імператор Візантії вважався уособленням Бога на землі. А світський контроль було «вмонтовано» в організацію християнської церкви. Дисциплінарні закони, так звані канони (порядки), приймались на «Вселенських соборах» [14]. Для створення власного, відмінного від інших стилю, Візантія пристосувала дохристиянські художні традиції. Майстри вдосконалювали стародавні навички і прийоми роботи із благородними металами, коштовними мінералами й гарячою емаллю. Основну увагу було акцентовано на символічних ознаках християнства. Ікони і золоті оклади до них, виконані у техніці перетинчастої гарячої емалі вважаються однією з основних рис візантійського золотарства.

Канони, що були прийняті стосовно того, як правильно зображати Христа, Діву Марію, святих і праведників, диктували у тому числі й символічне використання кольорів. Особлива увага приділялася властивостям мінералів підвалин Небесного Єрусалиму [3, С. 1344–1345]. Тому, як символічні барвисті дорогоцінні вставки в ювелірних виробах, особливо культової тематики, застосовували коштовні мінерали і гарячі емалі. Важливим було використання самого порфіру і його кольорів. Вислів «Порфіродородний» або «Багрянородний», мав відношення до нащадків імператора, символізував владу, дану йому Богом на Землі. Загалом багряні відтінки кольорів притаманні багатьом коштовним мінералам. Наприклад, гранату, що у Візантії символізував кров Христа, пролиту заради спасіння людей, а значить, і його любов до людства. Перси, хазари, гуни, чиї золотарські традиції знайшли віддзеркалення в ювелірному мистецтві Візантії і Київської Русі, вважали цей мінерал царським. Високо цінувалось і широко використовувалось скло й емалеві суміші багряних відтінків кольорів, вони вважались коштовними матеріалами, оскільки у своєму складі містили оксиди золота.

Одночасно із приходом гунів, в ювелірному мистецтві набули популярності поліхромні рішення [15]. Своїм походженням вони були пов’язані із культурою Сходу. Класична кольорова гама поліхромних прикрас як правило, жовто-червона, доповнена вставками із різнобарвних коштовних мінералів. Частіше за все використовували золото, гранати, сердоліки, бурштин у поєднанні з так званою технікою перетинчастої інкрустації, знану нами сьогодні як клуазоне (франц. *cloisonne* – розділений) – термін сучасний, який не має давніх відповідностей у мовах тих народів, які власне виготовляли і носили вироби, виконані у техніці перетинчастої інкрустації. Дані прийоми роботи стали базовими для

подальшого розвитку технології виготовлення перетинчастої гарячої емалі [16, С. 224].

Яскравим прикладом застосування техніки клуазоне у поєднанні з гарячою емаллю, є золотий оклад Євангелія лангобардської королеви Теоделіни (570–628), датований VII ст., який сьогодні зберігається у соборі міста Монца (Ломбардія) (Рис. 2).

Рис. 1. Сережка. VI–IV ст. до н.е. Період Ахеменідів. Іран. Золото, інкрустація іранською бірюзою, техніка мінакарі. Metropolitan museum of Art м. Нью-Йорк, США

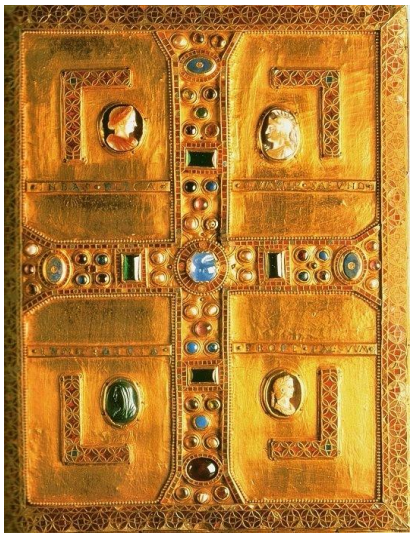


Рис. 2. Оклад Євангелія лангобардської королеви Теоделіни. Початок VII ст. Листове золото, перетинчаста інкрустація клуазоне, гаряча емаль, смарагди, гранати, гіацинти, бірюза, халцедон, аметисти, топази, хризоліти, перлини. Собор м. Монца, Італія

Рис. 3. Фрагмент з «Лімбургійської ставротеки» із центральним зображенням Ісуса Христа на троні. X ст. Візантія. Золото, перетинчаста гаряча емаль, клуазоне, гранати, смарагди. Єпархіальний музеї Домського Собору м. Лімбург-ан-дер-Лан, Німеччина

Рис. 4. Фрагмент із верхньої частини Пала д'Оро – золотого вівтаря базиліки Сан-Марко із зображенням Архангела Михаїла. X–XII ст. Золото, перетинчасто-виїмчаста емаль, емаль по рельєфній поверхні, карбування, рубіни, гранати, хризоліти, халцедони. Собор Сан-Марко м. Венеція, Італія

Даний твір ювелірного мистецтва Раннього Середньовіччя прикрашено мінералами дванадцяти підвалин стін Небесного Єрусалиму, типу огранювання кабошон [3, с. 1344–1345]. Лангобардська локальна школа клуазоне вперше проявила себе ще на Дунаї у VI ст. Саме у цей період лангобарди залишались вірними федератами Візантії. Наприкінці VI ст. керівництво Константинополю призначило екзарха правити з м. Равенна, що заходиться у Ломбардії [14, С. 90–93]. Майже два століття Равенна функціонувала, як візантійська столиця Заходу, що зв'язувала Константинополь з Італією. Стоячи на перетині двох культур, була центром художніх ремесел. Майстри клуазоне, емальєрної справи, мозаїки навчались і працювали у західній столиці, чиє мистецтво допомагало трансформуватись Візантії у середньовічну християнську імперію.

Всесвітньо відомі зображення східного імператора Юстиніана I (527–565) та його дружини Феодори прикрашають базиліку Сан-Вітале у Равенні. Для виготовлення цих та інших мозаїк використовували виробне каміння і кольорове глухе скло – смальту (італ. *smalto* – емаль). Тогочасні майстри широко вживали смальту також і в ювелірній справі. Майже усі складові візантійського мистецтва створювались за допомогою довговічних матеріалів і технік, завдяки чому збереглись до наших днів.

Важливу роль у розвитку нових художніх напрямів в емальєрній справі як Візантії, так і Європи, відігравала невелика і маловідома держава давнього Кавказу – Іверія, що наприкінці IV століття увійшла до складу Візантії [15]. Провідну роль у популяризації нових напрямків в ювелірному мистецтві емалі відіграла саме Грузинська школа, майстри якої високо цінувались у Візантії протягом усього Середньовіччя, а згодом значно вплинули на ювелірне мистецтво Київської Русі.

Ікони були ефективним засобом розповсюдження інформації про історію Святих. Золоті і срібні з позолотою оклади ікон часто мали форму диптихів і триптихів, поєднаних між собою петлями. Найбільший і найвідоміший емалевий твір грузинської старовини, сьогодні зберігається у художньому музеї Грузії у м. Тбілісі. Оклад Хахульскої ікони Божої Матері, відомий як триптих Khakhuli, датований VIII–XII ст., має розміри 116 × 95 см, містить 115 емалевих пластинок [2], виконаних у техніці мінанкарі (груз. მინანქარი – емаль). Протягом віків складалися канони візантійської перетинчастої поліхромної емалевої ікони, яка стала невід'ємною складовою культових предметів служіння у християнстві.

Особливу увагу у Візантії приділяли шануванню предметів, пов'язаних із життям Ісуса Христа, Діви Марії, а також тих, які в свій час належали Святим. У двадцяті роки IV ст. імператор Костянтин I (306–337) відправив свою матір Єлену на Святу Землю. В ході свого паломництва вона знайшла Істинний Хрест, частина якого зберігається у візантійському релікварії X ст., відомому як «Лімбургійська ставротека» (грецьк. *staurotheke, stauros* – хрест і *theke* – сховище). Виготовлений у формі пласкої прямокутної скриньки, прикрашений численними золотими і срібними вставками, майстерно виконаними у техніці перетинчастої гарячої емалі (Рис. 3), призначався для зберігання частин Животворящого Хреста Господнього.

Належав видатний шедевр християнського ювелірного мистецтва Візантії імператору Василію II Болгаробійці (958–1025) [7].

Сьогодні «Лімбургійська ставротека» нагадує глядачеві про Четвертий Хрестовий похід 1204 року, в результаті якого переважна більшість візантійських скарбів опинилась на Заході. Реліквіями, що були вивезені із Константинополя, сьогодні наповнений собор Святого Марка у м. Венеція. Один із самих знаменитих «Портретів Господа» так званий Пала д'Оро (італ. *Pala d'Oro* – золотий вівтар) прикрашає

базиліку Сан-Марко. Емалеві мініатюри вівтаря, яких нараховується 250 одиниць, виконані видатними емальєрами Візантії X–XII ст. Складові його верхньої частини були привезені із монастиря Пантократора у 1204 році (Рис. 4), а нижню частину виготовлено протягом наступних двадцяти років також візантійськими ювелірами [14, С. 298–299].

Мінерали Небесного Єрусалиму у поєднанні із поліхромною гамою гарячих емалей створюють ефект так званого «кольорового сяйва, пов'язаного із Сонцем, Царством Слави та Істини», улюбленими мотивами візантійського мистецтва. Техніка гарячої емалі виїмчастої, перетинчастої у поєднанні з клуазоне досягла вершини свого розвитку, і майстерності виконання у період IX–XII ст., прославивши Візантію та її художників на весь світ.

Близько тисячі років у кафедральному соборі м. Трір зберігається переносний вівтар апостола Андрія Первозваного, з частиною ременя від його сандалії, який було привезено Царицею Єленою, матір'ю імператора Костянтина зі Святої Землі, і подаровано місцевій християнській громаді [7]. Старовинний вівтар X ст., відомий як «Трірська Сандалія» (Рис. 5) – унікальний взірець найкращих традицій емальєрної справи візантійського золотарства.

Видатним імператором, що протегував науці і мистецтву, був вищезгаданий Василій II, знаний як Болгаробійця. За часи його правління Русь, на чолі із князем Володимиром, який одружився із сестрою імператора, Анною, прийняла ортодоксальне християнство. У Києві тоді розпочалося потужне будівництво церков і монастирів у найкращих візантійських традиціях, які віддзеркалювалися у тому числі в ювелірному мистецтві.

Поєднавши язичницькі традиції часів Великого переселення з ортодоксальним християнством Візантії, вже у XI–XII ст. Київ постав новим культурним осередком, де створювалися власні багаті традиції у виробництві ювелірних емалей. Києворуські виїмчасті і перетинчасті емалі використовувались як декор у різноманітних ювелірних виробах, культового призначення разом з тим і світських.

Наприклад, жіночий комплект тогочасних прикрас складався із чільця-діадеми і колтів – скроневих підвісок, що містили невеликі шматочки тканини, наповнені ароматичними оліями або травами [5; 11]. Кожна пара унікальна за своїми дизайнерськими мотивами, це дозволяє припустити, що усі вони були виконані під замовлення. Певна кількість цих розкішних прикрас збереглися до наших днів. Києворуські колти сьогодні можна зустріти у музейних колекціях МІКУ (Київ), Метрополітен-музею (Нью-Йорк), Ермітажу (Санкт-Петербург) тощо.

Знайдені у центральній частині середньовічного Києва скарби містили світські і релігійні предмети високої художньої культури виготовлення. Серед них, окрім колтів були медальйони, барми й інші ювелірні вироби, оздоблені виїмчасто-перетинчастими гарячими емалями із мотивами Сирінів, Алконостів, зображеннями святих, Ісуса і Богоматері [5].

Варто зазначити, що на києворуські прикраси часто наносилася язичницька символіка. Насамперед, зображувалися парні символи. Наприклад, птахи Сирін й Алконост мають грецьке походження, є охоронцями Дерева життя (Рис. 6).

Глибоко символічним у києворуському золотарстві є використання кольорів, які у язичницькі часи були пов'язані із природними явищами і набули інших властивостей із приходом християнства. Специфікою мистецтва цього часу було поєднання різноманітних ювелірних технік, зокрема, філіграні, карбування, зерні, черні із перетинчастою і виїмчастою гарячою емаллю на сріблі і золоті.

«Пророка нема без пошани, хіба тільки у вітчизні своїй та в домі своїм!» [3, С. 1029]. Незважаючи на майже тридцятирічну

наполегливу працю поодиноких вітчизняних майстрів емальєрної справи в ювелірному мистецтві, свою популярність в Україні стародавня техніка набула впродовж останнього десятиліття, коли виробники грузинської мінанкарі увійшли на вітчизняний ринок.

Рис. 5. Фрагмент релікварія «Трірська Сандалія» X ст. Золото, срібло, лиття, філігрань, перетинчаста, виїмчаста гаряча емаль, клуазоне, карбування, рубіни, гранати, хризоліти, халцедони, перли. Кафедральний Собор м. Трір, Німеччина

Рис. 6. Колт. XII ст. Русь. Золото, перетинчаста гаряча емаль. Музей історичних коштовностей України, філія НМІУ. м. Київ, Україна

Рис. 7. Сережки «Віфлеємська зірка» 2015 р.в. Срібло, вітражна гаряча емаль. Майстер Роїні Хуцидзе. м. Одеса, Україна

Рис. 8. Фрагмент окладу для ікони. 2020 р.в. Срібло, поліхромна перетинчаста гаряча емаль, позолота. Майстер Мартін Коваль. м. Київ, Україна

Відома з часів Візантії, століттями перебуваючи у небутті, розпочала своє відродження техніка перетинчастої емалі у Грузії на початку XXI ст. Зусиллями митців і маркетологів в останні роки мінанкарі перетворилася на потужний бренд, ледь не потіснивши з ринку грузинське вино. Сьогодні в Україні успішно розвивається школа грузинської перетинчастої гарячої емалі у м. Одеса, засновником котрої є ювелір-емальєр, Роїні Хуцидзе. (Рис. 7).

Впровадивши у процес малого тиражування технологію лазерної різки листового срібла, що дозволила виконувати безліч ажурних орнаментальних основ для подальшого емалювання, означений майстер розвиває так звану вітражну або віконну техніку [1]. Цей прийом в емальєрній справі, відомий з XV ст., у поєднанні з традиційною візантійсько-києворуською перетинчастою емаллю, сьогодні застосовує у своїй творчості київський ювелір-емальєр Мартін Коваль [10, С. 25]. (Рис 8).

Натомість, фініфть у поєднанні з емаллю по гільошированій поверхні металу (франц. *guilloche* – візерунок з хвилястих ліній), і традиційними виїмчастою і перетинчастою гарячою емаллю сьогодні практикує відомий київський майстер Олександр Дудніков [12, С. 88].

З історії декоративно-прикладного мистецтва відомо, що за часи Київської Русі фініфтю називали техніку емалювання ювелірних виробів [5; 12]. Сьогодні термін фініфть використовують стосовно розпису вогнестійкими надглазурними фарбами на емальованій металевій пластині, котру, після випалу при температурах від 700°С – 750°С, додатково вкривають прозорим матеріалом, що дозволяє зображенню довгостроково зберігати чистоту та яскравість кольорів.

У виготовленні сакральних і світських ювелірних виробів, традиційну майстерність гарячої емалі Олександра Дуднікова успадкували Ярослава і Борис Паламарчуки, які в умовах розвитку ІТ в ювелірній галузі, впроваджують використання 3D моделювання, лиття у поєднанні з рукотворною фініфтю, емальованим гільоше і техніками гарячої емалі, що були популярними у XI–XII ст.

Розвитком й удосконаленням гільйоширування рельєфних поверхонь металу і подальшого їх емалювання, займається ювелір із Сімферополя, Мехті Ісламов [10, С. 22]. Загалом Кримський півострів із давніх-давен славився своїми майстрами-ювелірами [18]. Сьогодні у своїх творах техніку клуазоне у поєднанні з живописною гарячою емаллю використовує відомий сімферопольський художник-майстер Олександр Міхальянц [12, С. 90]. Натомість Сергій Капітонов, що так само живе і працює у Сімферополі, надає перевагу авангардному баченню і використовує абстрактні образи і живописні прийоми, працюючи з гарячою емаллю в ювелірній справі [12, С. 59].

Складним і кропітким процесом емалювання рельєфних поверхонь майстерно володіє вітчизняний метр емальєрної справи, львівський художник-ювелір, доцент кафедри художнього металу ЛНАМ, Станіслав Вольський [10, С. 17]. Техніки емалювання рельєфу у своїй творчості широко застосовує легендарний київський майстер, Віталій Хоменко, який вперше серед українських ювелірів використав досить новий емальєрний прийом в ювелірній справі, так званий графіті [10, С. 40]. Цим терміном позначають створення малюнку на підсушеному верхньому нашаруванні емалі, нанесеного на заздалегідь випалений нижній. Графіті у гарячій емалі – цікавий сучасний прийом для винаходу нових дизайнерських рішень.

В умовах впровадження новітніх технологій в ювелірній галузі, методи 3D моделювання у створені виїмчастих моделей майбутніх виробів з метою їх подальшого емалювання, широко використовують такі відомі художники-ювеліри, як Олег Гаркус [10, С. 19], завідувач кафедри художнього металу КІПДМ ЛНАМ, м. Косів. Ігор Коваленко – ювелір-модельєр [12, С. 107], м. Київ, та інші. Наприклад, викладачі ювелірного мистецтва КУБГ, Олександра Барбалат [12, С. 85] і Максим Столяр – київські ювеліри-емальєри, поряд з технікою виїмчастої гарячої емалі й емалевої зерні, звертаючись до художніх образів Київської Русі, застосовують у роботі металізовані суміші, так звані фемеші. Подібна комбінація матеріалів для

емалювання дозволяє створювати ефекти, схожі на вставки, що виготовляли майстри Стародавнього Єгипту для імітації таких мінералів, як лазурит і бірюза.

Експериментальні напрямки у техніці гарячої емалі вдало впроваджує у навчальний процес Тетяна Ільїна, представниця легендарної київської емальєрної школи О. Бородая [4] на базі КДАДПМіД ім. М. Бойчука.

Отже, техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві України переживає етап відновлення, пов'язаний з рефлексіями спадщини художньої культури Візантії і Київської Руси. Тому, прийоми, що використовували емальєри Стародавніх Єгипту, Ірану, Риму, Греції, Візантії, Київської Руси, сьогодні знаходяться у стані активного відродження, а деякі на початкових етапах свого оновленого розвитку.

Висновки. Візантійсько-києворуські емальєрні традиції мають потужний вплив на творчість майстрів-емальєрів сучасної ювелірної справи України. На прикладі видатних творів візантійського і києворуського золотарства розглянуто їх стилістичні і художні особливості. Охарактеризовано технологію виготовлення, яка сьогодні є базовою для подальшого розвитку і вдосконалення сучасної емальєрної справи в ювелірній галузі. Аналізуючи взаємозв'язок емальєрних традицій Візантії і Руси, які наразі набувають популярності, вдосконалюючись і трансформуючись, ілюструючи і зберігаючи у собі історію цивілізацій людства, можна констатувати, що довговічне і незабутнє поєднання золота, срібла та емалі має великі перспективи у сучасному ювелірному мистецтві. Зважаючи на розглянуті новітні прийоми роботи з гарячою емаллю, які сьогодні знаходяться на початковому етапі осягнення, слід підкреслити універсальність і новизну їх пластичних рішень. Постійне вдосконалення технологій, широкі можливості самореалізації – потужний поштовх, цікавий досвід і невичерпне джерело натхнення для сучасних дизайнерів і майстрів ювелірної справи.

Література

1. Архів Барбалат О. В. Інтерв'ю науково-дослідного проекту «Золотий Гамаюн» з Хуцидзе Р. Д. Записано 10.08.2019 р., м. Одеса, вул. Приморська, 6. Стенд компанії «Родоніт» в рамках виставки «Ювелирный Салон». Одеса, 2019. 15 с.

2. Беручашвили Н. Л. Судьба двух памятников культурного наследия Грузии. Тбилиси, 2015. 115 с.

3. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Киев: Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2008. 1346 с.

4. Бородай Ю. О. Українська емаль. Київ: Український письменник, 2013. 261 с.

5. Історія українського мистецтва. Том 1. Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. Київ, 2008. 710 с.

6. Казакевич Геннадій. Кельти на землях України. Археологічна, мовна та культурна спадщина. Київ, 2010. 304 с.

7. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV–XV веков. Москва: Искусство, 1986. 310 с.

8. Музей історичних коштовностей України. Фотоальбом. Київ: Мистецтво, 1984. 114 с.

9. Міністерство культури України. Національний музей історії України. Програма Щорічної науково-практичної конференції НМІУ, 28–29 листопада 2019 р. Київ, 2019. 25 с.

10. Національний музей українського народного мистецтва. Каталог. Всеукраїнська виставка Квадра Міні Метал. Ювелірне-мистецтво-емалі. 2014. 63 с.

11. Нікольченко Ю. М., Сабадаш Ю. С. Особливості ювелірного мистецтва Київської Русі (скарби X–XIII ст. з Рівненщини). Київ: НАКККіМ, 2018. С. 88–91. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2018.159807

12. Рукотворний Світ 4. Ковальська майстерня. Каталог. Київ, 2011. 147 с.

13. Хайрединова Є. Х. Византийские кресты с инкрустацией из Юго-Западного Крыма. Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. Волгоград, 2017. С. 86–99. DOI: http://doi.org/10.15688/jvolsu4.2017.5.8

14. Херрин Дж. Византия. Удивительная жизнь средневековой империи. Москва: Центрполиграф, 2018. 415 с.

15. Фурасьев А. Г. Великое переселение народов в зеркале памятников ювелирного искусства. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург, 2016. 281 с.

16. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу. Том І. Світовий та український художній метал. Львів: Апріорі, 2015. 420 с.:1780 іл.

17. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу. Том ІІ. Художній метал України ХХ– поч. ХХІ ст. Львів: Апріорі, 2015. 276 с.:668 іл.

18. Akchurina-Muftieva N. M. Ethnic Style in the Contemporary Art of Crimea. Zolotoordynskoe obozrenie. Golden Horde Review. Kazan, 2018. Pp. 569–578. DOI: http://dx.doi.org/10.22378/2313-6197.2018-6-3.569-578

References

1. Arkhiv Barbalat O. V. (2019). *Interv'iu naukovo-doslidnoho proektu Zolotyi Hamaiun z Khutsydze R. D. Zapysano 10.08.2019 r., m. Odesa, vul. Prymorska, 6. Stend kompanii Rodonit v ramkakh vystavky Juvelirnyj Salon.* [Interview of the research project «Golden Gamayun» with Khutsidze R. D. Recorded on August 10, 2019, Odessa, st. Primorskaya, 6. The exhibition stand of the Rodonit company. Jewelry Salon exhibition]. Odesa. [in Ukrainian].

2. Beruchashvili N. L. (2015). *Sud'ba dvuh pamjatnikov kul'turnogo nasledija Gruzii.* [The fate of two cultural heritage sites of Georgia]. Tbilisi. [in Russian].

3. Biblija. Knigi Svjashhennogo pisanija Vethogo i Novogo Zaveta. (2008). [Bible. Old and New Testament Scripture Books]. Kiev: Svjato-Uspenskaja Pochaevskaja Lavra. [in Russian].

4. Borodai Yu. O. (2013). *Ukrainska emal.* [Ukrainian enamel]. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian].

5. Istoriya ukrayins'koho mystetstva (2008). Tom 1. Mystetstvo pervisnoi doby ta starodavnoho svitu. [History of Ukrainian art. Vol. 1. Art of primitive times and the ancient world]. Kyiv. [in Ukrainian].

6. Kazakevych H. M. (2010). Kelty na zemliakh Ukrainy. Arkheolohichna, movna ta kulturna spadshchyna. [Celts in the lands of Ukraine. Archaeological, linguistic and cultural heritage]. Kyiv. [in Ukrainian].

7. Lihacheva V. D. (1986). Iskusstvo Vizantii IV–XV vekov. [The Art of Byzantium IV–XV centuries]. Moskva: Iskusstvo. [in Russian].

8. Muzej istorichnih koshtovnostej Ukraïni. Fotoal'bom. (1984). [Museum of historical costowness of Ukraine. Photo album]. Kyïv: Mistectvo. [in Ukrainian].

9. Ministerstvo kultury Ukrainy. Natsionalnyi muzei istorii Ukrainy. (2019). Prohrama Shchorichnoi naukovo-praktychnoi konferentsii NIMU 28–29 lystopada 2019 r. [Program of the Annual Scientific and Practical Conference of NIMU November 28–29, 2019]. Kyiv. [in Ukrainian].

10. Natsional'nyy muzey ukrayins'koho narodnoho mystetstva. (2014). Kataloh. Vseukrayins'ka vystavka Kvadra Mini Metal. Yuvelirne-mystetstvo-emali. [Catalog. All-Ukrainian exhibition Quadra Mini Metal. Jewelry-enamel art]. Kyiv. [in Ukrainian].

11. Nikolchenko Yu. M.,Sabadash Yu. S. (2018). Osoblyvosti yuvelirnoho mystetstva Kyivskoi Rusi (skarby X–XIII st. Rivnenshchyny). [Peculiarities of the jewelry art of Kyivskaya Rus (treasures of the X–XIII centuries from Pivno region)]. Kyiv: Visnyk NAKKKIM, 1, 88–91. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2018.159807 [in Ukrainian].

12. Rukotvornyi Svit 4. Kataloh. (2011). [Hand-made World 4. Catalog]. Kyiv: Kovalska maisternia. [in Ukrainian].

13. Hajredinova E. H. (2017). Vizantijskie kresty s inkrustaciej iz Jugo-Zapadnogo Kryma. Vestnik Istorija. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnoshenija. [Byzantine crosses with inlay from the South-Western Crimea]. Volgograd: Vestnik VolGU, 4, 86–99. DOI: http://doi.org/10.15688/jvolsu4.2017.5.8. [in Russian].

14. Herrin Dzh. (2018). Vizantija. Udivitel'naja zhizn' srednevekovoj imperii. [Byzantium. The amazing life of a medieval empire]. Moskva: Centrpoligraf. [in Russian].

15. Furas'ev A. G. (2016). Velikoe pereselenie narodov v zerkale pamjatnikov juvelirnogo iskusstva.

[The Great Migration of Peoples in the Mirror of Jewelry Monuments]. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyj Jermitazh. [in Russian].

16. Shmahalo R. T. (2015). Entsyklopediia khudozhnoho metalu. Tom I. Svitovyi ta ukrainskyi khudozhnii metal. [Encyclopedia of artistic metal. Vol.I. World and Ukrainian artistic metal]. Lviv: Apriori. [in Ukrainian].

17. Shmahalo R. T. (2015). Entsyklopediia khudozhnoho metalu. Tom II. Khudozhnii metal Ukrainy XX – poch.. XXI st. [Encyclopedia of artistic metal. Volume I. Artistic metal of Ukraine XX–beginning of XXI century]. Lviv: Apriori. [in Ukrainian].

18. Akchurina-Muftieva N. M. Ethnic Style in the Contemporary Art of Crimea. Zolotoordynskoe obozrenie. Golden Horde Review. Kazan, 2018. Pp. 569–578. DOI: http://dx.doi.org/10.22378/2313-6197.2018-6-3.569-578 [in English].

INTEGRATION OF BYZANTIUM – KYIVAN RUS ENAMELING TRADITIONS IN MODERN UKRAINIAN JEWELRY DESIGN

BARBALAT O.V., SHKOLNA O.V.
Borys Grinchenko Kyiv University

Purpose. The purpose of this research is to understand the integration of the Byzantium-Kyivan Rus enameling traditions in modern Ukrainian jewelry design.

Methodology. The research is applied historical-cultural and artistic-design scientific approaches in combination with comparative and presentation methods.

Results. The results of the research prove the influence of Byzantine and Kyivan Rus enamel traditions on modern Ukrainian jewelry. The stylistic and artistic features of the items were examined on example of outstanding enamel jewelry of Byzantine and Kyivan Rus time. As a result the main principles of design requirements and quality of hot enamel jewelry were defined. This research highlights the principles which elites, as bearers of the highest spiritual values, used as guide lines when choosing and ordering jewelry products in ancient times. In order to understand the manufacturing and producing ancient enamel jewelry pieces the ancient jewelry centers are being studied and characterized in this research. We have analyzed the influence of Byzantium and Kievan Rus enameling traditions on the modern Ukrainian jewelry design. Also we studied how it changed with changing the conditions and intensity of manufacturing.

Scientific novelty. Thanks to this research it

ВИЗАНТИЙСКО-КИЕВОРУССКИЕ ЭМАЛЬЕРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННЫХ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ УКРАИНЫ

БАРБАЛАТ А. В., ШКОЛЬНАЯ О. В.
Киевский университет имени Бориса Гринченко.

Цель. Исследование посвящено искусствоведческому осмыслению взаимосвязи византийско-киеворусских эмальерных традиций и их влиянию на дизайн современных ювелирных изделий Украины.

Методология. В исследовании задействованы историко-культурный и художественно-дизайнерский научные подходы в сочетании со сравнительным и презентационным методами.

Результаты. Проанализирована взаимосвязь византийских и киеворусских эмальерных традиций и их влияние на дизайн и творчество мастеров-эмальеров современного ювелирного дела Украины. На примере выдающихся произведений византийского и киеворусского ювелирного искусства рассмотрены их стилистические и художественные особенности. Выявлены основные принципы формирования требований к дизайну и качеству исполнения произведений искусства с горячей эмалью. Рассмотрены древние центры ювелирного производства. Охарактеризованы новые приемы работы с горячей эмалью, возникающие в процессе трансформации техники в условиях интенсификации

has been explained how the Byzantine and Kievan Rus enameling traditions influenced modern Ukrainian jewelry design. The researchers were determined to create a symbiosis of modern scientific and technical methods with the ancient hot enamel techniques. This way the research reveals the newest methods of working with hot enamel that are on their initial phase in modern Ukrainian jewelry industry.

Practical significance. The material of this research can be used in development of academic disciplines related to enameling techniques and jewelry design. It can be used as a source of inspiration for creating new conceptual jewelry collections using hot enamel. This research can help influence modern jewelry design in Ukraine. Results of this research can be used not only to popularize the Byzantine-Kievan Rus jewelry traditions in Ukraine but also for quality representation of Ukrainian jewelry art in the world.

Key words: *hot enamel technique, cloisonne, minankari, ancient jewelry, technology and design, jewelry design.*

производства в отечественной ювелирной отрасли.

Научная новизна. Комплексно исследована взаимосвязь византийских и киеворусских эмальерных традиций, доказан факт их влияния на дизайн и изготовление современных ювелирных изделий Украины. Выявлены и проанализированы новейшие методы работы с горячей эмалью, которые находятся на начальном этапе своего развития в современном ювелирном искусстве Украины.

Практическое значение. Материалы данного исследования могут найти отражение в процессе разработки учебных программ, связанных с техникой горячей эмали в ювелирном деле. В качестве источника вдохновения они могут занять место в процессе создания новых ювелирных коллекций с горячей эмалью для качественной презентации украинского ювелирного искусства в мире.

Ключевые слова: *техника горячей эмали, клуазоне, минанкари, древние украшения, технология и дизайн, ювелирное дело.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Барбалат Олександра Володимирівна, викладач ювелірного мистецтва, аспірант кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка, ORCID 0000-0001-8682-9247, **e-mail:** alexandrabarbalats@gmail.com

Школьна Ольга Володимирівна, д-р мистец., професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка, ORCID 0000-0002-7245-6010, **e-mail:** dushaorchidei@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Барбалат О.В., Школьна О.В. Візантійсько-київоруські емальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробів України. Art and design. 2020. №2. С. 14-26.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.1.

Citation APA: Barbalat, O.V., Shkolna, O.V. **(2020)** Integration of Byzantium–Kyivan Rus Enameling Traditions in Modern Ukrainian Jewelry Design. *Art and design*. 2. 14-26.

УДК 746.3+687.15

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.2.

БІЛЕЙ-РУБАН Н. В., СЄДОУХОВА Є. В., ПЕТРУСЬ Л.М.
Мукачівський державний університет

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНА РОЛЬ ВИШИВКИ ГУЦУЛЬЩИНИ В ПРОЄКТУВАННІ СУЧАСНОГО ВЕСІЛЬНОГО ОДЯГУ

Метою *дослідження є вивчення художньо-композиційних характеристик гуцульського обрядового одягу на основі комплексного аналізу декору гуцульського весільного строю.*

Методологія. *В ході досліджень при аналізі каталогізованих експонатів та речових зразків одягу гуцулів використовувалися методи візуалізації та порівняльно-історичної реконструкції народного строю. Для трансформації конструктивно-декоративних характеристик у проєктування сучасних жіночих ансамблів - метод стилізації та метод комбінаторики. Робота базується на мистецтвознавчому аналізі та на використанні літературно-аналітичного методу для аналізу основних інформаційних джерел.*

Результати. *Завдяки аналізу гуцульського обрядового одягу в поєднанні з сучасними технологіями його декорування удосконалено орнаментацію на основі автентичних вишивок Гуцульщини для дизайнерських етноансамблів. Отримані стилізовані малюнки вишивки пропонуються для використання в проєктуванні весільного вбрання в стилі етно.*

Наукова новизна. *Теоретично обґрунтовано та запропоновано методологічну базу з художнього проєктування колекції сучасних ансамблів весільного одягу з етноелементами шляхом застосування стилізації основного декору.*

Практичне значення. *На основі характеристик гуцульського обрядового одягу розроблено колекцію сучасних весільних суконь в етностилі з використанням стилізованих вишивок. Запропоновану орнаментацію весільного одягу представлено в дизайнерському етноансамблі, котра корисна фахівцям з художнього проєктування промислових виробів на основі етномотивів.*

Ключові слова: *гуцульський чоловічий та жіночий одяг, декорування, художньо-стилістичні характеристики, ансамбль весільного одягу, етностиль.*

Вступ. Пройшовши через століття народна вишивка є найяскравішим проявом вміння людей створювати прекрасні рукотворні вироби та переносити в них частинку свого життя. Колористика, складні техніки виконання вишивки, її орнаментика змушує захоплюватись нею та бажати ще глибше пізнати її витоки.

Формування того чи іншого стилю виконання вишивки, створення певного чіткого орнаменту обумовлювалося, перш за все традиціями того регіону, де проживав її творець, збереженими і переданими його предками. Завдячуючи географічному розміщенню регіону, гуцульська вишивка на сьогодні є чи не найбільш збереженою в порівнянні з рештою вишивок етнічних груп України. Вишивка виконувала і роль можливого декору сорочки, і як основний елемент народного вбрання, та несла в собі певну обрядову сутність. Вірування народу втілювались також в різноманітних забобонах, зокрема і в насиченості вишивки різними знаками-оберегами.

Проте, формуючись в умовах географічної ізоляції та утверджуючись протягом багатьох століть гуцульський орнаментально прикрашений одяг є окремою самобутньою частиною національного костюма, який захоплює своїм композиційним вирішенням, майстерністю виконання, колористикою та орнаментикою. Заслуговує на увагу художня досконаліть гуцульського декору, в якому простежується не тільки поєднання кольорів та багатство орнаментів, а й велика кількість можливих варіантів вишивки. При цьому науковий інтерес викликають і особливості орнаментики гуцульського вбрання, і художньо-стилістичні особливості гуцульської вишивки.

Аналіз попередніх досліджень. Дослідженням культури, побуту, мистецтва Гуцульщини займалися як українські так і закордонні вчені [1, 3, 6-8, 13]. Є праці, котрі присвячені гуцульським ремеслам, в тому числі ткацтві, вишивці в контексті вивчення цього етносу [10, 19].

Одними з тих, що дбали про збереження архаїчних мотивів гуцульських вишивок та намагалися популяризувати гуцульську вишивку не лише на території нашої держави, а й за її межами були Мирослава Шандро та Ксенія Колотило. Вони також збирали різноманітні гуцульські взори та створювали власні орнаментальні композиції дотримуючись всіх норм та правил їх побудови.

Пріоритетні напрямки сучасних наукових досліджень в тематиці етнодизайну актуалізують етностилістику для проєктування колекцій сучасного одягу, містять інформацію щодо розробки художньо довершених моделей одягу із використанням етнодизайнерських компонентів. Зокрема, визначенню ознак одягу в стилістиці етно та принципів гармонізації українського національного костюма в проєктуванні сучасних брендових колекцій одягу приділили увагу науковці Пашкевич К.Л. [17] та Колосніченко О.В. [12]. Глибоким комплексним дослідженням народної вишивки українців Закарпаття займається Пилип Р.І. [18]. Аналізу конструктивно-декоративних особливостей народного костюму в контексті створення перспективних колекцій жіночого одягу в етностилі присвячено роботи Матвійчук С.С. [14, 15].

Проте, значний вклад у вивчення історичного вбрання українців, його реконструкції, декору, в тому числі і Західного регіону України внесли вітчизняні науковці Захарчук-Чугай Р.В. [10], Кара-Васильєва Т.В. [11], Ніколаєва Т.О., [16], Васіна З.О. [4], Стельмащук Г.Г. [1].

Наявні дослідження національного костюму України та власний досвід авторів з комплексного вивчення творчого надбання Гуцульщини вказує на актуальність художнього проєктування сучасного одягу з етноелементами [2].

Постановка завдання. Метою дослідження є вивчення художньо-композиційних характеристик гуцульського обрядового одягу на основі комплексного аналізу декору гуцульського весільного строю як найбільш колоритного виду національного костюму Західного регіону України.

Відповідно до поставленої мети визначено такі задачі дослідження:

- проаналізувати та обґрунтувати актуальність вибору теми дослідження;
- визначити елементи гуцульського народного строю, що використовується в будні та свята;
- систематизувати та структуризувати характеристики основного декору, а саме вишивки, її орнаментику, способи виконання, колористичне вирішення та функціональне призначення;
- на основі отриманих результатів розробити сучасний весільний ансамбль з стилізованим декором, який містить особливості весільного одягу гуцулів та його атрибути.

Результати дослідження. Не зважаючи на те, що сам гуцульський стрій є достатньо багатогранним та мальовничим, весільне вбрання значно відрізняється від звичайного святкового і відмінності ці прослідковуються як в жіночому, так і в чоловічому строях.

В результаті проведеного авторами аналізу речових зразків гуцульського народного вбрання вдалося окреслити особливості чоловічого та жіночого весільних ансамблів. Зокрема, чоловічий весільний ансамбль складався з таких компонентів як вишивана сорочка, на комірі якої обов'язково кріпилась оздоба - трісунка, виготовлена з бісеру чи волосіні, ріного кольору ниток, дроту, паперу, леліток, блискіток та іншого яскравого

дріб'язку; штани, які підперезувалися поясом чересом, на якому кріпився топірець та тялиф (палка з закрученою ручкою); художньо прикрашена металевими капслями табівка – сумка, що перекидалась через плече. Обовязковим елементом ансамблю слугував головний убір, прикрашений пір'ям, букетиками з паперових квітів чи вовняних кульок, намистин, бісеру тощо [2].

Ансамбль нареченої, також складався з сорочки, поверх якої одягали запаску, спереду на яку накладали хустки значного розміру та різного кольору. Манери носіння хусток були різні - одні накладали їх одна на одну, так, аби знизу було видно всі кольори, інші ж підперезували хустки одну біля одної на передньому полотнищі запаски, а у верхній частині кріпили за допомогою рантуха [9].

Локальна специфіка весільних ансамблів виявлялася у наявності обергів у виді «віночків», що присутні як в жіночому, так і в чоловічому гуцульському строях. Ці обереги окремо виготовлялись для нареченої і нареченого і кріпилися до капелюха нареченого, чи до верхньої частини чільця нареченої. Використання «віночка» в якості основи для головного убору молодої характерне для Верховинського району Івано-Франківської області.

Дослідження весільних строїв, його складових, аналіз декору та орнаментації дозволяє стверджувати, що кожен регіон Гуцульщини вніс свою специфіку у весільний одяг. Подекуди, поверх вишиваної сорочки та поясного вбрання молодята одягали гуглю (в деяких районах її називають мантією). Вона могла бути білого або сірого кольору, з вишивкою і рукавами або без них та накидалась на плечі.

Вцілому, вбрання молодих сильно не відрізнялося від святкового строю. Ті ж самі складові, з певними особливостями, які в загальному створювали неперевершені ансамблі чоловічого та жіночого обрядового одягу. Відмінності чоловічого та жіночого весільного й святкового строїв наведено в табл. 1.

Таблиця 1. Порівняльний аналіз чоловічого й жіночого святкового та весільного вбрання

Об'єкти порівняння	Весільний стрій	Святковий стрій
Значна площа заповненості вишивкою сорочки та насиченість орнаменту	спільне	
Використання в якості доповнення поясного вбрання великих за розмірами різнокольорових хусток	+	
Присутність металевої нитки в жіночому поясному вбранні	спільне	
Використання в якості верхнього плечового вбрання гуглі (мантії)	+	
Багате оздоблення головного убору з використанням паперових квітів, монет, упліток, попліток	+	
Використання в якості головного убору чільця, кресані	спільне	
Наявність перемітки (рантуха)	+	
Постоли, густо оздоблені аплікацією та капчурі, прикрашені у верхній частині вишивкою	спільне	
Колачики, оздоблені монетами, блимкітками та бісером	+	
Наявність в чоловічому та жіночому строї віночків, що кріпляться до головних уборів	+	

Серед розмаїття декору гуцульського строю чітко вирізняється вишивка. Домінування жовто-гарячої гами кольорів та геометричного орнаменту створюють неповторні композиції. Різноманітними також були і техніки виконання вишивки.

Здебільшого в літературних джерелах зустрічається, що на Гуцульщині побутувала техніка вишивання низинкою, а на початку XX століття, гуцульські вишивальниці почали вишивати ще й хрестиком [7, 18]. Та насправді, у весільному одязі зустрічається по кілька видів технік, які візуалізують цікаві композиції. Найбільш поширеними техніками виконання вишивки на Гуцульщині були: прошиття, шнурок плетений, хрестики-вічка, обмітка, ключки, цирка, решітки, кіски, соснівка, низинка, низинна стріть.

В якості оздоблювальних матеріалів використовувались металеві, золоті та срібні нитки, корали, перли, коштовне каміння, бісер, металеві пластинки - лелітки, гудзики, сап'янові стрічки. На початку XX ст. набуло поширення використання фабричних ниток, що в свою чергу витіснило використання ручнопрядного матеріалу як основного для декорування виробів.

В основі гуцульської вишивки лежить геометричний орнамент, який складається із простих, ламаних, хвилястих, скісних, прямих та зубчастих ліній. Домінуючими у вишивці є квадрат, внутрішня площина якого заповнена хрестами, ромбами чи розетками. Зразки простих гуцульських вишивок візуалізовано на рис. 1.

Рис. 1. Прості гуцульські вишивки

В основі найбільш складних геометричних фігур (рис. 2), які зустрічаются в гуцульській вишивці, закладено ромби, напівромб, які поєднуються в горизонтальному або вертикальному напрямках і складають квадрат, трикутник, коло, есовидна фігура, хрести, зубці, кучері, меандр та плетінка.

Рис. 2. Гуцульські вишивки, в яких рапорт створюється поєднанням кількох геометричних фігур

Гуцульській вишивці притаманна наявність певних знаків чи то символів. Від так, одним з таких знаків можна виокремити розетки, або кола-розетки. Розетки чи ружі – доволі поширений орнаментальний мотив у вишивці українців Закарпаття. Розеткові мотиви розвинулись від геометричних зіркоподібних. [18, С.151]. Розетки можуть буди будь-якої форми: хрестоподібні, зірчасті, чотири - та восьмипелюсткові. Наприклад, в куті нижньої частини сердака, кожуха чи гуглі вишивалась розеткова, центрально-промениста композиція, часто складних форм, в якій окреслені дерево життя або антропоморфні фігури. Також розетками прикрашали вишивку хустин, сердаків, мант та кожухів. Практично весь одяг гуцулів «по периметру» має вишитий «захисний кордон»: по шийному вирізу, проймах, манжетах, подолі, розрізах.

На зразках гуцульської вишивки особливо помітно, наскільки важлива і багатогранна роль орнаменту. Він не лише оздоба, а й система оберегів, що

відображають взаємовідносини людини з навколишнім світом [18, С. 236].

Не зважаючи на традиційне поєднання кольорів для виконання вишивки та самих прийомів вишивання, в кожному регіоні Гуцульщини простежуються власні елементи композиційного вирішення як зовнішнього вигляду вишивки, так і технік її виконання та колористики.

Характерним для гуцульської вишивки є строге дотримання гамми теплих відтінків кольорів, а щільність заповнення, густота розміщення взорів та їх масивність одразу виокремлюють її серед вишивок решти культурних осередків України. Від так, за домінуванням певного кольору у вишивці можна чітко визначити приналежність власника вишиваної сорочки до того чи іншого селища. У таблиці 2 наведено характерні кольори, притаманні вишивкам певних сіл Гуцульщини Івано-Франківської області та Рахівщини (Закарпатська обл.).

Таблиця 2. Порівняльний аналіз колористики вишивки чоловічого та жіночого святкового й весільного вбрання в гуцульських селах Івано-Франківщини та Закарпаття

Населені пункти Гуцульщини	Колористика вишивок
м. Косів	Переважає багатоколірність з домінуванням темних вишнево-червоних кольорів. Застосовується одноколірність з домінуванням червоно- оранжевих кольорів
с. Яворів, с. Річка, с. Брустури	Домінуючий червоний, блакитний та синій кольори. Також наявність зеленого, жовтого, чорного кольорів. На поч. ХХст. використовувались лілові, фіолетові відтінки
с. Замгори	Домінуючі: лілово-фіолетові, блакитні, сині та бузкові кольори
с. Космач	Домінуючий червоно-оранжевий кольір з додаванням зеленого, чорного та кількох відтінків жовтого кольору
с. Пістинь	Домінуючий коричневий з додаванням різних відтінків червоних кольорів
Рахівщина (Закарпатська обл.)	Домінування синіх, голубих та фіолетових відтінків

Спільне проживання гуцулів та румунів в сусідніх селах Рахівського р-ну Закарпатської обл. отримало також відображення у вишивці. Від так, різко виокремлюється вишивка Рахівської частини Гуцульщини, де переважаючим є квітковий чи то рослинний орнамент. Найбільш розповсюдженими були рослинні мотиви – троянда «ружа», виноград, різновиди «чічки» (квітки). Окрім запозичення мотивів гуцулами були запозичені і кольори румунської вишивки. Тут простежується використання синіх, блакитних та фіолетових відтінків. В 30-их роках ХХ ст. розповсюджується також вишивання бісером, шовком, металевими срібними та золотистими нитками («хір»), дрібними металічними кружальцями – «лелітками» [2].

Дослідження декору та орнаментики гуцульського весільного строю показують, що гуцульська вишивка, як самобутнє явище продовжувала розвиватись не дивлячись на складні умови, в яких проживало населення мальовничого краю. І на сьогодні, важливим є те, щоб мистецтво оздоблення не втратило свого архаїчного вигляду, аби продовжувало відображати внутрішній світ людини, її бачення навколишнього та поєднання з силами природи.

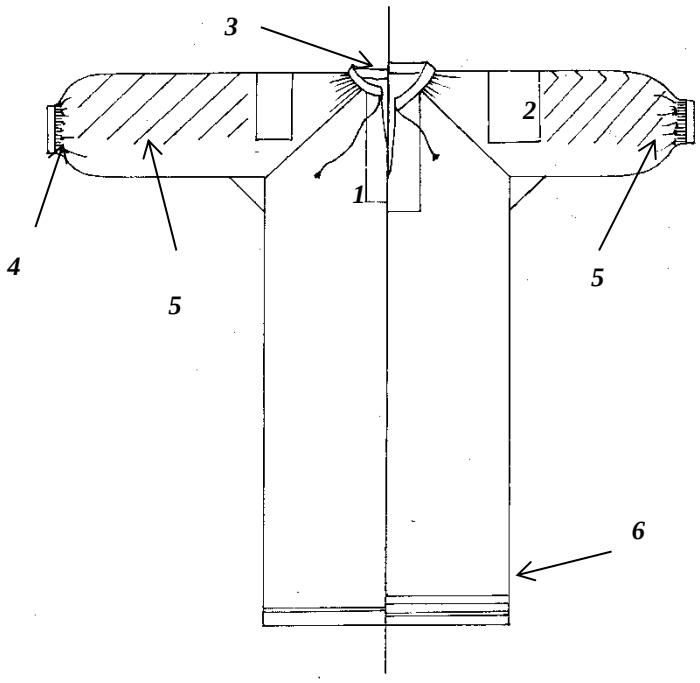
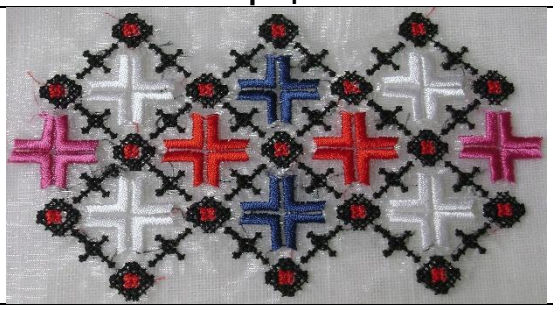


Рис. 3. Конструктивний устрій різновидів гуцульської жіночої сорочки та місця розміщення вишивки на них (1 – вишивана уставка пілочки (переду), 2 – рукавна уставка, 3 – прошивка коміру-стійки, 4 – вишивані брацарі (манжети), 5 – скісне чи V-подібне розміщення смуг на рукавах 6 – береги (вишиваний низ виробу)

Таблиця 3. Приклади вишивок на основі автентичних зразків вишивки гуцульського одягу Івано-Франківщини

Взірець вишивки на основі автентичної вишивки с. Замгора	
	*Техніка виконання вишивки*: відповідно до оригіналу –хрестик, лічильна гладь. *Орнаментальні мотиви:* взірець, аналогічний автентичному. Основу побудови композиції складає поділ на прості геометричні фігури , а саме ромби, заповнені хрестами. *Колористичне вирішення:* зміна кольорової гами з врахуванням загального колористичного вирішення.
Взірець вишивки на основі автентичної вишивки с. Верховина	
	Техніка виконання вишивки: відповідно до оригіналу низинка, низинна стріть. *Запропоновано:* лічильна гладь. *Орнаментальні мотиви:* пропорції орнаменту аналогічні автентичному. Основу побудови композиції складає поєднання простих геометричних фігур –ромбів та двопелюсткової розетки, внутрішня частина якої заповнена ромбами. *Колористичне вирішення:* кольорова гама відповідає автентичному взірцю вишивки.

Взірець вишивки на основі автентичної вишивки с. Верховина	
	Техніка виконання вишивки: відповідно до оригіналу –лічильна гладь. *Орнаментальні мотиви:* пропорції орнаменту аналогічні автентичному. Основу побудови композиції складає поділ на прості геометричні фігури – квадрати, заповнені хрестами та ромбами *Колористичне вирішення:* кольорова гама відповідає автентичному взірцю вишивки.
Взірець вишивки на основі автентичної вишивки с. Космач	
	Техніка виконання вишивки: відповідно до оригіналу низинка, низинна стріть. *Запропоновано:* лічильна гладь. *Орнаментальні мотиви:* орнамент аналогічний автентичному. Основу побудови композиції складає поділ на ромби із зовнішнім обрамленням у виді скісних потрійних ліній. Внутрішня частина заповнена меандром, який містить в собі також поділ на ромби. *Колористичне вирішення:* кольорова гама відповідає автентичному взірцю вишивки.

Застосування гуцульської вишивки у сучасному весільному одязі можна розглядати в світлі тенденцій сучасної моди щодо проєктування сучасного одягу в етностилі. Тому, здійснена робота з дослідження гуцульського строю, його декорування дозволила розробити базові вишивки для застосування у весільному одязі в етностилі. Взірці сучасних вишивок, спроєктованих та стилізованих графічними примітивами програми Brother PE-DESIGN 7.0 для реалізації у виробничих умовах галузевих швейних підприємств різної потужності, представлені в таблиці 3.

На основі вивчення та аналізу конструктивних особливостей та устрою окремих елементів одягу гуцульського строю розроблено пропозиції (рис. 4) творчо-образного ескізного рішення колекції сучасних весільних суконь на основі джерела творчості. На рис. 5 наведено фото базової моделі ансамблю весільного одягу «Панянка Ружа».

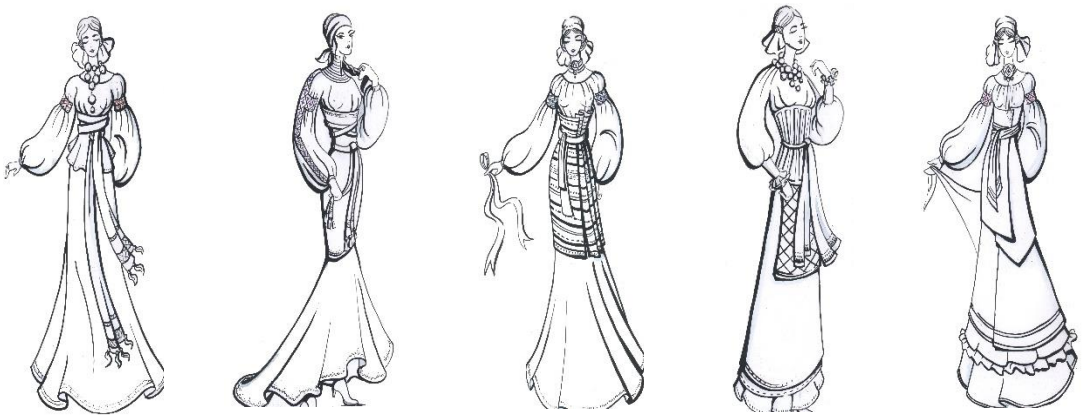


Рис. 4. Ескізне рішення колекції сучасних весільних суконь, спроектованої за темою творчого джерела

Дана розробка сучасного ансамблю весільного одягу характеризується авторським художньо-колористичним оформленням, яке базується на автентичній вишивці с. Замагора, Верховинського району Івано-Франківської області, для якої притаманним є гармонійне поєднання не яскравих кольорів. Тут присутні характерні лише для цього району Гуцульщини блакитні, сині, фіолетові, бузкові кольори, які в заявленій тематиці, а саме в проєктуванні весільного ансамблю, є доволі доречними. При відтворенні орнаменту, збереженими є техніки «хрестик» та «лічильна гладь». Здійснений пошук різних комбінацій кольорів спонукав до деякого помякшення загальної кольорової гами, що в поєднанні з конструктивними та орнаментальними рішеннями дозволило обєднати їх загальним стилем та гармонією весільного вбрання, і створити цілісний образ саме весільного ансамблю «Панянка Ружа».

.

Рис. 5. Сучасний ансамбль весільного одягу «Панянка Ружа»

Висновки. Актуалізовано значення художньо-стилістичної ролі вишивки Гуцульщини для проєктування сучасних ансамблів весільного одягу. Проведені дослідження декору та орнаментики гуцульського весільного строю окреслили перспективи та можливості використання вишивки у весільному одязі в етностилі. Результатами дослідження стала розробка взірців стилізованих вишивок на основі автентичних зразків вишивки гуцульського одягу та створена колекція сучасних весільних суконь в етностилі за обраним джерелом творчості. Представлені результати, як теоретико-методологічна база з художнього проєктування сучасних ансамблів обрядового одягу з етноелементами, дозволили створити етноансамбль весільного одягу «Панянка Ружа» з відповідним декоруванням, а стилізовані малюнки вишивки доцільні в подальшому проєктуванні весільного вбрання. Використане в роботі проєктування методом творчого переосмислення дозволило вільніше обходитися з покроєм, орнаментом,

кольоровим сполученням традиційного костюму. Застосовуючи вибірково орнамент або спосіб поєднання складових народного костюму Гуцульщини, створено свою композицію, побудовану на власному творчому тлумаченні відібраного творчого джерела

Література

1. Білан М. С., Стельмащук Г. Г. *Український стрій* : навч. посіб. Львів: Фенікс. Ін-т народознавства НАН України, Львівська академія, 2000. 328 с.

2. Білей-Рубан Н. В., Сєдоухова Є. В., Петрусь Л. М., Полуда С. Н. Етнографічне дослідження народного строю Гуцульщини. Art and design. 2019. №1. С. 44-58. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0273.2019.1.4 (дата звернення: 11.02.2020).

3. Blacharska W. *Dorobek polskich etnografów i muzealników w poznawaniu Huculszczyzny*. Płaj. 2002. № 25. S. 25-38.

4. Васіна З. О. Український літопис вбрання. К.: Мистецтво, 2003. 446 с.

5. Герасименко О.Д., Фролов І.В., Колосніченко О.В., Пашкевич К.Л. Використання етнічних мотивів в стилістиці сучасного одягу. *Масова культура у сучасному художньо-комунікаційному просторі*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, (18 - 19 травня 2017 р.). Херсон: ХНТУ, 2017. С. 24-27. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/6830/1/Пашкевич%2024-27.pdf (дата звернення: 01.03.2020).

6. Choroszy J. A. *Huculszczyzna w literaturze polskiej*. Wrocław: INNE, 1991. 372 s.

7. Гошко Ю. Г., Жолтовський Ю. Г. *Гуцульщина. Історико–етнографічне дослідження*. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.

8. Gudowskii J., Brykowski R., Hacquet B. *Dawne Pokucie i Huculszczyzna w opisach cudzoziemskich podróżników: wybór tekstów z lat 1795-1939*. Warszawa: Wydawn. Akademickie Dialog, 2001. 248 с.

9. Домашевський М. Історія Гуцульщини Т.1. Чикаго, 1995. 501 с.

10. Захарчук-Чугай Р.В. *Украинская народная вышивка. Западние области УССР*. Київ: Наукова думка, 1988р. 254 с.

11. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX ст. У пошуках «великого стилю». К.: Либідь, 2005. 277 с.

12. Колосніченко О.В., Норець М.В., Фролов І.В., Гайова І.Л. Застосування принципів гармонізації елементів українського національного костюма в процесі проектування сучасного одягу. Art and design. 2018. №1. С. 75-82. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.7

13. Коцан В. *Народний одяг гуцулів Рахівщини: XIX – перша половина XX ст*. Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. 164 с.

14. Матвійчук С. С., Слава О. О. Конструктивно-декоративні особливості народного костюму як основа для проектування сучасного одягу. *Комплексне забезпечення якості технологічних процесів та систем :* матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції (26 - 29 квітня 2016 р.). – Чернігів : ЧНТУ, 2016. С. 201-202.

15. Матвійчук С. С. , Створення перспективних колекцій жіночого одягу в етностилі за костюмом Хустщини. *Наука та освіта: актуальні проблеми досліджень на сучасному етапі :* збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (19-20 травня 2016 року). Мукачево : МДУ, 2016. С. 375-376.

16. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. К. : Либідь, 1996. 171 с.

17. Пашкевич К.Л., Овчарек В.Є. Особливості використання етноджерел в дизайні колекцій сучасного одягу. Теорія і практика дизайну. 2018. Вип. 15. С. 109-123. URL: https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/13312 (дата звернення: 01.03.2020)

18. Пилип Р.І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями. Ужгород, 2012. 468 с.

19. Свйонтек І. Вишивки Гуцульщини. Мистецтво геометричного орнаменту та колориту. Івано-Франківськ, 2008. 285 с.

References

1. Bilan, M.S., Stelmashchuk, H.H. (2000). *Ukrainskyi strii* [Ukrain folk costume). Navchalnyi posibnyk dlia vyshchykh i sered. navch. zakl. Lviv. :

Feniks. Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, Lvivska akademiia [in Ukrainian].

2. Bilei-Ruban, N. W., Siedoukhova, Ye. W., Petrus, L. M., Poluda, S. N. (2019). *Etnohrafichne doslidzhennia narodnoho stroiu Hutsulshchyny*. [Ethnografical research of the folk costume of Hutsulshchyna]. *Art and design*. 1. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0273.2019.1.4 [in Ukrainian].

3. Blacharska, W. (2002). *Dorobek polskich etnografów i muzealników w poznawaniu Huculszczyzny*. [The achievements of Polish ethnographers and museum workers in exploring the Hutsul region] Wydawn. Płaj [in Polish].

4. Vasina, Z.O. (2003). *Ukrainskyi litopys vbrannia* [Ukrainian Chronicle of Dress]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

5. Herasymenko, O.D., Frolov, I.V., Kolosnichenko, M.V., Pashkevych, K.L. (2017). Vykorystannia etnichnykh motyviv v stylistytsi suchasnoho odiahu [The use of ethnic motifs in the style of modern clothing]. Masova kultura u suchasnomu khudozhno-komunikatsiinomu prostori : *mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia (18- 19 travnia 2017 roku) - International scientific and practical conference*. Kherson: KhNTU. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/6830/1/Пашкевич%2024-27.pdf [in Ukrainian].

6. Choroszy, J. A. (1991). *Huculszczyzna w literaturze polskiej* [Hutsul region in Polish literature]. Wrocław : INNE [in Polish].

7. Hoshko, Yu. H. (1987). *Hutsulshchyna. Istoryko–etnohrafichne doslidzhennia* [Hutsulshchyna. Historical and ethnographic research] . Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].

8. Gudowskii, J., Brykowski, R., Hacquet, B. (2001). *Dawne Pokucie i Huculszczyzna w opisach cudzoziemskich podróżników: wybór tekstów z lat 1795-1939* [Former Pokucie and Hutsul region in descriptions of foreign travelers: selection of texts from 1795-1939]. Warszawa: Wydawn. Akademickie Dialog [in Polish].

9. Domashevskyi, M. (1985). Istoriia Hutsulshchyny [History of Hutsulshchyny]. Chicago [in Ukrainian].

10. Zakharchuk-Chuhai, R.V. (1988). *Ukraynskaia narodnaia vышyvka. Zapadnye oblasty USSR* [Ukrainian folk embroidery. Western regions of the Ukrainian SSR] Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].

11. Kara-Vasylieva, T. (2005) Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX st. U poshukakh «velykoho styliu» [Decorative art of Ukraine of the twentieth century. Searching for "great style"] Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

12. Kolosnichenko, O.V., Norets, M.V., Frolov, I.V., Haiova, I.L. (2018). *Zastosuvannia pryntsypiv harmonizatsii elementiv ukrainskoho natsionalnoho kostiuma v protsesi proektuvannia suchasnoho odiahu* [Application of the principles of harmonization of the Ukrainian national costume elements in the process of modern clothing design]. *Art and design*. 1. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.7 [in Ukrainian].

13. Kotsan, V. (2012). Narodnyi odiah hutsuliv Rakhivshchyny: XIX – persha polovyna XX st. Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi [in Ukrainian].

14. Matviichuk, S.S., Slava, O.O. (2016). Konstruktyvno-dekoratyvni osoblyvosti narodnoho kostiumu yak osnova dlia proektuvannia suchasnoho odiahu [Structural and decorative features of folk costume as a basis for designing modern clothes]. Kompleksne zabezpechennia yakosti tekhnolohichnykh protsesiv ta system : *VI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (26-29 kvitnia 2016* roku*) - VI International Scientific and Practical Conference*. (P. 201-202). Chernihiv: National Technical University [in Ukrainian].

15. Matviichuk, S.S., Slava, O.O. (2016). Stvorennia perspektyvnykh kolektsii zhinochoho odiahu v etnostyli za kostiumom Khustshchyny [Creation of perspective collections of women's clothing in ethnic style by the costume of Khustshchyna]. Nauka ta osvita: aktualni problemy doslidzhen na suchasnomu etapi : *Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia (19-20 travnia 2016 roku) - All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*. Mukachevo: MSU. 375-376. [in Ukrainian].

16. Nikolaeva, T. (1996). *Istoriia ukrainskoho kostiuma* [The history of the Ukrainian costume]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

17. Pashkevych, K.L., Ovcharek, V.Ye. (2018). *Osoblyvosti vykorystannia etnodzherel v dyzaini kolektsii suchasnoho odiahu* [Features of using of ethno sources in the design of modern clothing collections] Teoriia i praktyka dyzainu - Design theory and practice. Vol. 15. 109-123. [in Ukrainian].

18. Pylyp, R.I. (2012). *Khudozhnia vyshyvka ukraintsiv Zakarpattia XIX - pershoi polovyny XX st. (typolohiia za pryznachenniam, khudozhnimy ta lokalnymy osoblyvostiamy* [Embroidery of Ukrainians in Transcarpathia in the XIX - the first half of the XX century (typology by purpose, artistic and local features)] Uzhhorod [in Ukrainian].

19. Sviontek, I. (2015). Vyshyvky Hutsulshchyny. *Mystetstvo heometrychnoho ornamentu ta kolorytu* [Hutsul embroidery. The art of geometric ornament and color]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

THE ART-STYLISTIC ROLE OF HUTSUL'S EMBROIDERY IN THE DESIGN OF MODERN WEDDING CLOTHING

BILEI-RUBAN N. V., SIEDOUKHOVA Ye. V., PETRUS L. M.
Mukachevo State University

Purpose. The aim is to study the artistic and compositional characteristics of Hutsul's ceremonial clothing on the basis of a comprehensive analysis of the decor of the Hutsul wedding dress.

Methodology. In the course of research, the methods of visualization and comparative-historical reconstruction of the national order were used in the analysis of Hutsul□s clothing. For the transformation of structural and decorative characteristics into the design principles of modern women's ensembles the method of stylization and the method of combinatorics have been used. The work is based on art analysis and the use of a literary-analytical method to analyze the main information sources.

Results. Thanks to the analysis of Hutsul's ritual clothing in combination with modern technologies of its decoration, the ornamentation on the basis of authentic embroidery of Hutsul region for design ethno-ensembles has been improved. The resulting stylized patterns of embroidery are offered for use in the design of wedding dresses in the ethno style.

Scientific novelty. The methodological basis for the artistic design of the collection of modern ensembles of wedding clothing with ethno-elements is theoretically substantiated and created

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ВЫШИВКИ ГУЦУЛЬЩИНЫ В ПРОЕКТИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ СВАДЕБНОЙ ОДЕЖДЫ

БИЛЕЙ-РУБАН Н. В., СЕДОУХОВА Е. В., ПЕТРУСЬ Л.М.
Мукачевский государственный университет

Цель. Целью исследования является изучение художественно-композиционных характеристик обрядовой одежды Гуцульщины на базе комплексного анализа декора гуцульского свадебного строя.

Методология. В ходе исследований при анализе каталогизированных экспонатов и вещевых образцов одежды гуцулов использовались методы визуализации и сравнительно-исторической реконструкции народного строя. Для трансформации конструктивно-декоративных характеристик в проектирование современных женских ансамблей – метод стилизации и метод комбинаторики. Работа базируется на искусствоведческом анализе и на использовании литературно-аналитического метода для анализа основных информационных источников.

Результаты. Благодаря анализу гуцульской обрядовой одежды в сочетании с современными технологиями ее декорирования усовершенствована орнаментация на основе аутентичных вышивок Гуцульщины для дизайнерских этноансамблей. Полученные стилизированные рисунки вышивки предлагаются для использования в проектировании свадебной одежды стиля этно.

Научная новизна. Теоретически обосновано и предложено методологическую базу художественного проектирования коллекции

with the use of the stylization of the main decor.

Practical significance. Styled embroideries were developed on the base on the characteristics of Hutsul's casual clothing as well as a collection of modern wedding dresses in ethnic style was created. The proposed ornamentation of wedding clothing is presented in the design of ethno ensemble, which is useful for experts in the methodology of artistic design of industrial products based on ethno motives.

Keywords: *Hutsul's men's and women's clothing, decoration, artistic and stylistic characteristics, ensemble of wedding clothes, ethnic style.*

современных ансамблей свадебной одежды с этноэлементами с применением стилизации основного декора.

Практическое значение. На базе характеристик гуцульской обрядовой одежды разработаны стилизованные вышивки и создана коллекция современных свадебных платьев в этностиле. Предложенную орнаментацию свадебной одежды реализовано в дизайнерском этноансамбле, которая полезна для использования специалистамм в художественном проектировании промышленных изделий на основе этномотивов.

Ключевые слова: *гуцульская мужская и женская одежда, декорирование, художественно-стилистические характеристики, ансамбль свадебной одежды, этностиль.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Білей-Рубан Наталія Василівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри легкої промисловості і професійної освіти, Мукачівський державний університет, ORCID 0000-0001-6808-5301, **e-mail**: natalija.ruban@gmail.com

Сєдоухова Євгенія Віталіївна, старший викладач кафедри легкої промисловості і професійної освіти, Мукачівський державний університет, ORCID 0000-0001-5327-3270, **e-mail**: szivecskem1972@gmail.com

Петрусь Любов Михайлівна, магістр, Мукачівський державний університет, ORCID 0000-0002-2133-2800, **e-mail**: ljubcja.petrus@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Білей-Рубан Н. В., Сєдоухова Є. В., Петрусь Л. М. Художньо-стилістична роль вишивки Гуцульщини в проєктуванні сучасного весільного одягу**.** Art and design. 2020. №2. С. 27-38.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.2.

Citation APA: Bilei-Ruban, N. V., Siedoukhova, Ye. V., Petrus, L. M. **(2020)** The art-stylistic role of Hutsul`s embroidery in the design of modern wedding clothing. *Art and design*. 2. 27-38.

УДК
74.01/.09:7.012

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.3.

БУЛГАКОВА Т. В., ПОЛЯКОВА О.В., КИСІЛЬ С.С., ШМЕЛЬОВА О.Є.
Київський національний університет технологій та дизайну

КОМП'ЮТЕРНА ТЕХНОЛОГІЯ АНАЛІЗУ ТА ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА З ПОЗИЦІЇ ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Метою *дослідження є розробка комп'ютерної технології композиційного аналізу та дизайну предметного середовища з позиції візуального сприйняття безпосередньо у просторі тривимірної моделі оточення без використання перспективних проекцій.*

Методологія*. Аналіз літературних джерел з питань композиції предметного середовища; методи прикладної геометрії, метод розбиття геометричного об'єкту на симплекси (тріангуляція), методи вищої алгебри та аналітичної геометрії; алгоритмізація і програмування; комп'ютерне моделювання.*

Результати*. Запропоновано для аналізу сприйняття будь-яких об'єктів та їх співвідношень використати тілесні кути, вершини яких розміщені в точці зору, а поверхні є такими, що огинають видимі контури тривимірних об'єктів. Розроблено алгоритм визначення тілесних кутів тривимірних об'єктів, що є основою комп'ютерних методів композиційного аналізу предметного середовища з кількісним обчисленням значень його окремих характеристик. Побудовано геометричну модель візуального сприйняття середовища людиною з певної точки зору, що дає змогу об'єктивно визначати візуальні характеристики предметного середовища та робить доступним для аналізу весь простір навколо глядача на 360°.*

Наукова новизна*. Розроблено методи аналізу тривимірної моделі предметного середовища з позиції візуального сприйняття за допомогою комп'ютерних технологій безпосередньо в просторі моделі без використання перспективних проекцій; удосконалено поняття геометричної моделі візуального сприйняття предметного середовища спостерігачем, що дає змогу об'єктивно визначати візуальні характеристики оточення.*

Практична значущість *одержаних результатів полягає у можливості застосування її основних результатів для аналізу і оцінки естетичної якості предметного середовища за допомогою комп'ютерних технологій, з кількісним визначенням композиційних характеристик оточення з позиції візуального сприйняття.*

Ключові слова*: предметне середовище, композиційний аналіз, візуальне сприйняття, тілесний кут, тривимірна модель.*

Вступ. В роботі архітектора і дизайнера одним із актуальних питань, є гармонійне формування предметного середовища з врахуванням візуального сприйняття його людиною. В усьому світі останні десятиріччя активно розповсюджуються алгоритмічні методи формоутворення предметного середовища, з чим пов'язана поява цілих генерацій параметричних архітекторів та дизайнерів. Грег Лінн [17], Фаршид Муссаві [18], Френк Гері [10], Роланд Снукс [19], Марко Вануччі та багато інших перевернули уявлення про методи проектування об'єктів матеріального світу. З огляду на це, зрозуміло, що майбутнє в області проектування середовища полягає у необмежених можливостях роботи з тривимірними об'єктами в цифровому просторі. Поява програмного забезпечення на кшталт Rhinoceros 3d разом з унікальним плагіном Grasshopper, мови програмування Processing [1] демонструє можливості створювати надскладні об'єкти безпосередньо в просторі моделі на комп'ютері без використання будь-яких попередніх начерків або креслень на папері. Отже, розуміючи, що у найближчі часи формування предметного середовища можливо повністю перейде у цифровий

тривимірний формат, стає особливо актуальною розробка комп'ютерних методів аналізу та дизайну предметного середовища з моделюванням візуального сприйняття безпосередньо у просторі 3-вимірної моделі оточення без використання перспективних проекцій, що надасть архітекторам і дизайнерам принципово нову сучасну технологію проектування матеріального оточення людини. Аналіз середовища за цією технологією зробить можливим швидке, за допомогою комп'ютера, отримання чітких кількісних значень візуальних характеристик оточення без будь-яких викривлень та отримання рекомендацій по коригуванню існуючої ситуації або проектуванню нових об'єктів предметного середовища

Постановка завдання. Сьогодні відсутні методи об'єктивної кількісної оцінки візуального сприйняття елементів оточення. Жодна з наявних на сьогоднішній день методик аналізу предметного середовища з позиції зорового сприйняття не може бути обрана як адекватний інструмент предметного аналізу. Це пов'язано з тим, що сучасні методики базуються на розгляді перспективних та ортогональних проекцій, що мають суттєві обмеження в об'єктивній передачі візуального сприйняття оточення людиною. Таким чином, необхідним є винайдення механізму обчислення значень візуальних характеристик тривимірної моделі об'єктів архітектури і дизайну безпосередньо у просторі моделі, що дасть можливість позбутися проекцій на площину з притаманними їм викривленнями.

Аналіз попередніх досліджень. Існуючі методи аналізу предметного середовища з позиції візуального сприйняття, де використовуються математичні, геометричні та комп'ютерні засоби були розглянуті на прикладі робіт О. Л. Бєляєвої [2], А. І. Громнюк [5], Д. В. Демешонка [6], Ю. В. Ідак [7], І. В. Коротун [8], І. О. Кузнецової [9], І. І. Середюка, В. О. Курт-Умєрова [11], С. Ю. Суліменко [12], В. В. Товбича [13], С. Г. Чечельницького [14], В. Т. Шимко [15], Л. Є Янковської [16] та ін. Аналіз досліджень показав, що жодна з існуючих методик такого аналізу не передає реальної ситуації візуального сприйняття оточення людиною. Ці методики основані на розгляді перспективних проекцій, тобто «зорових кадрів», лінійних кутів зору під якими сприймається верхня межа архітектурних об'єктів, ортогональних проекцій оточення. Всі названі методи мають суттєві обмеження в об'єктивній передачі візуального сприйняття середовища людиною. Таким чином, визначення будь яких характеристик предметного оточення за цими методами не є повністю достовірним.

Результати дослідження. Перспективне зображення оточення характеризується певним рівнем невідповідності його дійсному зоровому сприйняттю людиною внаслідок значних спотворень. Використання проекцій викривляє реальну картину візуального сприйняття, а тому при аналізі не може дати об'єктивних характеристик об'єкту чи групи об'єктів, що розглядаються у рамках дослідження (рис. 1).

Таким чином, при розробці механізму композиційного аналізу предметного середовища з позиції візуального сприйняття необхідно відмовитись від використання будь яких проекцій та аналізувати характеристики видимого оточення безпосередньо в просторі тривимірної моделі на комп'ютері.

Пріоритетний метод створення концептуальної моделі зорового сприйняття має базуватися на визначенні тілесних кутів, вершини яких розміщені в точці зору, а поверхні є такими що огинають видимі контури тривимірних об'єктів [4].

Це дозволяє одночасно аналізувати об'єкти незалежно від їх розташування навколо спостерігача, встановити відповідність геометричної характеристики моделей зоровому сприйняттю та

відмовитись від використання для аналізу середовища проекцій на площину, що вносить викривлення зображення (рис. 2).

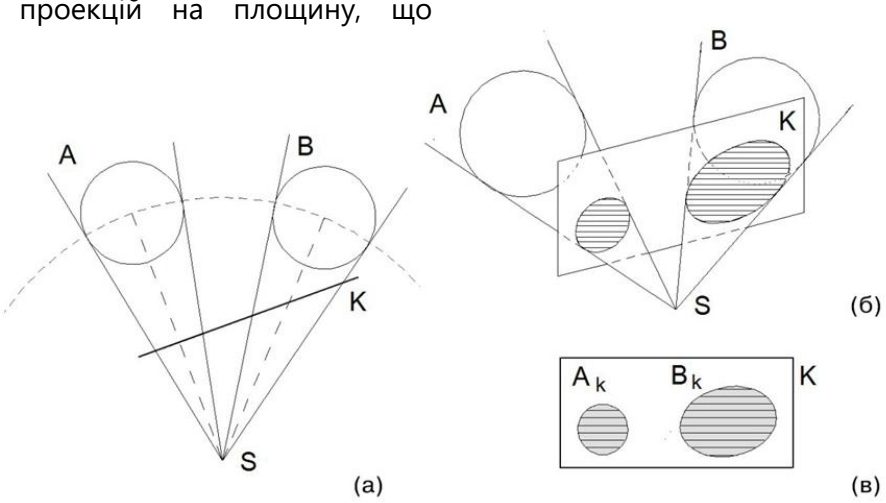


Рис. 1. Приклад використання перспективних проекцій в моделюванні зорового сприйняття: (а) взаємне розташування спостерігача S, двох сфер A і B та площини K; (б) отримання проекції, (в) невідповідність проекцій A_k і B_k реальному візуальному сприйняттю об'єктів

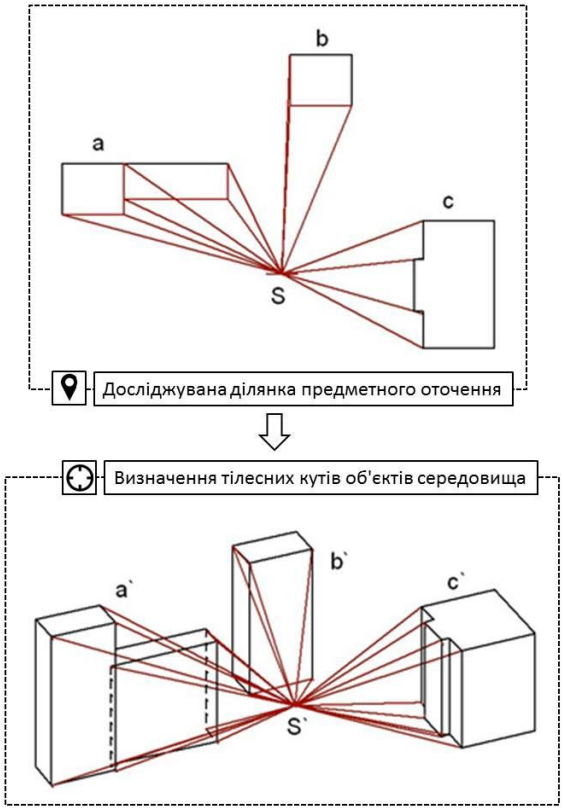


Рис. 2. Геометрична схема для визначення тілесних кутів на об'єкти із заданої точки зору

Очевидно, що аналіз середовища у відповідності до запропонованого підходу передбачає розробку відповідного програмного комплексу. В його основі лежить алгоритм обчислення тілесних кутів на видимі частини об'єктів, що використовує їх тривимірні цифрові моделі. Значення тілесних кутів при цьому визначає площу візуального сприйняття кожного з елементів середовища.

На основі існуючих методів тріангуляції був побудований згаданий алгоритм та запрограмований за допомогою мови програмування «Borland Delphi». В ході його розробки було запропоновано тривимірну модель спроектувати на грані куба із центром в точці огляду, таким чином розбити її на множину суміжних ділянок площин, для кожної з них побудувати тріангуляцію Делоне і визначити тілесний кут. Це дозволить опрацьовувати надвеликі об'єми даних частинами, не понижуючи при цьому точності подання поверхні.

Основними компонентами отриманої програми є стандартні модулі мови програмування Delphi, що забезпечують як розрахункові, так і графічні можливості. На їх базі було розроблено такі основні процедури та функції [4]:

- pointInTriangle – визначає приналежність точки заданому трикутнику;
- sortArray – сортує масив за координатними осями;
- getTriangleAngle – отримує кут трикутника;
- getPointsDistance – отримує відстань між двома точками на площині;
- checkIntersection – перевіряє, чи перетинаються два відрізки.

На основі цих базових складових програма розбиває область на кінцеві елементи, як показано на схемі (рис. 3). Далі за відомими формулами [3] обчислюється тілесний кут з вершиною у початку координат (точці зору), під яким видимий елементарний трикутник. Просумувавши усі тілесні кути Ω_n елементарних трикутників, будемо мати шуканий тілесний кут на об'єкт середовища.

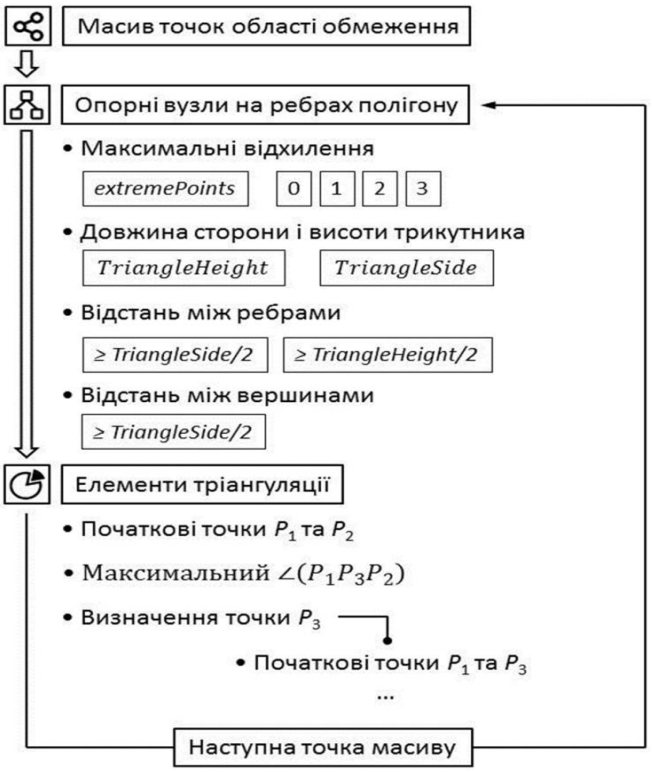


Рис. 3. Схема розбиття досліджуваної області на кінцеві елементи тріангуляції

Модель візуального сприйняття предметного середовища людиною з певної точки зору розроблена на основі побудови множини тілесних кутів, під якими можливе візуальне сприйняття оточення (рис. 4). Таким чином, ми отримуємо два конуси,

вершини яких знаходяться в точці S (точка зору), один з них направлений вниз, інший вверх. Ці конуси є межами умовного поля зору суб'єкта, простір між ними є доступним візуальному сприйняттю. Об'єкти або частини об'єктів, що потрапляють у простір між конусами аналізуються.

Запропонована геометрична модель візуального сприйняття середовища надає змогу об'єктивно визначати візуальні характеристики оточення та робить доступним для аналізу весь простір навколо глядача. Ми можемо для виконання певних задач аналізу розділити весь доступний візуальному сприйняттю простір за висотою обираючи різні за значенням кути конусів зору та аналізувати окремо нижній, середній та верхній яруси візуального сприйняття (рис. 5).

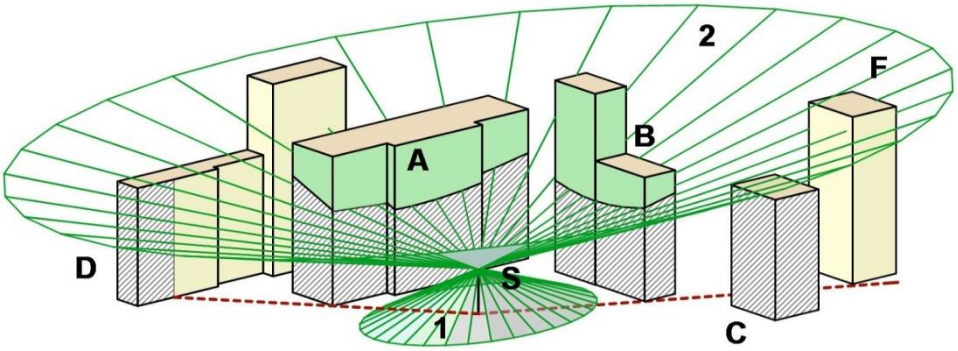


Рис. 4. Побудова множини конусів зору із точки сприйняття: A, B, C, D, F – об'єкти предметного середовища; S – точка зору; 1, 2 – конуси отримані побудовою множини тілесних кутів [4]

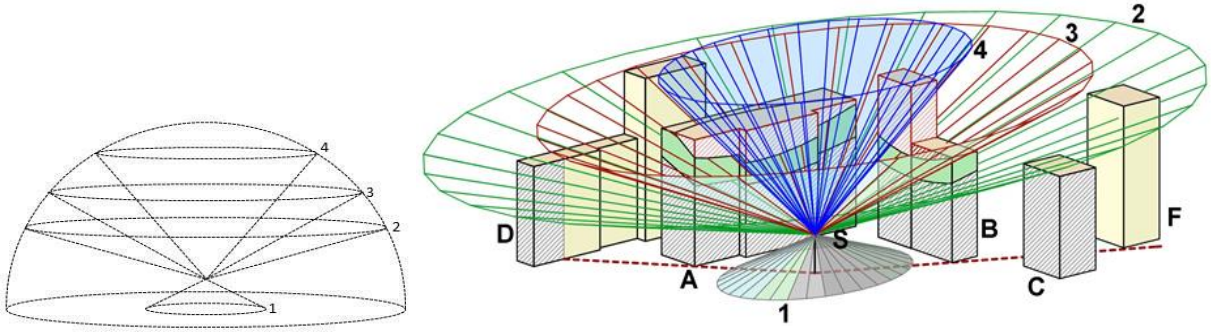


Рис. 5. Побудова конусів зору з різними значеннями кутів [4]

Для аналізу ми можемо розділити модель сприйняття на відрізки простору по глибині, що будуть визначати плановість сприйняття. Для цього необхідно доповнити модель з конусами зору циліндрами, радіуси яких будуть відповідати різним планам візуального сприйняття (рис. 6). Також можна розділити всю візуальну сцену на окремі сегменти та аналізувати простір частинами (рис. 7).

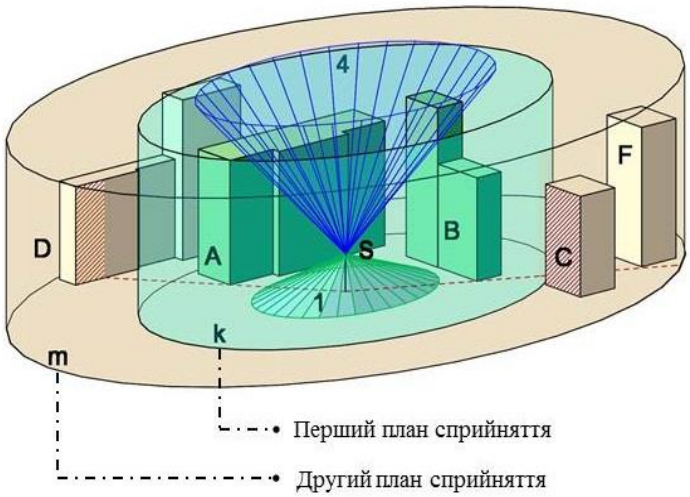


Рис. 6. Розділення простору сприйняття у відповідності до параметру глибини поля зору [4]

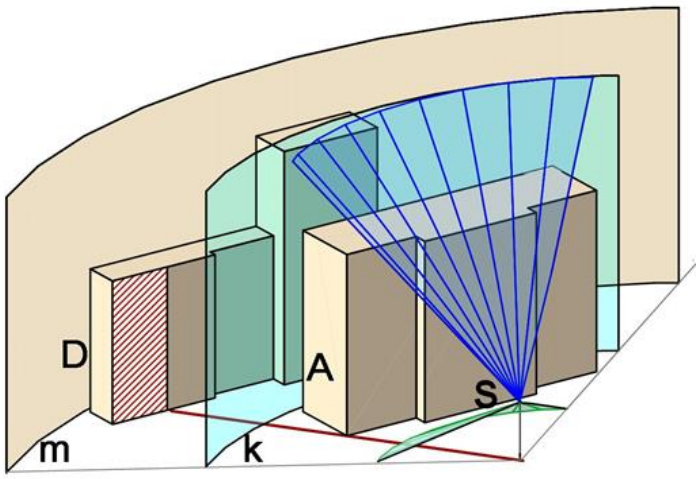


Рис. 7. Розділення простору сприйняття на сегменти [4]

Висновки

1. Визначено, що перспективне зображення силуету об'єктів предметного середовища характеризується певним рівнем невідповідності його дійсному зоровому сприйняттю внаслідок значних спотворень. Використання проекцій викривляє реальну картину сприйняття, а тому при аналізі не може дати об'єктивних характеристик середовища.

2. Запропоновано для аналізу сприйняття будь-яких об'єктів та їх співвідношень використати тілесні кути, вершини яких розміщені в точці зору, а поверхні є такими що огинають видимі контури тривимірних об'єктів.

3. Розроблено алгоритм обчислення тілесних кутів на видимі частини тривимірних об'єктів, який ми зможемо використати для аналізу предметного середовища. Значення тілесних кутів буде визначати площу візуального сприйняття кожного з елементів оточення.

4. Визначено, що запропонована геометрична модель візуального сприйняття середовища людиною з певної точки зору дає змогу об'єктивно визначати візуальні характеристики предметного середовища, що робить доступним для аналізу весь простір навколо глядача на 360°

Використання геометричної моделі візуального сприйняття в подальшому

пропонується розглянути на прикладі розробки таких факторів аналізу предметного середовища, як візуальна щільність, візуальна складність силуету, візуальна складність простору та візуальна насиченість. Ці характеристики розподіляються в оточенні певним чином, у відповідності до особливостей архітектурних та дизайнерських композицій.

Кількісне визначення кожної та виявлення їх оптимальних співвідношень надає ключ до розуміння естетичної якості середовища, що може бути використано у програмних алгоритмах. На відміну від традиційних композиційних понять (вісь, домінанта, акцент, ритмічні утворення, тощо), щільність, складність, насиченість характеризують особливості оточення саме з позиції візуального сприйняття, передають реальні зорові відчуття предметного середовища.

Література

1. Аранчій Д. О. Алгоритмічні методи архітектурного формотворення. Київ: Типографія від А до Я. 2016. 149 с.

2. Беляева О. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. Москва: Стройиздат. 1977. 127 с.

3. Бронштейн И.Н., Семендяев К. А..Справочник по математике для инженеров и учащихся втузов: справочное издание. 9-е изд. Москва: Физматгиз. 1962. 608 с

4. Булгакова, Т.В. Комп'ютерний дизайн предметного середовища на основі моделювання візуального сприйняття. Дис. … канд. технічних наук : 05.01.03. Київ. 2018. 231 с.

5. Громнюк А. І. Етнічні мотиви в архітектурі сучасних інтер'єрів підприємств харчування. Дис. … канд. арх-ри : 18.00.01. Львів, 2016. 274 с.

6. Демешонок Д. В. Дослідження якості візуального сприйняття об'єктів середовища інтер'єру. Традиції і новації у вищий архітектурно-художній освіті. 2017. Вип. 2. URL: http://www.ksada.org/t2017-02.html (дата звернення: 20.08. 2019).

7. Ідак Ю. В. Композиційні аспекти формування квартальної забудови Львова кінця VIII – початку XX століть. Автореф. дисс. … канд. архіт. Львів, 2006. 17 с.

8. Коротун І. В. Принципи архітектурно-планувальної організації ансамблевої забудови. Автореф. дис. … канд. арх-ри. Київ, 2006. 20 с.

9. Кузнецова І. О. Моделювання візуального сприйняття об'єктів дизайну, декоративно-прикладного і образотворчого мистецтва. Автореф. дисс. … д-ра техн. наук. Київ. 2006.

10. Рябушин А. В. Архитекторы рубежа тысячелетий. Москва: Искусство-XXI век, 2005. 288 с.

11. Середюк І. І., Курт-Умеров В. О. Городская среда и оптимизация деятельности человека. Львів: Вища школа, Вид-во при Львів. ун-ті, 1987. 198 с.

12. Суліменко С. Ю. Конструктивно-параметричний аналіз формоутворення еліпсоїдів за їх лініями обрисів. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2016. №42. С. 109-115.

13. Товбыч В. В. Интерактивное графическое моделирование архитектурной среды с учётом особенностей ее визуального восприятия. Автореф. дис. … канд. техн. наук. Київ. 1987. 20 с.

14. Чечельницький С. Г. Методы информационного анализа городской среды: Дисс. … канд. арх-ры. Харків. 1987. 265 с.

15. Шимко В. Т. Архитектурное формирование городской среды: Учеб. пособие для архит. спец. вузов. М.: Высш шк. 1990. 223 с.

16. Янковська Л. Є. Комп'ютерне моделювання сферичних об'єктів дизайну на перспективних зображеннях за лініями обрису. Автореф. дис. … канд. техн. наук. Київ. 2015. 24 с.

17. Lynn G. Greg Lynn FORM. New York: Rizzoli. 2008. 369 p.

18. Moussavi F. The Function of Form: Second Edition. New York: Actar and Harvard University Graduate School of Design. 2018. 520 p.

19. Snooks R. Kokkugiare search. RinoScript attractors, attractor tools scale. 2007. URL: http://www.kokkugia.com/wiki2007 (дата звернення: 23.08. 2019)

References

1. Aranchii, D. O. (2016). *Alhorytmichni metody arkhitekturnoho formotvorennia* [Algorithmic methods of architectural shaping]. Kyiv: Typohrafiia vid A do Ya [in Ukrainian].

2. Beliaeva, O. L. (1977). *Arkhytekturno-prostranstvennaia sreda horoda kak obъekt zrytelnoho vospryiatyia* [Architectural and spatial environment of the city as an object of visual perception]. Moscow: Stroiyzdat [in Russian].

3. Bronshtejn, I.N., Semendjaev, K. A. (1962). *Spravochnik po matematike dlja inzhenerov i uchashhihsja vtuzov: spravochnoe izdanie* [Math Handbook for Engineers and University Students: Reference Book] (9d ed.). Moscow: Fizmatgiz [in Russian].

4. Bulhakova, T.V. (2018) *Kompiuternyi dyzain predmetnoho seredovyshcha na osnovi modeliuvannia vizualnoho spryiniattia* [Computer design of the built environment based on the modeling of visual perception]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Hromniuk, A. I. (2016). *Etnichni motyvy v arkhitekturi suchasnykh inter'ieriv pidpryiemstv kharchuvannia* [Ethnic motives in the architecture of modern interiors of food enterprises]. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

6. Demeshonok, D. V. (2017). Doslidzhennia yakosti vizualnoho spryiniattia obiektiv seredovyshcha inter'ieru [The research of quality of visual perception of the interior environment objects.] *Tradytsii i novatsii u vyshchyi arkhitekturno-khudozhnii osviti*. 2. URL: http://www.ksada.org/t2017-02.html (Last accessed: 20.08. 2019) [in Ukrainian].

7. Idak, Yu. V. (2006). Kompozytsiini aspekty formuvannia kvartalnoi zabudovy Lvova kintsia VIII – pochatku XX stolit. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv: Lvivska politekhnika [in Ukrainian].

8. Korotun, I. V. (2006). Pryntsypy arkhitekturno-planuvalnoi orhanizatsii ansamblevoi zabudovy. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].

9. Kuznetsova, I. O. (2006). Modeliuvannia vizualnoho spryiniattia ob'iektiv dyzainu, dekoratyvno-prykladnoho i obrazotvorchoho mystetstva [Modeling of visual perception of objects of design, decorative applied and arts]. *Extended abstract of doctor's thesis*. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].

10. Riabushin, A. V. (2005). *Arkhitektory rubezha tysiacheletii*. [Architects turn of the millennium]. Moscow: Iskusstvo-XXI vek [in Russian].

11. Serediuk, I.I., Kurt-Umerov, V. O. (1987). *Gorodskaia sreda i optimizatciia deiatelnosti cheloveka*. [Urban environment and optimization of human activities]. Lviv: Vyshcha shkola, Vyd-vo pry Lviv. un-ti [in Ukrainian].

12. Sulimenko, C.Yu. (2016). Konstruktyvno-parametrychnyi analiz formoutvorennia elipsoidiv za yikh liniiamy obrysiv [Structural-parametric analysis of shaping of ellipsoids according to their lines of outlines]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia - Modern problems of architecture and urban planning*. (42). 109-115 [in Ukrainian].

13. Tovbych, V.V. (1987). Interaktivnoe graficheskoe modelirovanie arkhitekturnoi sredy s uchetom osobennostei ee vizualnogo vospriiatiia [Interactive graphical modeling of the architectural environment, taking into account the peculiarities of its visual perception]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].

14. Chechelnytskyi, S.H. (1987). Metody informatcionnogo analiza gorodskoi sredy [Methods of information analysis of the urban environment]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv: KhGTUSA [in Ukrainian].

15. Shimko, V. T. (1990). *Arkhitekturnoe formirovanie gorodskoi sredy: Ucheb. posobie dlia arkhit. spetc. Vuzov* [Architectural Formation of the Urban Environment: A Textbook for the Architect. special. universities] Moscow:Vyssh. shk. [in Russian].

16. Yankovska, L. Ye. (2015). Kompiuterne modeliuvannia sferychnykh obiektiv dyzainu na perspektyvnykh zobrazhenniakh za liniiamy obrysu [Computer modeling of spherical objects of design on perspective images by lines of outline]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].

17. Lynn, G. (2008). *Greg Lynn FORM*. New York: Rizzoli.

18. Moussavi, F. (2018). *The Function of Form: Second Edition*. New York: Actar and Harvard University Graduate School of Design.

19. Snooks, R. (2007). Kokkugiare search. RinoScript attractors, attractor tools scale. URL: http://www.kokkugia.com/wiki2007 (Last accessed: 23.08. 2019)

COMPUTER TECHNOLOGY OF ANALYSIS AND DESIGN OF A BUILD ENVIRONMENT FROM THE POINT OF ITS VISUAL PERCEPTION

BULHAKOVA T. V., POLIAKOVA O. V., KYSIL S. S., SHMELIOVA O. Ye.
Kyiv National University of Technologies and Design

The purpose of the investigation is the development of computer technology of analysis and design of built environment from the point of its visual perception in the space of its three-dimensional model without using the perspective projections.

The methodology were used to achieve the purpose: analysis of the scientific publications on the topic of object environment composition; applied geometry methods, method of division of the geometrical object into simplexes (triangulation), methods of advanced algebra and analytical geometry; computer modeling for construction of the model of visual perception of the environment.

Results. Methods of analysis of the three-dimensional model on the basis of modeling of visual perception by means of computer technologies directly in the area of the model without using perspective projections are developed. It is offered to analyze the visual perception of any objects and their relations by means of using the solid angles with the vertices placed in the point of view and the surfaces that surround the visible contours of three-dimensional objects. This approach gives the opportunity to analyze the objects simultaneously regardless their position according to the observer; apart of that, the objects, which are accepted similarly in the reality, will have the same geometrical features during the modeling of visual perception and beside that, the refusal of using of the perspective projections will make possible to avoid the distortion of the images. The algorithm of determination of the solid angles to three-dimensional objects, which is the basis of computer methods of compositional analysis of the object environment from the position of visual perception without the use of perspective projections, is developed. The geometrical model of visual perception by a human being from the certain point of perception is built. It makes possible to define correctly visual features of the object environment and gives the opportunity to analyze the whole surrounding of the observer in the area of 360 degrees.

Scientific novelty of the investigation means that the methods of analysis of the three-dimensional model on the basis of modeling of visual perception by means of computer technologies directly in the area of the model without using perspective projections are developed for

КОМПЬЮТЕРНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ АНАЛИЗА И ДИЗАЙНА ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ С ПОЗИЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

БУЛГАКОВА Т. В., ПОЛЯКОВА О.В., КИСИЛЬ С.С., ШМЕЛЕВА А.Е.
Київський національний університет технологій та дизайну

Целью данного исследования является разработка компьютерной технологии анализа и дизайна предметной среды на основе моделирования визуального восприятия непосредственно в пространстве трехмерной модели окружения без использования перспективных проекций.

Методология. Анализ литературных источников по вопросам композиции предметной среды; методы прикладной геометрии, метод разбиения геометрического объекта на симплексы (триангуляция), методы высшей алгебры и аналитической геометрии; алгоритмизация и программирование; компьютерное моделирование.

Результаты. Предложено для анализа восприятия любых объектов и их соотношений использовать телесные углы, вершины которых находятся в точке зрения, а поверхности являются огибающие видимые контуры трехмерных объектов. Разработан алгоритм определения телесных углов на трехмерные объекты, являющиеся основой компьютерных методов композиционного анализа предметной среды с количественным исчислением значений его отдельных характеристик. Построено геометрическую модель визуального восприятия среды человеком с определенной точки зрения, что позволяет объективно определять визуальные характеристики предметной среды, и делает доступным для анализа все пространство вокруг зрителя на 360°.

Научная новизна. В работе впервые разработан метод анализа трехмерной модели предметной среды с позиции визуального восприятия с помощью компьютерных технологий

the first time. The concept of the geometrical model of visual perception by a human being from the certain point of perception is developed. The further development of the methodology of quantitative determination of characteristics of object environment by means of computer technologies is defined.

Practical significance shows that the results of the scientific investigation can be used for analysis and judgments of the aesthetic peculiarities of the object environment by means of computer technologies with quantitative determination of characteristics of object environment from the point of its visual perception. Such approach gives the opportunity to develop and create the further certain recommendations and instructions for correction of the existing environment and for the development of the new one.

Keywords: *built environment, compositional analysis, visual perception, perspective image, solid angle, 3-dimensional model.*

непосредственно в пространстве модели без использования перспективных проекций.

Практическое значение полученных результатов заключается в возможности их применения для анализа и оценки эстетического качества предметной среды с помощью компьютерных технологий с количественным определением композиционных характеристик окружения с позиции визуального восприятия.

Ключевые слова: *предметная среда, композиционный анализ, визуальное восприятие, телесный угол, трехмерная модель*.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Булгакова Тетяна Володимирівна, канд. техн. наук, доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-6523-5770, **e-mail**: bulgakova358@ukr.net

Полякова Ольга Володимирівна, канд. мист., доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-1357-9045, **e-mail**: polyakova_ov@ukr.net

Кисіль Світлана Сергіївна, канд. арх., доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-1973-6152, **e-mail**: kysil.ss@knutd.edu.ua

Шмельова Олександра Євгеніївна, аспірантка, асистентка кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7073-3574, **e-mail**: alexpissenlit@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Булгакова Т. В., Полякова О.В., Кисіль С.С., Шмельова О.Є. Комп'ютерна технологія аналізу та дизайну предметного середовища з позиції візуального сприйняття. Art and design. 2020. №2. P. 39-48.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.3.

Citation APA: Bulhakova, T. V., Poliakova, O. V., Kysil, S. S., Shmeliova, O. Ye. **(2020)** Computer technology of analysis and design of a build environment from the point of its visual perception. 2. 39-48.

УДК 7.012:
687.13:687.15
(44/410)

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.4.

ВАСИЛЬЄВА О.С., ПАШКЕВИЧ К. Л., ВАСИЛЬЄВА І.В,
КОЛОСНІЧЕНКО М. В.
Київський національний університет технологій та дизайну

ЕВОЛЮЦІЯ ШКІЛЬНОГО ФОРМЕНОГО ОДЯГУ В АНГЛІЇ ТА ФРАНЦІЇ XVI-XX СТ.

Метою *роботи є дослідження першоджерел та основних етапів становлення і розвитку шкільного форменого костюму Англії і Франції XVI-XX ст. Визначити основні типи європейських шкільних костюмів XVI-XX ст., принципи їх формування та композиційні особливості.*

Методологія*. Методологічною основою дослідження є системний підхід, методи порівняльно-історичного, візуально-аналітичного аналізу.*

Результати*. У роботі досліджено основні етапи розвитку шкільного форменого одягу в Європі. Проведено аналіз основних типів та елементів шкільних костюмів Англії та Франції XVI – XX ст. Проаналізовано основні принципи формування шкільних формених костюмів для хлопчиків та дівчаток в різні часи. Описано строї форменого одягу шкіл Європи та їх особливості. Досліджено «фірмові» відмітні знаки та елементи шкільного форменого одягу країн Європи, що виокремлювали учня одного навчального закладу від іншого. Прослідковано початок зародження форменого шкільного костюму для дівчаток та визначено особливості його розвитку в освітніх закладах Європи. Досліджено та виявлено історичні першоджерела основних сучасних строїв шкільного форменого костюму для дівчаток.*

Наукова новизна *полягає у визначенні історичних етапів формування шкільних формених костюмів XVI-XX ст. Англії і Франції.*

Практична значущість. Отримані результати проведених досліджень можуть бути використані в розробці програм підготовки майбутніх фахівців в галузі дизайну одягу та у створенні сучасних перспективних колекцій шкільного форменого одягу.

Ключові слова*: шкільний формений костюм, історія костюма, елементи костюму, дитячий одяг, мода.*

Вступ. Проектування шкільного форменого костюму, як і будь-якого іншого виду одягу, базується на особливостях поєднання модних форм та силуетів, культурних чинників суспільства, моди та новітніх технологій виготовлення. Сучасні шкільні формені костюми та їх основні види було сформовано в XX ст., їх виникненню передували етапи історичного розвитку та розуміння поняття «шкільний одяг», що були одночасно пов'язані з баченням мети виховання дитини та її майбутньої ролі в суспільстві. Дослідження історії шкільного форменого одягу для хлопчиків та дівчаток у XVI-XX ст., основних етапів його становлення, дає можливість визначити основні фактори формування шкільних костюмів тих часів, основних їх типів як прототипів сучасного шкільного форменого одягу. Дані дослідження є важливим для розуміння принципів утворення шкільного форменого костюму, факторів, що пов'язані з його дизайном та визначенням його основних складових елементів. Ці знання можуть слугувати основою для успішної роботи дизайнера у пошуку нових, оригінальних ідей та розробок сучасних шкільних формених костюмів.

Аналіз попередніх досліджень. Історію шкільного форменого одягу та одягу в цілому, зміну моди, розвиток дитячого костюму в моді висвітлювали Т. Бірюкова [2], І. Дюссел [9, 10], Є. Зайцева [4], В. В. Пономарьова [6], І.Н. Савельєва, Н.Д. Упіне [7], О.О. Савенкова [8].

Робота Т. Бірюкової [2] присвячена дослідженню правил поведінки та носіння форменого одягу учнів чоловічих гімназій в освітніх закладах Російської Імперії XIX – XX ст.

У роботі [9] досліджено історію форменого одягу для дівчаток у фотороботах 1900-1940 років. Автор визначає, що при однаковому типі та складі, шкільний одяг для дівчаток був засобом самовираження та створення певного образу, що відрізнявся від прийнятого ідеалу. Авторка продовжує тему дослідження в роботі [10] та приходить до висновку, що шкільна уніформа – це соціальний код, що виражається через візуальні особливості, такі як колір, стиль та форму.

Дослідження форменого одягу для учениць гімназій та інститутів Російської імперії представлено в статті [6]. В роботі розглянуто основні типи та склад формених комплектів учениць та визначено суттєві відмінності, що мала форма різних навчальних закладів (колір, тканина, особливості крою, аксесуари).

Дослідженнями дитячої моди XVIII – XIX сто. присвячено роботу Є. Зайцевої [4], в якій описані основні типи дитячого костюму зазначеного періоду.

Дослідження форменого одягу учениць гімназій та інститутів Російської імперії представлено в статті [6]. В роботі розглянуто основні типи формених костюмів учениць, аксесуари та доповнення

Савельєва І.Н. та Упіне Н.Д. в роботі [7] досліджують історію жіночого шкільного форменого одягу Російській імперії XIX – XX ст. на прикладі формених костюмів для дівчат «Смольного института благородных девиц» та інших освітніх закладів.

Робота [8], присвячена дослідженню форменого одягу студентів Східного інституту (м. Владивосток, Російська Імперія) і Вищого морського училища (м. Кронштад, Російська Імперія). На основі візуальних джерел і нормативних документів було визначено склад та особливості строїв формених костюмів студентів зазначених закладів. У підсумку автором були зроблені висновки про спільні і відмінні риси форменого костюма студентів вищих навчальних закладів.

Проведений аналіз літературних джерел показав, що тематика шкільного форменого одягу різних епох актуальна в сучасних наукових мистецтвознавчих дослідженнях, однак результати опрацювань наукових робіт з зазначеної тематики показали, що дана проблематика не була розглянута в глобальному світовому еволюційному напрямку. Мета роботи – прослідкувати основні етапи становлення форменого одягу в освітніх закладах Європи XVI – XX ст. та його трансформацію в сучасний шкільний формений костюм.

Постановка завдання. Сучасне значення поняття «шкільний формений одяг» – це повсякденна форма одягу для учнів під час їх перебування в навчальному закладі і на офіційних шкільних заходах поза навчального закладу, що встановлена офіційними документами. Шкільний формений одяг – це різновид уніформи, основне призначення якої стандартизувати зовнішній вигляд учнів, дисциплінувати їх, певним чином сформувати, відповідно до потреб суспільства, мислення і дії дитини. Сучасний дизайн розглядають через призму інформаційних інновацій, що представлено менш уніфікованими та стандартизованими розробками виробів, що надихаються прадавньою традицією попередніх історичних епох.

Дослідження витоків процесу формування шкільного форменого одягу як явища культурного та світоглядного розвитку суспільства розкриває ряд питань з дизайну шкільних формених костюмів. Сучасний процес дизайну шкільного одягу залежить від багатьох факторів, одним з яких є розуміння історії шкільного форменого одягу та його еволюції. Історію шкільного форменого одягу в різних країнах досліджували багато вчених, але ці дослідження локальні та не дають змоги прослідкувати загальної історії шкільного одягу.

Результати дослідження. Перший офіційний шкільний формений одяг єдиного зразка з'явився у 1553 році, коли король Англії Едуард VI підписав Королівську хартію та заснував школу Christ's Hospital School для хлопчиків та дівчаток з бідних сімей та сиріт [14]. Шкільний формений одяг для хлопчиків Christ's Hospital School це bluecoats – вбрання, скроєне за зразком церковного і зафарбоване дешевим синім барвником. Костюм для хлопчиків складався з довгого темно-синього пальта, сорочки та коротких до коліна штанів темно-синього або жовтого кольору. До середини XIX століття до складу костюму входила жовта довга сорочка. Устрій форменого костюму був єдиний для хлопчиків всіх класів школи. Учні Christ's Hospital School носили пальто з вовняної тканини, довге (довжиною до щиколоток), силуету трапеція, відрізне нижче талії лінії, з довгими вшивними рукавами, з центральною застібкою на дев'ять ґудзиків. Краватка була біла та мала вигляд двох паралельно розташованих смужок тканини. Такий тип краватки зберігався до кінця XIX століття.

Аксесуари, що входили до комплекту форменого одягу Christ's Hospital School, – яскраво жовті гольфи та срібні ґудзики з зображенням засновника Christ's Hospital School короля Едуарда VI. Пізніше за зразком цієї школи в Англії були створені інші навчальні заклади, які стали називати – Bluecoat Schools, так як основу шкільного вбрання становило темно-синє пальто з металевими гудзиками, сорочка, жилет та бриджі до колін. Одяг для дівчаток з дня заснування Christ's Hospital School не був регламентований. Він складався з традиційного міського жіночого костюму: жакет, спідниця, фартух, пасок, чепчик та пелерина. Таким був традиційний повсякденний одяг XVI століття., який дівчатка виготовляли для себе самостійно.

У Франції майже до XIX століття не існувало регламентованого форменого одягу в школах. До освітньої реформи 1870 року дітей навчали вдома, або в «малих школах», які підтримувала католицька церква. У коледжах Франції (les collèges) XVII століття учні-хлопчики носили jaquette – довгий одяг на кшталт одягу клерка або сутани священика. У XVIII ст. les collèges керували релігійні ордени, найвідомішим з яких були єзуїти. Навчання у коледжах було безкоштовне. Учні les collèges мали різне походження: дворяни, буржуа, військові, селяни, купці та ремісники. До комплекту одягу учнів входили напівкаптан, куртка (безрукавка), панталони, об'ємне пальто з чорного сукна та капелюх. Зазвичай учні носили одяг темних кольорів.

Ідеї французьких мислителів, таких як Дені Верас, стали основою теоретичного фундаменту виникнення і широкого поширення такого явища, як шкільний формений одягу Франції. У 1670-х рр. було опубліковано книгу «Histoire des sevarambes» [16], в якій автор розповідав про розумне влаштоване суспільство, в рамках якого підростаюче покоління виховувалося державою, а одяг різних вікових груп дітей і підлітків був різних кольорів.

Ця ідея була використана при створенні Королівського будинку Святого Людовіка (Saint-Cyr-l'École) (м. Сен-Сир-л'Эколь, Франція) [13], що був заснований у 1684 році для виховання шляхетних дівчаток-сиріт або дочок збіднілих дворян. Одяг вихованок складався з сукні коричневого кольору та яскравої стрічки, що кріпилася на ліф плаття. Вихованки були розподілені на чотири класи, які за кольором стрічок іменувалися «червоний» (7-10 років), «зелений» (11-14 років), «жовтий» (15-16 років) і «блакитний» (17-20 років). Старші учениці, що допомагали вихователькам носили стрічки чорного кольору. Формений одяг дівчаток відповідав французькій моді тих часів. Традиції школи Saint-Cyr-l'École були втілені в жіночій школі Maison d'éducation de la Légion d'honneur

(м. Париж, Франція) та в жіночу освіту Європи XIX століття.

XIX століття в еволюції шкільного форменого одягу визначилось введенням в навчальних закладах багатьох країн Європи форменого одягу єдиного зразка. В цей же час була введена обов'язкова початкова освіта для дітей у багатьох країнах. Шкільний формений одяг дитини був показником статусу родини, а в деяких випадках носієм інформації про місце навчання дитини. У 1870 році указ «Про початкову освіту» дав можливість безкоштовної освіти для всіх дітей Англії. Майже всі нові державні гімназії з академічним навчанням вирішили відрізнити своїх учнів від учнів загальноосвітніх шкіл за допомогою шкільного одягу. В XIX столітті. шкільний формений одяг Англії набув більшого розповсюдження і у XX столітті використовувався практично в усіх школах країни. Водночас у старовинних школах зберігалися традиційні форми одягу або вводилися нові зразки строїв, що більше відповідали вимогам нового часу та потребам учнів. Як приклад збереження традиційних форм та строїв шкільного форменого одягу можна привести Christ's Hospital School, де основний костюм був збережено, однак в строї було змінено деякі складові – довга жовта сорочка була замінена на укорочену білу. З'явились і варіації аксесуарів, що могли визначати успіхи учня в навчанні: шкіряні ремені та манжети.

«Пасок з срібною пряжкою могли носити лише учні старшої школи, у той час як молодші учні носили прості вузькі паски» [15, с. 4]. Оксамитові чорні манжети могли вдягати лише старшокласники, що домоглися успіхів у навчанні.

У Вікторіанський період XIX століття шкільний одяг у загальноосвітніх школах Англії відрізнявся у старших та молодших класах. Так, хлопчики носили шорти, а з 14-15 років – довгі штани. Шкільний формений одяг для хлопчиків в Англії XIX ст. можна розрізнити як: 1) регламентований та чітко прописаний у статуті навчального закладу костюм; 2) дресс-код, регламент на обов'язкову наявність в костюмі певних предметів одягу визначеної довжини, розміру та кольору.

У найвідомішому з англійських навчальних закладів з багатовіковою історією Eton College у 1864 році не було визначеної рівномірності в одязі серед учнів за винятком того, що кожен хлопчик старшого віку зобов'язаний був носити білу нашийну хустку та циліндр [11]. Хлопчики молодшого віку носили комірець, відомий як «eton collar» (рис. 1), чорну краватку та короткий піджак, відомий як «bum-freezer». «Bum-freezer» носили хлопчики молодших класів з 1820 до 1967 років. Наприкінці XIX століття костюм учня Eton College складався з: чорного фраку, жилету (чорного або білого кольору, або різнокольоровий з малюнком – для членів товариств Eton College), білої сорочки та штанів у тонку смужку. З аксесуарів до костюму носили білу або чорну краватку, комірець та циліндр з тростиною [1]. Формений костюм Eton College був змінений у 60-х рр. XX ст.: з складу костюму учнів молодших класів вилучили піджак «bum-freezer», а старших класів – циліндр та тростину. В системі формування шкільного костюму Eton College можна також виокремити певні маркування учнів за успіхами та приналежністю до товариств: стипендіати носили чорний жилет та мантію чорного кольору (рис. 2).

Шкільний формений одяг в Англії був затверджений у школах статутом, де основною метою було виокремлення учнів за приналежністю до певного освітнього закладу. Поширений шкільний костюм для хлопчиків Англії кінця XIX – початку XX ст. складався з блейзера, сорочки, жилета або джемпера, шкільної краватки, штанів та картуза або шапки.

Рис. 1. Костюм учня молодших класів Eton College, м. Лондон, Англія, 1878 р., каталог Charles Baker and Co

Рис. 2. Костюм учня Eton College, м. Лондон, Англія, 2000 рр., архів видавництва The Telegraf

Рис. 3. Шкільний костюм Bellevue School, 1920 – 1930 рр. Фрагмент фото з архіву Н. Джонстона, м. Челтенхем, Англія

Рис. 4. Шкільний костюм Whinney B. P. School, 1950 р. Фрагмент фото з архіву Whinney Banks Primary School. м. Міддлсбро, Англія

Рис. 5. Шкільний костюм учня Wells Cathedral School 1990 – 2010 рр. Архів Wells Cathedral School м. Уэлльс, Англія

Рис. 6. Шкільний костюм учня Kennet School, 1990 – 2010 рр. Архів Kennet School м. Татчам, Англія

Краватка, ще один символ шкільного форменого костюму, що став широко використовуватись в шкільному одязі у 1920-х рр. (рис. 3) і продовжує залишатися в багатьох шкільних костюмах Англії і сьогодні.

У XX столітті склад формених шкільних костюмів Англії суттєво не змінився (рис. 4 – рис. 6).

Шкільний формений одяг Франції XIX ст. зобов'язаний своєю появою реформуванню та реорганізації освітньої системи у Франції Наполеоном I, який 1

травня 1802 р. заснував військові ліцеї для хлопчиків. Учнів ліцеїв привчали до військової дисципліни, а формений одяг був одним з обов'язкових атрибутів виховання. Формені костюми військових шкіл складались з синього пальта, куртки з декорованим вишивкою коміром та бриджів, учні молодших класів носили високий капелюх круглої форми, а учнів старших класів – бікорн (двухуголка). Цікавою деталлю костюму були ґудзики з жовтого металу з надписом «Lycée» та назвою міста розташування ліцею. У 1803 році реформа торкнулась питань шкільного форменого одягу середніх муніципальних шкіл Франції. Учні шкіл повинні були носити пальта з сукна зеленого кольору, прилеглого силуету, з білими металевими ґудзиками з написом «École secondaire» (середня школа) та назвою школи і міста.

Вплив військової форми на моду Франції за часів Імперії можна побачити в зразках модного та шкільного одягу тих часів. До військових елементів, що використовувались, належали: сюртуки та спенсери, прикрашені косами та золотими ґудзиками з подвійними застібками та з клапанами контрастного кольору; головні убори та капюшони у формі шоломів.

Ця мода вплинула і на шкільний формений одяг та зберігалась в приватних коледжах і ліцеях протягом усього XIX – першої половини XX ст. До складу шкільного форменого одягу того часу входили: накидка або пальто, або військове пальто-фрак, сюртук, сорочка, штани. Шкільні формені костюми того періоду виготовляли з вовняного сукна темних кольорів, найчастіше темно-синього та прикрашали рядами золотих ґудзиків, комір сюртука оздоблювали вишивкою з емблемою школи (рис. 7), капелюх або кепі з золотистими косами або яскраво-кольоровим декором і ременем доповнювали стрій. Учні молодшого віку іноді одягали під сюртук білий комір та краватку-метелик.

Аналізуючи фотозображення учнів державних шкіл Франції кінця XIX – початку XX ст. можна побачити, що багато учнів, як хлопчиків, так і дівчаток, носили блузон як уніформу. Шкільний блузон часто чорного кольору (рис. 8), темних відтінків або картатий, зі зборками або з великими складками, став еталонною та типовою уніформою для школярів Франції кінця XIX – першої половини XX ст. Шкільні блузони виготовляли з бавовняних тканин, іноді до блузона додавався широкий, жорсткий білий комір з бавовни або з целулоїду. Комір існував у двох варіантах – для учнів старшого віку з застібкою спереду, а для учнів початкової школи – ззаду. Шкільний блузон для дівчаток видозмінювався відповідно моді в крої та деталях: широкі рукави блузок 1895-х років схожі на жіночі модні об'ємні рукави того часу; у 1900-х роках кокетка блузок для дівчаток прикрашалась великим воланом з мережива або вишивкою.

Обов'язковий шкільний формений одяг у Франції, що регламентувався на державному рівні, був затверджений у 1927 році. До 1968 року шкільний формений одяг складався з халата або шкільного блузона, що одягали на повсякденний одяг. У період 30-х – початок 40х рр. XX ст. блузони для хлопчиків та для дівчаток стали однаковими: з спущеною лінією плеча, широкими рукавами, зміщеною у бік застібкою на пілочці та коміром. Шкільний блузон зазначеного зразка зберігався до 1968 року.

XIX століття – це час появи та поширення обов`язкової жіночої освіти в Європі. Maison d'éducation de la Légion d'honneur (Будинок освіти Почесного легіону) – один з перших державних жіночих навчальних закладів Франції початку XIX ст. Формений костюм учениць Maison d'éducation de la Légion d'honneur складався з темно-синьої сукні з білим коміром та паском з кольорової стрічки, що пов'язували на талії та на плечах.

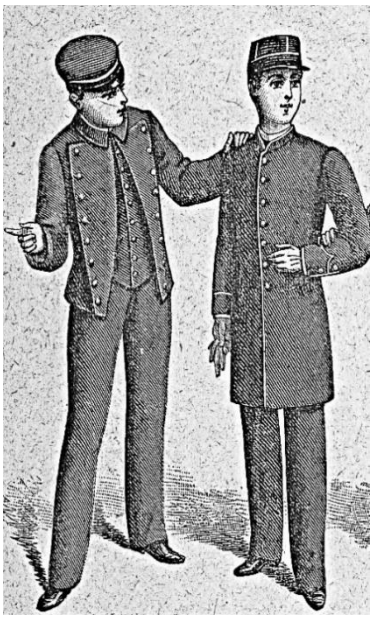


Рис. 7. Шкільні костюми. Каталог La Belle Jardinière, Catalogue spécial 1890, С. 19. Архів Bibliothèques de Paris, м. Париж, Франція,

Рис. 8. «Мій друг Ернест». м. Париж., Франція, 1929 р. Архів Андре Кертеша

Рис. 9. Фрагмент фотографії учениць Christ's Hospital Shcool. м. Хетфорд, Англія, 1900 рр. Колекція Antique Clocks & Restoration.

Рис. 10. Фрагмент фотографії учнів Christ's Hospital Shcool. Англія, 1929 р. Архів Christ's Hospital Shcool

Рис. 11. Фрагмент фотографії учнів Christ's Hospital Shcool, 1948 р. Архів Christ's Hospital Shcool

Рис. 12. Формені костюми учениць Christ's Hospital School зразка 1985 р. Архів Christ's Hospital School

В 1840-х рр. формений одяг учениць Maison d'éducation de la Légion d'honneur – це сукня, що відповідала напряму моди того часу – темно-синього кольору, Х-подібного силуету, з ліфом та широкою спідницею. Горловина сукні була оздоблена знімним коміром з білого мережива. Рукава збільшеної об'ємної форми типу окорок, зі

зборкою по лінії з'єднання з високими манжетами. Сукня доповнювалась паском з кольорової стрічки, що зав'язувався на бант ззаду. Цей стрій з незначними змінами проіснував до початку XX століття.

В Англії шкільний одяг для дівчат теж відповідав модним напрямкам того часу. На той час це було повсякденне плаття або костюм, певного кольору та фасону. Як приклад можна навести шкільні костюми для дівчат школи Christ's Hospital School. Цей одяг можна описати як різновиди плаття темних кольорів з різноманітними аксесуарами. Вивчаючи архіви Christ's Hospital School, що надані на сайті школи, можна зазначити, що ці сукні не мають характерних ознак, що ідентифікували дівчаток саме як учениць даної школи. Шкільний формений одяг учениць школи Christ's Hospital School кінця XIX ст. можна виокремити кількох типів. Перший тип (рис. 9) – сукня з вовняної тканини темно-синього кольору, прилеглого силуету, довжиною до середини гомілки, з довгими вшивними рукавами на манжетах, з круглою горловиною оздобленою комірцем білого кольору та широким паском з тканини на талії. До сукні одягали панчохи чорного кольору.

Другий тип форменого костюму Christ's Hospital School – це сукня з вовняної тканини темного кольору, Х-подібного силуету з розширеною до низу спідницею довжиною до середини гомілки, з довгими вшивними рукавами на манжетах. Сукня оздоблена бантом з шовкової стрічки, що кріпилась до середини горловини спереду та паском з тканини, що застібався на ґудзик.

В XX столітті формений одяг у школах Франції був обов'язковий у період 1927 – 1968 рр. Багато приватних шкіл з метою виокремити своїх учнів впроваджували різні види форменого одягу. Прикладом є формені костюми учениць Institution de Marie-Immaculée та Institution Sainte-Agnès. Формений одяг учениць Institution de Marie-Immaculée 1939 року – це сукня синього кольору, напівприлеглого силуету, з розширеною до низу спідницею, довжиною вище лінії коліна, з вшивними довгими рукавами. Горловина закритого типу округлої форми оброблена стояче-відкладним коміром, що був оздоблений знімним коміром білого кольору. Застібка центральна на ґудзики, рукава зі зборкою по лінії з'єднання з манжетами.

Комплект форменого одягу учениць Institution Sainte-Agnès у 1930 рр. – це матроський костюм, що складався з довгого блузону та спідниці. Блузон білого кольору, прямого силуету довжиною нижче лінії стегон, з довгими вшивними звуженими до низу рукавами на манжетах. Костюм доповнювався матроським коміром синього кольору.

У XX столітті в школах Європи в складі формених костюмів для дівчаток з'явився новий тип сукні – gymslip – з прямим ліфом без рукавів або з ліфом-тунікою та спідницею в складки, найчастіше чорного, сірого або темно-синього кольорів. Ця сукня була винайдена англійкою Мері Тейт у 1880 рр. як одяг для спорту. В складі шкільного форменого костюму сукня gymslip з'являється у 1900 рр, а у 1920 рр. стає обов'язковим елементом шкільного гардеробу у багатьох приватних та державних середніх школах Європи. Прикладом такого костюму є шкільний формений костюм для учениць Christ's Hospital School (рис. 10, рис. 11), що був введений уставом школи наприкінці 1920 рр. Цей формений костюм проіснував до середини 80х років XX століття. Новий комплект для дівчаток Christ's Hospital School був створений у 1985 р. при об'єднанні хлопчиків та дівчаток в спільну школу. Костюм складався з жакету темно-синього кольору, білої блузки-сорочки та темно-синьої спідниці в складку довжиною нижче лінії колін (рис. 12). Стрій форменого костюму для учениць Christ's Hospital School 1985 р. та формений костюм учнів Christ's

Hospital School мають однаковий силует та складові. Сине-жовте кольорове поєднання та аксесуари (краватка, ремінь, манжети, декоративні ґудзики) довершують образ та роблять костюми впізнаваним. Наприкінці XX століття в формених костюмах для дівчаток Christ's Hospital School можна прослідкувати використання класичного історичного строю для хлопчиків (довгого синього пальта та бриджів). Ці тенденції – запозичення елементів та строїв форменого костюму для хлопчиків у формений одяг для дівчаток можна прослідкувати в період кінця 80-90-х рр. XX ст. в багатьох школах Європи.

Висновки. Період XVI – XVIII ст. в Англії та Франції став початком зародження шкільного форменого одягу. Шкільний одяг для хлопчиків XVI – XVIII ст. копіював «дорослий костюм» священика або світське плаття, а у XIX – початку XX ст. військовий одяг. XIX ст. відзначилося започаткуванням обов'язкової державної освіти для хлопчиків та дівчаток в країнах Європи та появою шкільних формених костюмів для дівчаток. Проведені дослідження показали, що шкільний формений одяг відображав певні соціальні ролі, до яких готували учнів. Саме такі особливості прослідковуються в форменому одязі для дівчаток та хлопчиків – суворо регламентовані шкільні костюми для хлопчиків, що відтворювали копії військових мундирів на початку XIX століття та шкільні костюми для дівчаток, що змінювались відповідно до моди, додаючи, чи змінюючи модні складові елементи в костюмі. Вишивки та аксесуари в шкільному форменому костюмі XIX століття були своєрідними пізнаваними знаками ідентифікації учня певної школи та освітнього закладу. Кінець XIX – перша половина XX ст. період формування класичного шкільного костюму для хлопчиків, що використовується у теперішній час. Шкільний формений костюм для дівчаток другої половини XX ст. почав розвиватись у напрямі запозичень складових елементів традиційних класичних шкільних формених комплектів для хлопчиків. Передусім, це стосується появи в складі комплектів для дівчаток: блузки сорочкового крою, штанів, шортів, жакетів піджачного типу та блейзерів. Кінець XX ст. час визначення понять гендерної рівності у вихованні дітей, що відобразилось у появі однакових шкільних формених костюмів для учнів обох статей.

Література

1. Андреева Р.П. Энциклопедия моды. СПб: Литера, 1997. 416с.

2. Бирюкова Т. Ношения усов и колец воспрещается. Правила поведения школьников образца 1871 года. Учительская газета. М. 2003. №52. С. 4-5.

3. Васильєва О.С. Дизайн шкільного форменого одягу: функціональний та естетичний аспекти. Art and Design. 2019. №1(5). С. 58-68.

4. Зайцева Е. Скелетон, свивальник и детская манишка. Родина. 2013. № 4. С. 50-51.

5. Луцева И. Влияние школьной формы на становление личностных качеств ученика. Современная педагогика. 2014. № 7(20). С. 6-9.

6. Пономарева В.В. Быть в форме: костюм институтки как предмет одежды и идеологема. Часть II. Вестник Московского университета. Антропология. 2018. № 1. С. 124-138.

7. Савельева И.Н., Упине Н.Д. Из истории школьной формы. женские институты в дореволюционной россии (школьная форма в Царской России). Вестник ОГУ. 2014. №5. С.42-46.

8. Савенкова А. А. Сравнительный анализ форменной одежды студентов Восточного института и Высшего морского училища (на юге Дальнего востока) в конце XIX – начале XX в. Наука и образование. Пенза. 2019. С. 44-50.

9. Dussel I. La cultura material de la escolarización: reflexiones en torno a un giro historiográfico. Educar em Revista. 2019. №76. С. 13-29. DOI: https://doi.org/10.1590/0104-4060.67776

10. Dussel I. Historicising girls' material cultures in schools: revisiting photographs of girls in uniforms. Women's History Review. 2019. №6. 1–15.
DOI: https://doi.org/10.1080/09612025.2019.1611124

11. Maxwell H. C. A History of Eton College: 1440-1875 (Classic Reprint) . Lyte London Macmillan URL: https://books.google.com.ua/books?id=qf4BAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

12. Nouy Jean-Pierre. L'alphabétisation en Bretagne. *Ar men. 1985.№*72. P.16-25.

13. Prévot Jacques. La première institutrice de France: Madame de Maintenon. Belin, 1981. 287 p.

14. Our timeline Christs-hospital URL: https://www.christs-hospital.org.uk/our-timeline/ (дата звернення 11.02.2020)

15. Records of Christ's Hospital and Bluecoat Schools. URL: https://www.cityoflondon.gov.uk/things-to-do/london-metropolitan-archives/visitor-information/Documents/29-records-of-christs-hospital-and-bluecoat-schools.pdf

16. Vairasse D. Histoire des sevarambes. URL: http://booksonline.com.ua/view.php?book=64930

References

1. Andreeva, R.P. (1997). Entsiklopediya mody [Encyclopaedia of fashion]. SPb: Litera [in Russian].

2. Biryukova, T. (2003). Nosheniya usov i kolets vospreschaetsya. Pravila povedeniya shkolnikov obraztsa 1871 goda [Carrying of moustaches and rings prohibited. Rules behavior schoolchildren of standard 1871]. Uchitelskaya gazeta – Teacher newspaper,52, 4-5. [in Russian].

3. Vasylieva, O.S. (2019). Dyzain shkilnoho formenoho odiahu: funktsionalnyi ta estetychnyi aspekty [School uniform design: functional and aesthetic aspects]. Art and Design, 5, 58-68. [in Ukrainian].

4. Zaytseva, E. (2013). Skeleton, svivalnik i detskaya manishka [Skeleton, svivalnik and child's shirt-front]. Rodina – Motherland, 4, 50-51. [in Russian].

5. Lutseva, I. (2014). Vliyanie shkolnoy formyi na stanovlenie lichnostnyih kachestv uchenika [The influence of the school uniform on the formation of the student's personal qualities. Sovremennaya pedagogika – Modern pedagogy,7, 6-9. [in Russian].

6. Ponomareva, V.V. (2018). Byit v forme: kostyum institutki kak predmet odezhdyi i ideologema. Chast II. [To be in shape: the institute's costume as a piece of clothing and an ideology. Part II]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Antropologiya. – Bulletin of Moscow University. Anthropology, 1, 124-138. [in Russian].

7. Saveleva, I.N., Upine, N.D. (2014). Iz istorii shkolnoy formyi. zhenskie institutyi v dorevolyutsionnoy rossii (shkolnaya forma v Tsarskoy Rossii). [From the history of school uniforms. Women's institutions in pre-revolutionary Russia (school uniform in Tsarist Russia)]. Vestnik OGU. Bulletin of the OSU, 5, 42-46. [in Russian].

8. Savenkova, A. A. (2019). Sravnitelnyiy analiz formennoy odezhdyi studentov Vostochnogo instituta i Vyisshego morskogo uchilischa (na yuge Dalnego vostoka) v kontse XIX – nachale XX v. [Comparative analysis of uniforms of students of the Oriental Institute and the Higher Maritime College in the late XIX – early XX centuries]. Nauka i obrazovanie. – Science and Education, 44-50.[in Russian].

9. Dussel, I. (2019). La cultura material de la escolarización: reflexiones en torno a un giro historiográfico. Educar em Revista, 76, 13-29. [in Spanish]. DOI: https://doi.org/10.1590/0104-4060.67776.

10. Dussel, I. (2019). Historicising girls' material cultures in schools: revisiting photographs of girls in uniforms. Women's History Review, 6, 1–15. [in English]
DOI: https://doi.org/10.1080/09612025.2019.1611124.

11. Maxwell, H. C. (1877) A History of Eton College: 1440-1875 (Classic Reprint). Lyte London Macmillan, 527. [in English].

12. Nouy, J.-P. (1995). L'alphabétisation en Bretagne. *Ar men,* 72, 16-25. [in French].

13. Prévot, J. (1981). La première institutrice de France: Madame de Maintenon. Belin. [in French].

14. Our timeline Christs-hospital (2020). URL: https://www.christs-hospital.org.uk/our-timeline/ [in English].

15. Records of Christ's Hospital and Bluecoat Schools. (2020). URL: https://www.cityoflondon.gov.uk/things-to-do/london-metropolitan-archives/visitor-

information/Documents/29-records-of-christs-hospital-and-bluecoat-schools.pdf [in English].
16. Vairasse, D. (1702). Histoire des sevarambes. URL: http://booksonline.com.ua/view.php?book=64930 [in French].

EVOLUTION OF SCHOOL UNIFORMS IN THE ENGLAND AND FRANCE OF THE XVI-XX CENTURIES

VASYLIEVA I.V., PASHKEVICH K.L., VASYLIEVA I.V., KOLOSNICHENKO M.V.
Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. The purpose of the article is to retrace the main stages of the formation of uniforms in European educational institutions in the XVI – XX centuries and the transformation of such uniforms into a modern school uniform.

Methodology. Methodological basis of research is approach of the systems, methods comparatively – historical and art analysis.

Results. The main stages of the formation of a school uniform for boys and girls are determined. The main types of school suits of the XVI – XX centuries of England and France investigated. The conducted researches have shown that school uniforms reflected the social roles, the student's studies. The distinctive logos of school uniform suit of countries of Europe are investigational. The origin of school uniforms for girls was also study and the features of its development in educational institutions in England and France of the XVI – XX centuries were determined.

The scientific novelty is to consist in determining the main stages in the formation of school uniforms of the XVI – XX centuries of England and France and their types.

Practical significance. The obtained results of the research can used in the training of specialists in the field of clothing design and in the design of modern collections of school uniforms based on the historical school costume of the XVI-XX centuries.

ЭВОЛЮЦИЯ ШКОЛЬНОЙ ФОРМЕННОЙ ОДЕЖДЫ АНГЛИИ И ФРАНЦИИ XVI-XX СТ.

ВАСИЛЬЕВА Е.С., ПАШКЕВИЧ К. Л., ВАСИЛЬЕВА И.В., КОЛОСНИЧЕНКО М. В.
Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Исследовать первоисточники и основные этапы становления и развития школьного форменной костюма Англии и Франции XVI – XX в. Определить основные типы европейских школьных костюмов XVI – XX вв., принципы их формирования и композиционные особенности.

Методология. Методологической основой исследования является системный подход, методы сравнительно-исторического и искусствоведческого анализа.

Результаты. В работе исследованы основные этапы развития школьного форменной одежды в Европе. Проведен анализ основных типов и элементов школьных костюмов Англии и Франции XVI – XX в. Проанализированы основные принципы формирования школьных форменных костюмов для мальчиков и девочек разных эпох. Описаны костюмы форменной одежды школ Европы и их особенности. Исследованы «фирменные» знаки и элементы школьного форменной одежды стран Европы, которые определяли ученика одного учебного заведения от другого. Исследовано начало зарождения форменного школьного костюма для девочек и определены особенности его развития в образовательных учреждениях Европы. Исследованы и выявлены исторические первоисточники основных современных школьных форменных костюмов для девочек.

Научная новизна заключается в определении исторических этапов формирования школьных форменных костюмов XVI – XX ст. Англии и Франции.

Практическая значимость. Полученные результаты проведенных исследований могут быть использованы в разработке программ подготовки будущих специалистов в области дизайна одежды и в разработке современных перспективных

Keywords: *school uniform, history of the costume, elements of the costume, children`s clothes, fashion.*

коллекций школьного форменной одежды.
Ключевые слова: *школьный форменный костюм, история костюма, элементы костюма, детская одежда, мода.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Васильєва Олена Сергіївна, канд. техн. наук, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-9275-0591**,** Scopus 57062901800, **e-mail:** lenawasilyeva@gmail.com

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

Васильєва Ірина Валентинівна, доцент КНУТД, доцент кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-1737-4071, **e-mail:** mirtochka@gmail.com

Колосніченко Марина Вікторівна, д-р техн. наук, професор, декан факультету дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0020-3214, Scopus 24076493500, **e-mail:** kolosnichenko.mv@knutd.edu.ua

Цитування за ДСТУ: Васильєва О.С., Пашкевич К.Л., Васильєва І.В., Колосніченко М.В. Еволюція шкільного форменого одягу в Англії та Франції XVI-XX ст. Art and design. 2020. №2. С. 49-60.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.4.

Citation APA: Vasylieva, O.S., Pashkevich, K.L., Vasylieva, I.V., Kolosnichenko, M.V**. (2020)** Evolution of school uniforms in the England and France of the XVI-XX centuries. Art and design. 2. 49-60.

УДК
070.447+7.011.26
(477)

КУЗНЕЦОВА І.О.[1], ЛІЛЬЧИЦЬКИЙ О.В.[2]
[1]Видавничо-поліграфічний інститут Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
[2]Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.5.

ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОГО ВІДОБРАЖЕННЯ СПОРТИВНОГО ЖИТТЯ У ВУЛИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Метою *роботи є визначення особливостей візуального відображення спортивного життя в існуючому вуличному мистецтві України. Розробка рекомендацій по концептуальному поліпшенню візуального відображення спортивного життя в існуючому вуличному мистецтві України, створюваних об'єктах мистецтва і дизайну, пов'язаних з відображенням особистості в спорті.*

Методологія. *В роботі використані методи систематизації та актуалізації аналітичної інформації про особливості візуального відображення спорту, учасників спортивних заходів у вуличному мистецтві Україні. Накопичення, систематизація і реалізація інформації проведені шляхом вивчення спеціалізованої професійної літератури і сайтів із зображеннями вуличного мистецтва України. Дослідження проводилися з акцентом на вуличне мистецтво великих міст України.*

Результати. *Визначені та охарактеризовані основні відображення візуального спортивного життя в існуючому вуличному мистецтві України. Наведено опис основних тенденцій образотворчого ряду сучасного вуличного мистецтва України, що відображає спортивні заходи.*

Наукова новизна. *Охарактеризовано особливості вуличної скульптури, муралів та графіті України, які відображають спортивне життя, які спрямовані на вирішення естетичних і, як наслідок, етичних завдань.*

Практична значущість. *В роботі показані сучасні тенденції оформлення муралів і графіті України, які відображають спорт, що може служити орієнтиром для подальшого створення муралів.*

Ключові слова: *вуличне мистецтво України, мурал, графіті, вулична скульптура, спорт, відображення спортивного заходу.*

Вступ. Спорт є необхідним для зміцнення життєвих потреб людини, адже фізична культура спрямована на збереження і зміцнення здоров'я, розвиток здібностей людини в процесі її рухової активності. Тому, вплив спорту в сучасному світі, де всі життєві цикли, процеси протікають набагато динамічніше і швидше, навіть у порівнянні з XX століттям, дуже велике. Заняття спортом для всіх людей, повинно стати способом життя. Спорт і фізична культура закладають основи здорового образу життя, базу здоров'я для людей на довгі роки.

У складних сучасних умовах розвитку суспільства, коли молодь можна схилити до алкоголю, наркотиків та інших видів пасивного і шкідливого для здоров'я проведення часу, реклама (популяризація) спорту, спортивного способу життя необхідна у будь-якому прояві. Для художників, скульпторів, графічних дизайнерів виникає проблема оптимального привабливого зображення спорту. Перше, до чого повинна бути звернена увага дослідника – це ті об'єкти середовища, які постійно доступні мешканцям мікрорайонів, тому раціонально звертати свою увагу на вуличне мистецтво.

Аналіз попередніх досліджень. На тему вуличного мистецтва на заході існує багато публікацій. В одній з найпопулярніших книг з еволюції графічних стилів в дизайні Стівена Хеллера і Сеймура

Чваста [25, С. 300-301] вказується інформація про вуличне мистецтво, яке розвивається з 1970-х років. Тобто вуличне мистецтво автори відносять до явищ в графічному дизайні XXI століття, що розвиваються разом з неомодернізмом, трансфор-мованим у сучасних умовах орнаментом, інфографікою, леттерінгом і політичним дизайном. Але, ця невелика інформація в самій цитованої книзі з графічного дизайну і мистецтва, швидше підкреслює актуальність вивчення будь-якого значимого явища в контексті вуличного мистецтва, ніж розкриває особливості візуального втілення реклами спортивного способу життя (реклами спорту – РС).

При вивченні публікацій з графічного дизайну треба відзначити, що існують дві гілки базису для даної статті: 1) опис вуличного мистецтва взагалі; 2) публікації про вуличне мистецтво України.

Візуальну інформацію про вуличне мистецтво України можна найбільш повно отримати, вивчаючи сайти з рекомендованими екскурсіями по вивченню муралів, наприклад [24], сутність яких можна коротко описати так: адреса, фотографія, автор, короткий опис сюжету, іноді рік створення. В меншій кількості присутні статті, що описують історію створення муралів, наприклад [3]. Аналіз цих статей, пов’язаних з відображенням спорту в різних об'єктах мистецтва і дизайну, ні в якому разі не стосується історії мистецтв або теорії композиції, мистецтвознавчий аналіз при цьому відсутній. В цілому обидва напрями у пресі в більшості випадків представлені альбомами, тобто зображенням або графіті, або мурала. Мурал в книгах зазвичай описується так: автор, назва, рік видання, опис сюжетної лінії. Останнє іноді необхідно для розуміння зображення. Приклади такого напряму – це [1] та ін.

Статей, що мають мистецтвознавчий аналіз муралів України, порівняно мало, так як істотно розвиватися цей напрямок став в останнє десятиліття після революції Гідності, коли Україна і менталітет українців викликав жвавий інтерес у художників всього світу. До таких мистецтвознавчих статей можна віднести такі, як аналіз вуличного мистецтва певного міста, наприклад, м. Черкаси [17]; стислий аналіз муралів України [2]; український мурал в контексті муралів світу [6] тощо. В статтях неможливо описати всі напрями візуальних рядів, які потребують мистецтвознавчого аналізу. Наприклад, в статі [6] не вказані прізвища тих іноземних авторів, які допомогли Україні у 2017 році за версією сайту I Support Street Art (ISSA) увійти в список кращих творів вуличного мистецтва Best Street Art 2017, зайняти лідируюче місце в світі за якістю художнього оформлення муралів [20].

Ще один напрямок – графіті, яке недостатньо розглянуто (наприклад, графіті м. Черкаси описано [17], але недостатньо), не дивлячись на його велику кількість в неблагополучних районах великих міст. Обумовлено це обсягами статей на дану тематику. Найбільш близька до розкриття мистецтвознавчого аналізу вуличного мистецтва України стаття [27], але в ній недостатньо інформації про мурали, зображення яких пов'язане з рекламою спорту.

В інтернеті є відеоролики, в яких представлені інтерв'ю творців графіті в Україні, в тому числі авторів періоду здобуття Україною незалежності. Сутність виступів авторів графіті зводиться до того, що графіті ними створювалися для відображення емоційного стану без будь-якого плану або продуманого сюжету. Ці відеоролики можна розглядати як повтор відомих публікацій візуального ряду на цю тему, наприклад [26].

Проведення опитування художників і дизайнерів України показало, що тема графіті викликає у багатьох фахівців з мистецтвознавства негативну реакцію, що пов'язано з їх естетичним сприйняттям світу.

Але проблема графіті у вуличному мистецтві великих міст в усьому світі існує (крім тоталітарних держав), тому стислий аналіз даного напряму також буде проведений в даній статті. Таким чином, сформувалася проблемна ситуація у відсутності мистецтвознавчого аналізу.

Постановка завдання. Мета даного дослідження – визначення особливостей візуального відображення спортивного життя в існуючому вуличному мистецтві України і надання рекомендацій щодо його поліпшення.

Результати дослідження. В [28] зазначено, що графіті, як вуличне мистецтво України, розвивається з 1980-х років. Скульптура і монументальне мистецтво за останні 100 років в мистецтві України відображали загальні тенденції розвитку тих країн, в які входили її території (СРСР, Польща та ін.). Можна провести короткий аналіз окремих об'єктів, узагальнити дослідження і дати рекомендації на майбутнє, виходячи з особливостей сприйняття і тенденцій в графічному дизайні XXI ст.

Необхідно відзначити існування пропаганди здорового способу життя, реклама спорту при будь-якому політичному ладі. Ланцюжок мислення керівництва, навіть при тоталітарному керівництві країною, був такий: «здоровий активний відпочинок дітей» – «здоровий юнак (дівчина)» – «здорова армія», тому на території України можна знайти акуратно збережені або напівзруйновані зображення людей, що займаються спортом. Збереглися фотографії, наприклад, фотографії 1955 року скульптури і панно біля стадіону в м. Дніпропетровську (рис. 1) [4].

Мальовничі зображення і кругла скульптура, пов'язані зі спортом, менш збереглися, найчастіше збереглися рельєфи і контррельєфи тому, що вони фізично менш всього піддаються впливу руйнування. На рис. 2 представлено таке контррельефне зображення дітей, які займаються спортом (дитячий оздоровчий табір в Пущі-Водиці, фото автора статті, січень 2020 р.).

Крім традиційних, для сорокових років XX століття, так званих «дівчат з веслом», тобто не дуже високоякісної скульптури з паркової зони, необхідно відзначити окремі скульптурні пам'ятники, виконані професійно в контексті формоутворення свого часу. На рис. 3 [16] зображено пам'ятник монументального мистецтва та історії, присвячений футболістам київського «Динамо», загиблих в роки Другої світової війни. Скульптор Іван Горовий в 1971 році висік чотири фігури футболістів на гранітній стелі. Візуальний аналіз підтвердив наявність муралів, присвячених сучасному спортивному життю в Україні.

Перебуваючи в ностальгійному стані за своїм дитинством і юнацтвом, сучасні художники використовують художні прийоми виразності 1970-х – 1980-х років. На рис. 4 [12] рекламу спорту винесено на перший план.

У муралах може бути використана багатофігурна складна композиція (рис. 5) [11] і зображення окремих ведучих спортсменів (рис. 6) [13].

Більшість муралів, на яких відображаються різні види спорту, мають глобалізаційний характер. Але існує і деяка специфіка, яка буде проявлятися яскравіше. Це прив'язка до тем певних регіонів. Так, для розвитку пляжних видів спорту в місті Чорноморську у 2007 році була створена Асоціація пляжних видів спорту. Був відкритий пляжний спортивний комплекс, на території якого проходять міжнародні спортивні заходи. І, відповідно, головним напрямом зображуваних видів спорту в цьому регіоні є все, що пов'язано з морем і активними видами відпочинку.

Таке зображення надане на рис. 7 [19], присвячене взаємозв'язку моря і спорту. Закономірно, якщо в м. Івано-Франківську або в Закарпатській області з'являться мурали і графіті із зображенням лижного спорту

Рис. 1. Скульптура і панно в м. Каменському (Дніпродзержинськ), присвячені спорту (фото 1955 р.)

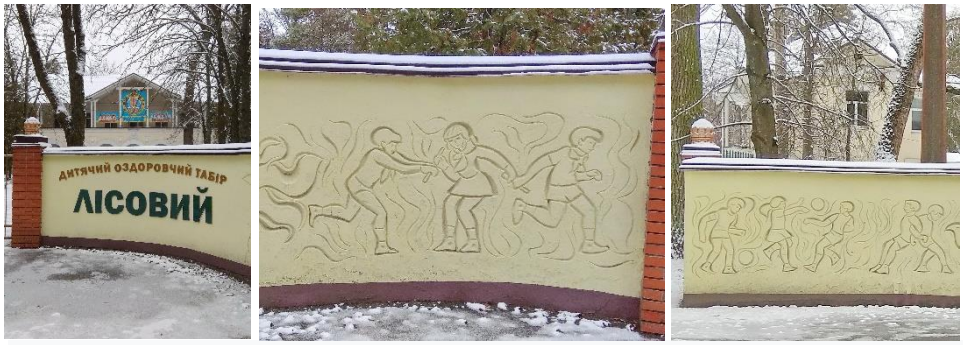


Рис. 2. Контррельєф із зображенням дітей, що займаються спортом (Пуща-Водиця, 2018 р.)

Рис. 3. Пам'ятник футболістам Київського «Динамо»», загиблим в роки Другої світової війни. Скульптор Іван Горовий, м. Київ, 1971 р.

Рис. 4. Мурал «Спорт-ремейк». Автор Катерина Дядюк, м. Вінниця, 2019 р.

Рис. 5. Мурал, створений на фасаді Центру культури і мистецтв КПІ ім. Ігоря Сікорського. Автор Аарон Ли Хилл, м. Київ. 2016 р.

Рис. 6. Мурал, що відображає стрибок української спортсменки з художньої гімнастики, чемпіонки світу Анни Різатдиновой. Автор Мэги Финтан, м. Київ, 2015 р.

Але, станеться це не так стрімко, так як розвиток вуличного мистецтва більш характерний для великих промислових міст. Інший регіональний приклад: прагнення згладити негативне враження від промислових зон міста. Так, на території шахт з'являються мурали реклами спорту. У 2019 р. на території кам'яного кар'єру в м. Запоріжжя з'явився мурал (рис. 8) [8], відволікаючий від неприязні реального оточення безплідної землі своїм оптимістичним містом майбутнього, в якому будують стадіони.

Любов до спорту необхідно розвивати з дитинства. Найбільш привабливими деяким директорам шкіл здалося використання казкової тематики, пов'язаної зі спортом. Так як українського народ прихильно ставиться до всього, що пов'язано з іронією і гумором, найбільшої популярності набули сюжетні лінії, що використовують тематику, пов'язану з серіалом мультфільмів про козаків (рис. 9, рис. 10) [9, 10]. Перша серія використовуваного в якості прототипу мультфільму про пригоди козаків була створена у 1967 р. на українській студії "Київнаукфільм". Рекламі спорту були присвячені три серії: 1) «Як Козаки в футбол грали» – 1970 року, автор Володимир Капустян, режисер Володимир Дахно; 2) «Як Козаки олімпійцями стали» – 1978 року, автор і режисер Володимир Дахно; 3) «Як Козаки в хокей грали» – 1995 року, автор Едуард Кирич, режисер Володимир Дахно. Тому так і виглядають фасади київських шкіл, що викликають посмішку і розуміння переваги занять спортом.

Транспорт в Україні може бути оформлений також в контексті вуличного мистецтва як реклами спорту. В рамках проекту "Видатні українці" спочатку з'явилися трамваї з зображеннями портретів Ярослава Мудрого, Анни Київської, Бориса Патона і Миколи Амосова. Наступним з'явився швидкісний трамвай з портретом видатного тренера українського спортивного клубу «Динамо» Валерія Лобановського (рис. 11.) [18]. Його зображення в рамках проекту "Видатні українці" показано на тлі орнаменту, по замислу дизайнера, що як би зв'язує історичне минуле України з сучасністю. Після двох історичних особистостей, видатних вченого і лікаря на п'ятому місці для українців знаходиться представник спорту.

Французьке видання France Football опублікувало рейтинг п'ятдесяти найкращих футбольних тренерів в історії цього виду спорту. Заняття місця сприяли досягнення тренерів з клубами, тривалість кар'єри, особисті якості, їхній вплив на розвиток спорту. Якщо своєму французькому тренеру видання дало лише 22 місце, то Валерію Лобановському – шосте місце в списку. Під його керівництвом командою «Динамо» з 1971 по 2002 рік, українці виграли два Кубки володарів кубків і Суперкубок УЄФА, і також отримали більшість своїх титулів.

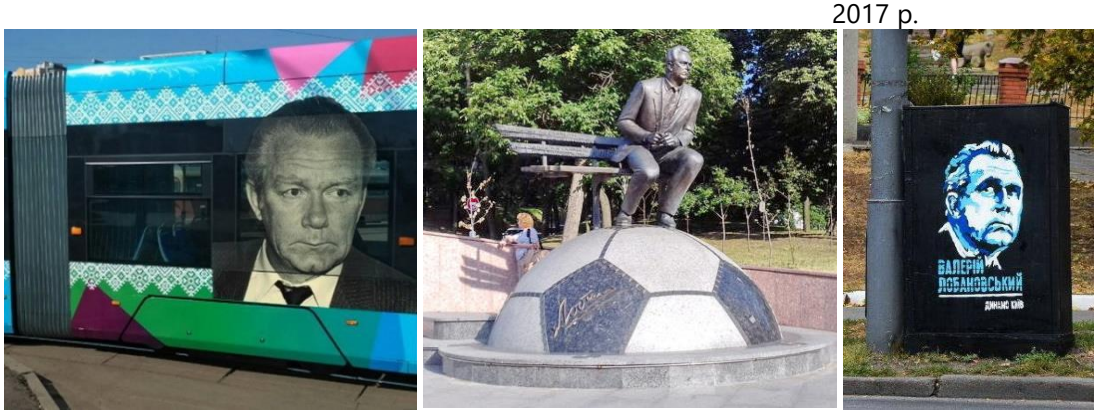
Ще одне втілення пам'яті про великого українського тренера – скульптурна композиція біля входу в стадіон, тепер носить його ім'я (рис. 11, б) [15]. В. Лобановський зображений на повний зріст, як ніби сидячи на лавці спостерігає за грою своєї команди. Видно, що це якийсь напружений момент, це скульптор передає через напружену застиглу позу. Лавка розташована на півсфері, яка оформлена як частина футбольного м'яча, із зображенням автографа Лобановського на одному з п'ятигранних плям. Поєднання бронзової статуї і цементного постаменту надає статуї експресивності. Рядки з пісні, присвяченій Лобановському, вигравірувані на спинці лавки спереду, на зворотному боці – скульптора Володимира Філатова та архітектора Василя Климик, 2003 р. (перенесений з території стадіону назовні у 2013 р.).

Рис. 7. Мурал «Спорт и море». Авторка Анастасія Білоус (англійка українського походження), м. Черноморск, 2018 р.

Рис. 8. Мурал «Місто майбутнього». Автори: Людмила Кирилюк, Владислав Пучинский, Володимир Пастушка, м. Запоріжжя, 2019 р.

Рис. 9. Мурал "Казаки. Спорт" Стіна школи №131. Автор Віталій Гидеван, м. Київ, 2016 р.

Рис. 10. Мурал "Казаки. Хоккей" стіна школи №223. Автори: Віталій и Богдан Гидеван, м. Київ, 2017 р.



а б в

Рис. 11. Зображення українського тренера В. Лобановського у м. Києві: а – зовнішня реклама на швидкісному трамваї; б – скульптурна композиція біля київського стадіону «Динамо»; в – графіті на проспекті В Лобановського

Ультрас «Динамо-Київ» не могли не виявити свого схиляння перед яскравістю видатної особистості, і на проспекті Лобановського у 2015 році на темному тлі кількох електрощитових з'явилося зображення В. Лобановського (рис. 11, в) [21]. У «Фейсбуку» фанати повідомили, що дані роботи входили у рамки Акції «Малюю за«Динамо».

Аналіз зображення особи В. Лобановського, як професійними авторами, так і непрофесіоналами, показує на відображення відчуття печалі і втрати футбольних уболівальників; напругу, в якій В. Лобановський як тренер існував. Хотілося б, щоб головним в пам'яті про Лобановського для майбутніх спортсменів і любителів спорту України залишилися його нестримне прагнення до перемоги, відповідальне ставлення до роботи і виконання громадянського обов'язку.

Окремим напрямом можуть бути графіті фанатів – уболівальників різних спортивних клубів. Спалах появи графіті на спортивну тематику у 2012 році через Чемпіонат Європи з футболу (UEFA EURO 2012) був закономірним. На рис. 12 [23] і рис. 13 [5] представлено графіті фанів двох різних спортивних клубів України: «Динамо» (Київ) і «Дніпро» (Дніпро).

Рис. 12. Графіті ультрас спортклубу «Динамо», м. Київ

Рис. 13. Графіті ультрас спортклубу «Дніпро», м. Дніпро

Рис. 14. Графіті реклами спорту, м. Дніпро

Рис. 15. Частина створеного мурала школи № 99 м. Києва и процес його створення дорослими і школярами

Не дивлячись на те, що вони створювалися різними людьми в різних містах, основна сутність композиції одна і та ж: шрифтова горизонтальна композиція, посередині з логотипом спортивного клубу. Використання такої форми закономірно, особливо при наявності довгих стаціонарних плоских зборів. Завдяки наявності таких великих площ в різних містах України існує можливість самодіяльним художникам створювати багатофігурні композиції, в тому числі, і на тему спорту. На рис. 14 представлені такі рисунки на паркані у м. Дніпро [3].

Цікавим не з художньої творчості, а по соціальному звучанню, є мурал забору СЗШ № 99 м. Києва, створений за ідеєю дизайнера Ганни Мейсон. Мурал створювався школярами, їх батьками та жителями сусідніх будинків за ескізами Мейсон і інший представниці волонтерського об'єднання «Kind Craft» художниці Наталії Сташенко. Пропонувалось багато тем, обрана була спортивна тема, як близька і необхідна всім. Через колективність створення такій мурал прослужить довше (рис. 15) [14].

Такі заходи по колективному створенню муралів згуртовують членів суспільства, привертають його увагу до вирішення естетичних і етичних завдань.

Висновки. На даний момент, найбільш естетично привабливими з об'єктів сучасного вуличного мистецтва, присвяченого рекламі спорту, є мурали. До основних сюжетних тем на глобалізиційну тематику можна віднести узагальнений образ, зображення певного спортсмена, певного виду спорту. У регіональних сюжетних темах можна виділити два види: прив'язки до географічного положення (у відповідності з цим пріоритетними видами спорту) і зображення реклами спорту як реабілітації і зміцнення імунної системи людини в забруднених районах. Необхідно більше звертати уваги на національну спеціалізацію зображення реклами спорту, яка на даний момент представлена в недостатній кількості. Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з розробкою рекомендацій по створенню об'єктів мистецтва і дизайну, що відображають спорт, зокрема з рекомендаціями більш докладного вивчення різних історичних стилів для відображення гідної особистості тощо.

Література

1. Армстронг С. Стрит-арт. Москва: Ад Маргинем. 2019. 176 с.
2. Гаврилюк Б. Український мурал-арт у контексті світового мистецтва. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів. 2018. Вип. 37. С. 241-254.
3. Днепр в цвете: где находятся самые крутые граффити города // ИНФОРМАТОР - URL: https://dp.informator.ua/2018/08/03/dnepr-v-tsvete-gde-nahodyatsya-samye-krutye-graffiti-goroda/ (дата звернення 11.04.2020).
4. Днепродзержинск. Стадион «Победа». Подборка фотографий 1950-1960-х годов / Днепропетровская область. Футбольное исследование региона. Ретро. URL: https://fdr2012.wordpress.com/category/%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D1%8B/ (дата звернення 19.03.2020).
5. Приднепровск. Манеж тренировочной базы футбольного клуба «Днепр». URL: https://fdr2012.wordpress.com/category/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA/ (дата звернення 19.03.2020).
6. Колісник О.В., Пономарьова, Н.С. Мурали як засіб соціальних комунікацій. Порівняння світового досвіду. Art and design. 2019. № 6. С. 62-73. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.6 (дата звернення 19.03.2020).
7. Лобановский включен в список лучших тренеров в истории. URL: http://vlasti.net/news/296276 (дата звернення 17.03.2020).

8. Мурал «Город будущего». URL: https://korrespondent.net/city/zaporozhye/4163011-v-zaporozhe-sozdaly-krupneishyi-mural-v-ukrayne (дата звернення 30.03.2020).

9. Мурал "Казаки. Спорт". URL: http://vkieve.net/street-art/mural-kazaki-sport-na-stene-shkoly-131 (дата звернення 30.03.2020).

10. Мурал "Казаки. Хоккей". URL: http://vkieve.net/street-art/mural-kazaki-xokkej-na-stene-shkoly-223 (дата звернення 30.03.2020).

11. Мурал на фасаде ЦКМ КПИ ім. Ігоря Сікорського. Київ. URL: https://kpi.ua/ru/ckm-mural (дата звернення 30.03.2020).

12. Мурал Спорт ремейк. URL: https://vinbazar.com/news/kultura-i-sport/vinnitsiki-murali-2019-yak-viglyadayut-novi-miskistinopisifoto (дата звернення 30.03.2020).

13. Мурал, отражающий прыжок украинской художественной гимнастки и чемпионки мира Анны Ризатдиновой. URL**:** http://vkieve.net/street-art/graffiti-anna-rizatdinova (дата звернення 30.03.2020).

14. Олімпійський урок в СЗШ № 99 м. Києва. Середня загальноосвітня школа I-III ступенів №99 міста Києва. 7 вересня 2018 р. URL: http://sch99.at.ua/news/olimpijskij_urok_v_szsh_99_m_kieva/2018-09-07-531 (дата звернення 30.03.2020).

15. Памятник тренеру Киевского «Динамо» Валерию Лобановскому (Киев). URL: https://tut-kiev.com/ru/pamyatnik-lobanovskomu_3411.html (дата звернення 30.03.2020).

16. Памятник футболистам киевского «Динамо», погибшим во время Второй мировой войны (Киев). URL: https://zeft.in.ua/ru/pamyatnik-futbolistam-kievskogo-dinamo-pogibshim-vo-vremya-velikoj-otechestvennoj-vojny/ (дата звернення 14.03.2020).

17. Романенко Н.Г., Вискварка Я.М., Галицька О.В. Street-art та його розвиток на вулицях міста Черкаси. Теорія та практика дизайну. 2013. № 4. С. 53-64.

18. Савчук Е. В Киеве появился трамвай с изображением Лобановского // FOOTBOOT.com. URL: https://www.footboom.com/ukrainian/news/1523433536-v-kiyeve-poyavilsja-tramvay-s-izobrazheniyem-lobanovskogo-foto.html (дата звернення 25.03.2020).

19. Спорт и море: как создавали самый большой мурал в Черноморске. URL:https://chernomorsk.com.ua/news/sport-i-morie-kak-sozdavali-samyi-bol-shoi-mural-v-chiernomorskie (дата звернення 30.03.2020).

20. Три украинских мурала признаны лучшими в мире. БЖ. URL: https://bzh.life/gorod/best-street-art-2017 (дата звернення 14.03.2020).

21. У Києві з'явилися графіті зі зображенням Лобановського. URL: https://glavcom.ua/sport/news/u-kijevi-zyavilisya-grafiti-zi-zobrazhennyam-lobanovskogo-foto-622761.html (дата звернення 20.03.2020).

22. Ультрас «Динамо» прикрасили графіті фасад одного з будинків на Майдані Незалежності. URL: https://glavcom.ua/sport/news/ultras-dinamo-prikrasili-grafiti-fasad-odnogo-z-budinkiv-na-maydani-nezalezhnosti-foto-617674.html ГЛАВКОМ (дата звернення 17.03.2020).

23. Ультрас «Динамо» 100 дней в нон-стоп режиме бомбили граффити о клубе. Невероятно. URL: https://ua.tribuna.com/tribuna/blogs/dynamonline/2610367.html (дата звернення 30.03.2020).

24. Экскурсия «Муралы и уличная скульптура Киева» / ЛАДЬЯTOUR. URL: https://ladya-tour.com/services/ekskursiya-muraly-kieva.

25. Heller S., Chwast S. Graphic Style From Victorian to New Century. New York: Pushpin Editions. 2011. 316 c.

26. Bios B., Ayokid E. Легаси*. Ukrainian graffiti 2018-2019. Odessa: [b. v.]. 2019. 320 p.

27. Kuznetsova I., Dudnik I., Lylchytskyi O. National and globalization features in sculptural, pictorial and font compositions of modern street art in Ukraine. DISEGNARECON. 2020.

28. Leros G., Moiseienko S. Kyiv Street Art. 2010-2017. Kyiv: Sammit-book, 2018. 340 p.

References

1. Armstrong, S. (2019). *Strit-art*. Moskva: Ad Marginem. [in Russian].

2. Gavrilyuk, B. (2018). *Ukraïnskiy mural-art u konteksti svitovogo mistetstva* [Ukrainian mural art in the context of world art]. Visnik Lvivskoï natsionalnoï akademiï mistetstv. Lviv. Vip. 37. 241-254. [in Ukrainian].

3.Dnepr v tsvete: gde nakhodyatsya samyye krutyye graffiti goroda [Dnieper in color: where are the coolest graffiti of the city]. // INFORMATOR - URL: https://dp.informator.ua/2018/08/03/dnepr-v-tsvete-gde-nahodyatsya-samye-krutye-graffiti-goroda/ (last accessed 11.04.2020) [in Russian].

4. Dneprodzerzhinsk. Stadion "Pobeda". Podborka fotografiy 50-60 godov / Dnepropetrovskaya oblast. Futbolnoye issledovaniye regiona [Dneprodzerzhinsk. Victory Stadium. A selection of photographs of the 1950-1960s / Dnepropetrovsk region. Football study of the region]. // Retro. URL: https://fdr2012.wordpress.com/category/%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D1%8B/ (last accessed 19.03.20) [in Russian].

5. Pridneprovsk. Manezh trenirovochnoy bazy futbolnogo kluba «Dnepr» [Pridneprovsk. Arena of the training base of the football club "Dnipro"]. URL: https://fdr2012.wordpress.com/category/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA/ (last accessed 19.03.20) [in Russian].

6. Kolisnik, O.V., Ponomarova, N.S. (2019). *Murali yak zasib sotsialnikh komunikatsiy. Porivnyannya svitovogo dosvidu* [Murals as a means of social communication. Comparison of world experience]. Art and design. 6. 62-73. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.6 [in Ukrainian].

7. Lobanovskiy vklyuchen v spisok luchshikh trenerov v istorii [Lobanovsky is included in the list of the best coaches in history]. URL: http://vlasti.net/news/296276 (last accessed 17.03.20) [in Russian].

8. Mural «Gorod budushchego». Avtory: Lyudmila Kirilyuk. Vladislav Puchinskiy. Vladimir Pastushka [Mural "City of the Future"]. URL: https://korrespondent.net/city/zaporozhye/4163011-v-zaporozhe-sozdaly-krupneishyi-mural-v-ukrayne (last accessed 30.03.20) [in Russian].

9. Mural "Kazaki. Sport" [Mural "Cossacks. Sports"]. URL: http://vkieve.net/street-art/mural-kazaki-sport-na-stene-shkoly-131 (last accessed 30.03.20) [in Russian].

10. Mural "Kazaki. Khokkey" [Mural "Cossacks. Hockey"]. URL: http://vkieve.net/street-art/mural-kazaki-xokkej-na-stene-shkoly-223 (last accessed 30.03.20) [in Russian].

11. Mural na fasade TsKM KPI im. Igorya Sikorskogo. Kyiv [Mural on the facade of the Central Committee of the KPI. Igor Sikorsky. Kiev]. URL: https://kpi.ua/ru/ckm-mural (last accessed 30.03.20) [in Russian].

12. Mural Sport remeyk [Mural Sports remake]. URL: https://vinbazar.com/news/kultura-i-sport/vinnitsiki-murali-2019-yak-viglyadayut-novi-miskistinopisifoto (last accessed 30.03.20) [in Russian].

13. Mural. otrazhayushchiy pryzhok ukrainskoy khudozhestvennoy gimnastki i chempionki mira Anny Rizatdinovoy. [Mural reflecting the jump of Ukrainian rhythmic gymnast and world champion Anna Rizatdinova]. URL**:** http://vkieve.net/street-art/graffiti-anna-rizatdinova (last accessed 30.03.20) [in Russian].

14. Olimpiyskiy urok v SZSh № 99 m. Kieva. Cerednya zagalnoosvitnya shkola I-III stupeniv №99 mista Kieva [Olympic lesson in SZSh № 99, Kyiv. Secondary school of I-III degrees №99 of the city of Kyiv]. URL: http://sch99.at.ua/news/olimpijskij_urok_v_szsh_99_m_kieva/2018-09-07-531 (last accessed 30.03.20) [in Ukrainian].

15. Pamyatnik treneru Kiyevskogo «Dinamo» Valeriyu Lobanovskomu (Kyiv) [Monument to the coach of Kiev "Dynamo" Valery Lobanovsky (Kiev)]. URL: https://tut-kiev.com/ru/pamyatnik-lobanovskomu_3411.html (last accessed 30.03.20) [in Russian].

16. Pamyatnik futbolistam kiyevskogo «Dinamo». pogibshim vo vremya Vtoroy mirovoy voyny (Kyiv) [Monument to the football players of Kiev "Dynamo" who died during the Second World War (Kiev)]. URL: https://zeft.in.ua/ru/pamyatnik-futbolistam-kievskogo-dinamo-pogibshim-vo-vremya-velikoj-otechestvennoj-vojny/ (last accessed 14.03.20) [in Russian].

17. Romanenko, N.G., Viskvarka, Ya.M., Galitska, O.V. (2013). *Street-art ta yogo rozvitok na vulitsyakh mista cherkasi. Teoriya ta praktika dizaynu* [Street art and its development on the streets of Cherkasy. Theory and practice of design.]. Zbirnik naukovikh prats. Kyiv. № 4. 53-64. [in Ukrainian].

18. Savchuk, E. V Kiyeve poyavilsya tramvay s izobrazheniyem Lobanovskogo [A tram with a picture of Lobanovsky appeared in Kyiv]. // FOOTBOOT.com. URL: https://www.footboom.com/ukrainian/news/1523433536-v-kiyeve-poyavilsja-tramvay-s-izobrazheniyem-lobanovskogo-foto.html (last accessed 25.03.20) [in Russian].

19. Sport i more: kak sozdavali samyy bolshoy mural v Chernomorske [Sports and the sea: how to create the largest mural in Chernomorsk]. URL:https://chernomorsk.com.ua/news/sport-i-

morie-kak-sozdavali-samyi-bol-shoi-mural-v-chiernomorskie (last accessed 30.03.20) [in Russian].

20. Tri ukrainskih murala priznany luchshimi v mire [Three Ukrainian murals recognized as the best in the world]. / BZh. URL: https://bzh.life/gorod/best-street-art-2017 (last accessed 14.03.20) [in Russian].

21. U Kiyevi z'yavilisya grafiti zi zobrazhennyam Lobanovskogo [In Kiev, they've seen graphic images of Lobanovsky's]. URL: https://glavcom.ua/sport/news/u-kijevi-zyavilisya-grafiti-zi-zobrazhennyam-lobanovskogo-foto-622761.html (last accessed 20.03.20) [in Ukrainian].

22. Ultras «Dinamo» prikrasili grafiti fasad odnogo z budinkiv na Majdani Nezalezhnosti [Ultras "Dynamo" decorated the facade of one of the houses on Independence Square with graffiti]. URL: https://glavcom.ua/sport/news/ultras-dinamo-prikrasili-grafiti-fasad-odnogo-z-budinkiv-na-maydani-nezalezhnosti-foto-617674.html GLAVKOM (last accessed 20.03.20) [in Ukrainian].

23. Ultras «Dinamo» 100 dnej v non-stop rezhime bombili graffiti o klube [Ultras Dynamo 100 days in non-stop mode bombed graffiti about the club]. Neveroyatno URL: https://ua.tribuna.com/tribuna/blogs/dynamonline/2610367.html (last accessed 30.03.20) [in Russian].

24. Ekskursiya «Muraly i ulichnaya skulptura Kieva» **[**Excursion "Murals and street sculpture of Kiev"]. LADYaTOUR. URL: https://ladya-tour.com/services/ekskursiya-muraly-kieva (last accessed 18.03.20) [in Russian].

25. Heller, S., Chwast, S. (2011). *Graphic Style From Victorian to New Century*. New York: Pushpin Editions. [in English].

26. Bios, B., Ayokid, E. Легаси*. (2019). Ukrainian graffiti 2018-2019. Odessa: [b. v.]. [in English].

27. Kuznetsova, I., Dudnik, I., Lylchytskyi, O. (2020). *National and globalization features in sculptural, pictorial and font compositions of modern street art in Ukraine* **//**DISEGNARECON. [in English].

28. Leros, G., Moiseienko, S. (2018). *Kyiv Street Art. 2010-2017*. Kyiv: Sammit-book. [in English].

PECULIARITIES OF VISUAL MAPPING OF SPORTS LIFE IN STREET ART OF UKRAINE

KUZNETSOVA I.O.[1], LYLCHYTSKYI O.V.[2]
[1]*Institute of Publishing and Printing of National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»*
[2]*National Academy of Fine Art and Architecture*

Purpose. Determining the features of the visual display of sports life in the existing street art of Ukraine. Issuing recommendations on the conceptual improvement of the visual display of sports life in the existing street art of Ukraine, for the created objects of art and design related to the reflection of personality in sports.

Methodology. The paper used the methods of systematization and updating of analytical information about the features of the visual display of sports topics in the street art of Ukraine. The accumulation, systematization and implementation of information was carried out by studying specialized

ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ОТОБРАЖЕНИЯ СПОРТИВНОЙ ЖИЗНИ В УЛИЧНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ

КУЗНЕЦОВА И.А.[1], ЛИЛЬЧИЦЬКИЙ О.В.[2]
[1]*Издательско-полиграфический институт Национального технического университета «Киевский политехнический институт имени Игоря Сикорского»*
[2]*Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры*

Цель. Определение особенностей визуального отображения спортивной жизни в существующем уличном искусстве Украины. Выдача рекомендаций по концептуальному улучшению визуального отображения спортивной жизни в существующем уличном искусстве Украины, создаваемых объектах искусства и дизайна, связанных с отражением личности в спорте.

Методология. В работе использованы методы систематизации и актуализации аналитической информации об особенностях визуального отображения спорта, участников спортивных мероприятий в уличном искусстве Украины. Накопление, систематизация и реализация информации проведены путем изучения специализированной профессиональной

professional literature, relevant sites, field studies in Kyiv and the region. Studies were conducted with a focus on street art in large cities of Ukraine.

Results. The main displays of sports life in the existing street art of Ukraine are identified and characterized. The main trends of the visual series of modern street art of Ukraine, reflecting sporting events, are described. A comparative analysis of some trends in the design of murals and graffiti is done. Abstract recommendations are given for improving street art in the country.

Scientific novelty. The paper describes the features of street sculpture, murals and graffiti of the country. Abstract recommendations are given to improve the modern street art of Ukraine, aimed to solve aesthetic and, as a result, ethical problems.

Practical significance. The paper shows modern trends in the design of murals and graffiti of Ukraine, reflecting the sports life of Ukraine, which can serve as a guide for creating new murals.

Keywords: *street art of Ukraine, mural, graffiti, street sculpture, sport, display of a sporting event*.

литературы, сайтов с изображениями уличного искусства Украины, натурных исследований по городу Киеву и области. Исследования проводились с акцентом на уличное искусство крупных городов Украины.

Результаты. Определены и охарактеризованы основные отображения спортивной жизни в существующем уличном искусстве Украины. Приведено описание основных тенденций изобразительного ряда современного уличного искусства Украины, отражающего спортивные мероприятия, проведен сравнительной анализ некоторых тенденций оформления муралов и граффити. Данные конспективные рекомендации по улучшению уличного искусства в стране.

Научная новизна. В работе охарактеризованы особенности уличной скульптуры, муралов и граффити страны, из которых вытекают рекомендации по улучшению современного уличного искусства Украины, направленные на решение эстетических и, как следствие, этических задач.

Практическое значение. В работе показаны современные тенденции оформления муралов и граффити Украины, отражающие спорт, что может служить ориентиром для дальнейшего создания муралов.

Ключевые слова: *уличное искусство Украины, мурал, граффити, уличная скульптура, спорт, отображение спортивного мероприятия*.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Кузнецова Ірина Олексіївна, д-р мист., професор, професор кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», ORCID 0000-0002-4267-7031, **e-mail:** iakuzmore@gmail.com

Лільчіцький Олег Володимирович, старший викладач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, ORCID 0000-0002-4267-7031, **e-mail:** olegvolya1970@ukr.net

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.5

Цитування за ДСТУ: Кузнецова І. О., Лільчицький О.В. Особливості візуального відображення спортивного життя у вуличному мистецтві України. Art and design. 2020. №2. С. 61-72.

Citation APA: Kuznetsova, I.O., Lylchytskyi, O.V. **(2020)** Peculiarities of visual mapping of sports life in street art of Ukraine. *Art and design*. 2. 61-72.

УДК 739.4.079-027.1"(477.86-25)

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.6.

МАТОЛІЧ І. Я.
Університет Короля Данила

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КОВАЛЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА (ЗА ПІДСУМКАМИ МІЖНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЮ «СВЯТО КОВАЛІВ», М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК)

Мета. *Визначено та окреслено процеси відродження художнього ковальства в Івано-Франківську на основі щорічного міжнародного фестивалю «Свято ковалів». Увагу зосереджено на аналізі художніх особливостей кованих скульптурних композицій, що доповнюють урбаністичне середовище міста, здійснено їх мистецтвознавчий аналіз.*

Методологія. *Методологічною основою є принцип системного підходу та комплексного дослідження. Для вивчення обраного об'єкта дослідження застосовано історичний, порівняльний та мистецтвознавчий методи.*

Результати. *З'ясовано, що одним із найбільших у Східній Європі є Міжнародний ковальський фестиваль «Свято ковалів» у Івано-Франківську, що розпочав свою діяльність у 2003 році. Метою цього заходу є відродження призабутих в Україні за радянської доби ковальських традицій та популяризація художнього металу як ремесла і як мистецтва. Визначено, що за кілька років захід переріс з аматорського рівня у масштабний міжнародний проект, який сьогодні включає в себе комплекс подій: привселюдну демонстрацію кування, перформанси, конкурси, наукову міжнародну конференцію, художню виставку ковальства. Одним із результатів фестивалю є виготовлення спільних ковальських робіт, які сьогодні доповнюють урбаністичне середовище Івано-Франківська, – проаналізовано їх художні особливості. З'ясовано, що художні вироби з металу можуть бути не лише функціональними, але й декоративними, часто з глибокою ідеєю.*

Наукова новизна *полягає у вивченні важливого аспекту відродження сучасного художнього ковальства в Україні на прикладі міжнародного фестивалю «Свято ковалів» в Івано-Франківську. Увагу зосереджено на художніх особливостях кованої металопластики.*

Практична значущість. *Дослідження дозволяє розширити знання про розвиток художнього ковальства в Івано-Франківську, що сприяє залученню отриманих відомостей у вивченні сучасного ковальства в Галичині.*

Ключові слова: *культура, сучасне мистецтво, міжнародний фестиваль, ковальство, художник по металу, металопластика, скульптурна композиція.*

Вступ. Художнє ковальство в Галичині має свою історію. Так, в Івано-Франківську (Станиславові) ще з другої половини XIX ст. діяли ковальські майстерні, де виготовляли оригінальні віконні решітки, ворота, ліхтарі тощо. На традиціях тодішніх станиславівських майстрів відроджується сучасне прикарпатське ковальство. Наприкінці XX – на початку XXI ст. починається новий період художнього відродження кованого металу, ювелірного мистецтва, формування нової школи, тенденцій у традиційному ковальстві. Важливим з позицій обміну креативним ідеями став почерпнутий у Європі досвід проведення спільних симпозіумів, пленерів, фестивалів. Взірцем відродження давніх ремесел у Івано-Франківську є один із найбільших у Східній Європі ковальських фестивалів – «Свято ковалів». Цей міжнародний захід сприяє появі нових якостей та векторів сучасної металопластики, дає змогу учасникам активно обмінюватися досвідом та креативними ідеями. Результатом діяльності фестивалю стали подаровані місту спільні скульптурні твори, що стали естетичним акцентом міста.

Аналіз попередніх досліджень Основну частину бібліографії цього питання складають сьогодні переважно короткі інформаційні матеріали, що систематично

з'являлися в інтернет-джерелах [1; 4; 5; 10; 11]. Але окремі відомості і теоретичні висновки містяться й у наукових публікаціях, присвячених вітчизняному художньому металу початку XXI ст. Зокрема це монографії і статті Р. Шмагала [12-14], О. Роготченка [9], В. Волошенка [2], О. Галети [3], У. Шпільчак [15] тощо. Частину матеріалів знаходимо у працях, присвячених проблемам архітектурного простору, архітектурно-художнього металу. Зокрема, корисною для нас стала одна з останніх праць у цій сфері – дисертація Н. Качковської [8]. У праці авторка аналізує впровадження спеціалізованої ковальської освіти як чинника, що вплинув на розквіт металевого декору архітектури міста кінця XIX – початку XX ст. Відсутність ґрунтовного дослідження сучасного художнього ковальства Івано-Франківська XX – початку XXI ст. та необхідність вивчення його розвитку визначає актуальність представленої статті.

Постановка завдання. Завданнями дослідження є: визначити та окреслити процеси відродження художнього ковальства в Івано-Франківську на прикладі щорічного міжнародного фестивалю «Свято ковалів»; визначити вплив соціокультурних явищ на розвиток цього виду мистецтва; проаналізувати художні особливості кованих скульптурних композицій, що доповнюють урбаністичне середовище міста, здійснити їх мистецтвознавчий аналіз.

Результати дослідження. Культура виступає рушієм змін у всіх сферах суспільного життя. Тому одним із пріоритетів для України, а особливо на сучасному етапі, має стати розвиток культури. Питання розвитку мистецтва художньої обробки металу в Україні неможливо розглядати поза глобальними процесами і явищами. Наприкінці XX – на початку XXI ст. починається новий період художнього відродження кованого металу, ювелірного мистецтва, формування нової школи, тенденцій у традиційному ковальстві.

Яскравим взірцем розвитку культури в Україні, зокрема культури художнього металу, є один із найбільших у Східній Європі міжнародних ковальських фестивалів – «Свято ковалів» у Івано-Франківську. З 2003 року цей захід об'єднує гостей з усього світу і різних куточків України: ковалів – професійних та початківців, численних шанувальників ковальського мистецтва, місцевих мешканців і туристів.

Міжнародні фестивалі та симпозіуми ковальського мистецтва періодично відбуваються й у інших містах світу. Зокрема, «Гефайстон» у Чехії, «Ферракулум» у Австрії, «Майстри кування» у Франції, Міжнародний ковальський фестиваль на Великих озерах в м. Буффало у США, «Чотири вітри» у Литві, Шоу нічного кування «Бал у Гефеста» у Білорусі, Трієнале емалі, Міжнародний симпозіум «Експериментальна емаль» та Міжнародні ливарні майстерні у Польщі. В Україні – Міжнародний фестиваль емалі в Україні (Київ), Міжнародний фестиваль ковальської майстерності «Парк кованих фігур» (періодично відбувався з 2005 р. до 2014 р.), «Залізний лев» (Львів), «Гамора» (Закарпаття), «Свято ковалів» (Івано-Франківськ), «Солом'яна птаха» (Луцьк) тощо [13, с. 102]. Проте Франківськ разом з Донецьком – єдині українські міста, що є членами Асоціації «Кільце європейських ковальських міст», яка має на меті зберігати традиції ковальства та сприяти його розвитку в Європі. А згодом, Івано-Франківськ дав поштовх для проведення дещо менш масштабних ковальських свят не лише в Україні (Житомир, Тернопіль, Чернівці, Рівне), а й у деяких європейських містах.

Івано-Франківськ – місто з доволі розвинутим мистецтвом художнього металу. Тоді як у інші західноукраїнські міста ковані елементи завозили з інших місцевостей, то в Івано-Франківську (Станиславові) ще з

другої половини XIX ст. діяли ковальські майстерні, де виготовляли оригінальні віконні решітки, ворота, ліхтарі. Чимало їх збереглося дотепер як історико-архітектурна цінність. Саме тут, зокрема, збереглися вироби майстерні Пйотра Ярошевського, які більше ніде не повторюються [3]. На традиціях тодішніх станиславівських майстрів відроджується сучасне прикарпатське ковальство. Нині на Прикарпатті діють відомі ковальські кузні та фабрики, вироби яких цінуються далеко за межами України. Тому прикметно, що саме в Івано-Франківську з ініціативи Сергія Полуботька, головного організатора та ідейного натхненника, щороку в травні відбувається фестиваль ковальського мистецтва. Його головною метою є відродження призабутих в Україні за радянської доби ковальських традицій та популяризація художнього металу як ремесла і як мистецтва. Зі слів Сергія Полуботька, «Металеві композиції від ковалів створювалися з метою донести до ширшого кола людей ідею збереження старовинного ремесла в сучасному світі зникнення будь-яких ремесл та, в цьому контексті, запропонувати нову роль ковальства у світі (принаймні в нашому місті)» [3, с. 29]. Окрім цього, донесення інформації про те, що художні вироби з металу можуть бути не лише функціональними, але й декоративними, часто з глибокою ідеєю.

Фестиваль розпочинався як місцевий некомерційний аматорський захід професіоналів ковальської справи, то згодом переріс у масштабний міжнародний проект із залученням офіційної влади та учасників Спілки майстрів ковальського мистецтва України. Дуже швидко захід виробив власну концепцію, а відтак набув міжнародного статусу. Так, вже на VII Міжнародному фестивалі ковальського мистецтва у 2009 році на святі зібралося близько 250 майстрів з 24 країн [2, с. 49; 5].

До програми фестивалю включено демонстрацію кування, зокрема виготовлення спільної роботи, ярмарок кованих речей і сувенірів, численні майстер-класи з різних технік кування, виступи музичних гуртів, конференції, презентацію спеціалізованих видань. На завершення заходу – художня виставка «Орнаментальне ковальство». Однак щороку організатори привносять у дійство щось нове.

Чи не найцікавішою частиною останніх подій є пленер «Позитив» – створення ковалями невеликих скульптур, що розкривають вічні теми щастя, добра, радості, кохання тощо. Такі оригінальні декоративні скульптури є подарунком учасників фестивалю – ковалів з різних країн світу – Івано-Франківську до дня його народження. Доповнення урбаністичного середовища кованою металопластикою стало, на нашу думку, гарною традицією, яка давно практикується у визначних ковальських осередках Європи.

Таким чином ковані твори, ставши постійними експонатами міста, а з часом – його своєрідною візитівкою, також є естетичним акцентом міських скверів, вулиць та площ. Від заснування фестивалю вже назбирався чималий творчий доробок. Місто прикрашають композиції «Букет майстрів» (2006), «Великоднє сонце» (2007), «Дерево щастя» (2008), «У рамках ковальських традицій» (2009), «Круговерть ковальських міст» (2010), «Арка міського права» (2011), Пам'ятний знак першій українській церкві Станіславова (2012), елементи для «Мосту закоханих» (2013), «Хрест єднання» (2014), «Гніздо Всесвіту» (2015), Брама ковальських міст Європи (2016), «Часодійна вежа» (2017) (проект не реалізовано), «Мої птахи» (2018), «Якорі» (2019).

Першою ковальською скульптурною композицією фестивалю став «Букет майстрів» (2006). У цій роботі ковалі застосовують прийоми, максимально

наближені до традицій українського ковальства. Насамперед, це проколювання всіх деталей композиції вручну методом гарячого та холодного кування. Проте стилізація образу в скульптурі, композиційна врівноваженість і чистота виконання свідчать про знання всіх тонкощів сучасного ковальського мистецтва. Сьогодні «Букет майстрів» прикрашає головний корпус Медичного університету, що на центральній вулиці Івано-Франківська.

Виконана у 2007 р. спільними зусиллями понад трьох сотень ковалів з різних куточків світу, композиція «Великоднє сонце» (рис. 1) з точки зору слов'янської міфології є символічною. Адже ще з язичницьких часів Сонцю поклонялися, ототожнюючи його з богами Хорсом і Дажбогом. До круглого диска ковалі приклепали 12 металевих променів із янголів, дзвіночків і жучків. Встановлена на площі митрополита А. Шептицького, робота оточена історичними пам'ятками – Костелом Пресвятої Діви Марії, Колегією єзуїтів та кафедральним костелом Св. Воскресіння.

Ще одна триметрова композиція «Дерево щастя» (2008) (рис. 2), встановлена на івано-франківській «стометрівці», виконана з масивних пластин металу, розрізаних на смуги і стилізованих під гілки дерева. Масивний стовбур гармоніює з легкістю й ажурністю верхньої частини скульптури. Такий підхід допоміг витримати композиційний баланс, коли після фестивалю ковалі встановили на верхівці дерева свої праці: жар-птицю, скульптурні зображення Адама і Єви, різні дивовижні квіти та багато іншого. Також крону дерева прикрашає підвісна гойдалка, що стала улюбленим місцем дітлахів [4].

«У рамках ковальських традицій» (рис. 3) – спільний твір учасників міжнародного фестивалю, виконаний в 2009 році. Конструкторське вирішення кованої роботи передало масивність деталей і природну красу матеріалу, на фоні якої вигідно дивляться ковальські роботи. Це ковадло, різні ковальські інструменти, зокрема, молот, кліщі, зубило тощо, а також колесо, зброя, підкови. Рамка має неабиякий попит у містян і туристів, оскільки після її встановлення у пару Міцкевича кожен охочий може сфотографуватися на згадку.

Карусель «Круговерть ковальських міст», що створювалась як загальна кована композиція до фестивалю 2010 р. відповідає задуму, оскільки вона кругла за формою та ще й рухається по колу. Вона є не лише декоративною, але й виконує практичну функцію, адже в будь-яку пору року тут можна побачити багато дітлахів. Вгорі карусель прикрашає складна композиція, що складається з багатьох різного розміру кілець. Нижче над сидінням закріплені круглі медальйони з гербами міст-членів Асоціації ковальських міст [1].

Наступною спільною ковальською роботою у 2011 р. стала масштабна 4,5 метрова «Арка міського права» (рис. 4), встановлена на вулиці Низовій на честь 350-річчя міста Івано-Франківськ [10; 11]. Композицію присвячено чотирьом національностям – українцям, полякам, вірменам, євреям, причетним до заснування колишнього Станиславова. Її прикрашають не симетрично розташовані різні ковані декоративні елементи. Вгорі арку увінчує символ Івано-Франківська архангел Михаїл та герб давнього Станиславова.

Одним із найцікавіших кованих творів Івано-Франківська є масивна Брама ковальських міст Європи (2016), встановлена на площі фортечної галереї «Бастіон». Саме в цьому історичному місці останні кілька років відбувається фестиваль «Свято ковалів». Ідея твору полягає у тому, щоб на уявних кованих цеглинах Бастіону встановити емблеми вісімнадцяти міст, які входять до Асоціації ковальських міст. Окрім цього, на брамі розмістили багато інших кованих елементів з попередніх заходів. Це птахи, квіти, підкови, дзвіночки тощо.

Рис. 1. Спільна ковальська композиція «Великоднє сонце», 2007 р.

Рис. 2. Андрій Хорт.
Композиція «Дерево щастя», 2008 р.

Рис. 3. Анатолій Рудік, Мар'ян Комар.
Композиція «У рамках ковальських традицій», 2009 р.

Рис. 4. Спільна ковальська композиція «Арка міського права», 2011 р.

Рис. 5. Василь Гудима.
Композиція «Мої птахи», 2018 р.

Доволі незвичною композицією стала інсталяція «Мої птахи» (рис. 5), ідея якої зародилася на фестивалі у 2018 р., а втілена в реальність уже в наступному 2019 р. Викувані птахи встановлені на рівні третього поверху у просторі вулиці Галицької в напрямку до площі Шептицького. Задум твору у тому, щоб вирвати людей з техногенного міського простору і змусити їх підвести голову й думати не лише про побутові справи, але й про щось високе, та духовне. Твір є символом простору й свободи.

Названі композиції часто є не лише декоративними, а й яскравими взірцями сучасного ковальського мистецтва з глибоким ідейним підтекстом. Обмін досвідом, дизайнерськими рішеннями, ковальськими техніками та ідеями, нові знайомства ставлять певну планку для ковалів і таким чином підтримують належний мистецький рівень. Залучення до цього ковалів з інших країн допомагає не відставати від нових віянь.

Організатори «Свята ковалів» добре розуміють, що в сучасному мистецтві стиль та концепція твору стали важливими факторами. Це об'єднує роботи однією спільною ідеєю, допомагає краще сприймати полістилізм у працях майстрів.

Окрім різних перформансів, конкурсів та майстер-класів, з 2006 р. організатори започаткували проведення міжнародної конференції. Такі обговорення є дуже потрібними, адже «від 1998 року було проведено три єдині в Україні спеціалізовані конференції, що стосувалися художнього металу» [12]. Конференція, що відбулася у травні минулого року набула статусу ще й наукової. Понад три десятки науковців та художників по металу презентували свої творчі проекти, мали нагоду обмінятися досвідом, теоретичними та практичними знаннями. Результати обговорень не лише допомагають ковалям працювати з комерційними проектами, а й спонукають їх до створення нових концептуальних творів. Матеріали конференції опубліковані у фаховому науковому виданні [13].

Для пожвавлення фестивалю з 2017 р. започатковано шоу «Нічне кування» із залученням нових технологій медіа-мистецтва та ковальства, світла й музики. Завершенням події традиційно є проведення міжнародної художньої виставки «Орнаментальне ковальство» та бієнале «Ковальське сузір'я». Саме виставкова діяльність сьогодні є одним із потужних факторів, що стимулює розвиток творчого кування. Участь у виставці беруть як визнані метри, так і студенти, що навчаються на відділі художнього металу Львівської національної академії мистецтв, Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша. Оригінальні твори різняться за жанрово-стилістичними та формотворчо-технологічними ознаками, проте гармонійно об'єднані в єдиному просторі виставки. Щоразу експозицію складають твори, художні елементи яких виконані у різних техніках, часто методом гарячого та холодного кування. Найчастіше дрібні як функціональні, так і суто декоративні предмети екстер'єру: ліхтарі, ґрати на вікна та інтер'єру: свічники, столики, решітки, набори для каміна тощо. Особливу нішу займає скульптура. До прикладу, на минулорічних виставках були представлені антропоморфні скульптури «Нескінченна сила» турецьких майстрів Ідріса та Орхана Савашів, які є вдалим поєднанням різних матеріалів – каменю й металу.

Лаконічністю і мінімалізмом виражальних засобів, чистотою форми вирізняється скульптура «Лада» іванофранківця Олександра Стефанюка. Робота є символічною з точки зору слов'янської міфології. Ще в період язичництва Лада, богиня любові та щастя, була покровителькою сімейного вогнища. В

її руках – круглий мідний медальйон із зображеним солярним знаком, символом богині – восьмипроменевою зіркою із загнутими кінцями, що приносить щастя та злагоду в сім'ї.

Пластичністю форм відзначена бронзова скульптура киянина Іллі Поп'юка «Танго закоханих» – динамічна емоційно-лірична композиція, герої якої зображені в мить пристрасного «па». Помітною є увага автора до складної лінії, внутрішньої та зовнішньої експресивності закоханих.

Досить незвичною є серія робіт «Стімпанк» художника зі Львова Андрія Болюха. У своїх оригінальних композиціях автор відображає технології парових машин. Закріплені на дерев'яній основі, вони зроблені з клепаного металу й устатковані фантазійними птахоподібними істотами, важелями та стрілками.

Слід відзначити, що окремі роботи тяжіють до еклектики та надмірного декоративізму. Сюди відносимо скульптурну композицію «Годинник» Василя Куція, дверну решітку студентів Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка тощо.

Висновки. Отже, такого роду міжнародні події як «Свято ковалів» у Івано-Франківську мають непересічне значення для розвитку ковальського мистецтва України. Цей захід сприяє появі нових якостей та векторів сучасної металопластики, дає змогу учасникам активно обмінюватися практичним та теоретичним досвідом, креативними ідеями. Обмін досвідом, майстер-класи, сучасні засоби спілкування між майстрами – це те, що сприяє розумінню сутності всезагальних культурних явищ Європи та світу.

Результатом діяльності фестивалю стали подаровані місту спільні скульптурні твори, що стали естетичним акцентом міста. Наукові розвідки засвідчили певні прогалини у вивченні сучасного художнього ковальства Івано-Франківська XX – початку XXI ст., зокрема відродження кованого металу, ювелірного мистецтва, формування нової школи, тенденцій у традиційному ковальстві. Це дає підстави стверджувати про актуальність подальших досліджень.

Література

1. Бондарев І. Місто кованих скульптур. *Репортер*. 2012. URL: https://report.if.ua/uncategorized/Misto-kovanyh-skulptur/ (дата звернення: 16.03.2020).
2. Волошенко В. О. Фестивалі ковальства та їх роль у розвитку художнього металу України початку XXI століття (естетичний і соціокультурний аспекти). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. №2. С.47-53.
3. Галета О. Скульптура в структурі малих архітектурних форм: особливості класифікації та художніх образів. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 28-29. Ч.1. С. 26-31.
4. Добош Г. В. Івано-Франківську встановили «Дерево щастя» з металу. Радіо Свобода, 2012. URL: www.radiosvoboda.org/a/24483059.html (дата звернення: 16.03.2020).
5. Добош Г. В. Свято вогню і металу – фестиваль ковальського мистецтва. Радіо Свобода, 2009. URL: www.radiosvoboda.org/a/1624182.html (дата звернення: 16.03.2020).
6. Качковська Н. Н. Архітектурне ковальство кінця 19 – початку 20 століть у мистецькій спадщині Івано-Франківська: автореф. дис. канд. мист-ва: 17.00.06. Івано-Франківськ, 2019. 17 с.
7. Качковська Н. Н. Ковальські майстерні Івано-Франківська. *Вісник Львівської Національної академії мистецтв*. 2016. № 30. С. 147-158.
8. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие для студентов архитектуры и дизайн. специальностей. М.: Омега-Л, 2006. 224 с.

9. Роготченко О. Українське ковальство посттоталітарного періоду: шляхи розвитку. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 279-286.

10. Свято ковалів 2010 URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B2 (дата звернення: 18.02.2020).

11. Стартує «Свято ковалів 2010». *Наше Місто Івано-Франківськ*. 2010. URL: http://nashemisto.if.ua/content/category/26/72/ (дата звернення: 18.02.2020).

12. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу. Художній метал України XX – XXI ст. URL: http://artmetal.org.ua (дата звернення: 16.03.2020).

13. Шмагало Р. Т. Науково-інформаційне поле українського художнього металу в XXI ст.: проблеми комунікації. *Художній метал: візії майбутнього:* матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 3-4 травня 2019 р.). Івано-Франківськ, 2019. С. 102-113.

14. Шмагало Р. Т. Сучасне художнє ковальство України: авторський і колективний пошук. *Образотворче мистецтво*. 2012. №3-4. С. 6-8.

15. Шпільчак У. В. Нові тенденції художнього ковальства початку XXI століття (на прикладі Івано-Франківська). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво.* 2011. Вип. 21–22. Ч. 1. С. 69-75.

References

1. Bondarev, I. (2012). Misto kovanykh skulptur. [City of wrought iron sculptures]. *Reporter*. URL: https://report.if.ua/uncategorized/Misto-kovanyh-skulptur/ (last accessed: 16.03.2020). [in Ukrainian].

2. Voloshenko, V.O. (2017). Festyvali kovalstva ta yikh rol u rozvytku khudozhnoho metalu Ukrainy pochatku XXI stolittia (estetychnyi i sotsiokulturnyi aspekty) [Blacksmith festivals and their role in the development of the metal art of Ukraine at the beginning of the 21st century (aesthetic and socio-cultural aspects)] *Tradytsii ta novatsii – Traditions and innovations*, 2. 47-53. [in Ukrainian].

3. Haleta, O. (2014). Skulptura v strukturi malykh arkhitekturnykh form: osoblyvosti klasyfikatsii ta khudozhnikh obraziv [Sculpture in the structure of small architectural forms: features of classification and artistic images] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu Mystetstvoznavstvo – Bulletin of the Carpathian University. Art Studies*, 28-29, 26-31. [in Ukrainian].

4. Dobosh, H.V. (2012). V Ivano-Frankivsku vstanovyly «Derevo shchastia» z metalu. [In Ivano-Frankivsk a «Tree of Happiness» of metal was installed]. *Radio Svoboda*. URL: www.radiosvoboda.org/a/24483059.html (last accessed: 16.03.2020) [in Ukrainian].

5. Dobosh, H.V. (2009). Sviato vohniu i metalu – festyval kovalskoho mystetstva. [The festival of fire and metal is a festival of blacksmithing]. *Radio Svoboda*. URL: www.radiosvoboda.org/a/1624182.html (last accessed: 16.03.2020) [in Ukrainian].

6. Kachkovska, N.N. (2019). Arkhitekturne kovalstvo kintsia 19 – pochatku 20 stolit u mystetskii spadshchyni Ivano-Frankivska [Architectural blacksmithing of the late 19th – early 20th centuries in Ivano-Frankivsk art heritage]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

7. Kachkovska, N.N. (2016). Kovalski maisterni Ivano-Frankivska [Blacksmith's shops in Ivano-Frankivsk] *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 30*, 147-158 [in Ukrainian].

8. Koveshnikova, N.A. (2006). Dizajn: istorija i teorija [Design: history and theory]. Moskva [in Ukrainian].

9. Rohotchenko, O. (2013). Ukrainske kovalstvo posttotalitarnoho periodu: shliakhy rozvytku [Ukrainian blacksmithing of the post-totalitarian period: ways of development] *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art Studies of Ukraine, 13*, 279-286. [in Ukrainian].

10. Sviato kovaliv 2010 [Blacksmiths Celebration 2010]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B2 (last access 18.02.2020) [in Ukrainian].

11. Startuie «Sviato kovaliv 2010» [Blacksmiths Celebration 2010 Starts]. URL: http://nashemisto.if.ua/content/category/26/72/ (last access 18.02.2020) [in Ukrainian].

12. Shmahalo, R. (2015). Entsyklopediia khudozhnoho metalu. Khudozhnii metal Ukrainy XX – XXI st. [Encyclopedia of artistic metal. Ukrainian

metal art of the XX – XXI centuries]. Lviv: Apriori URL: http://artmetal.org.ua (last access 16.03.2020) [in Ukrainian].

13. Shmahalo, R.T. (2019). Naukovo-informatsiine role ukrainskoho khudozhnoho metalu v XXI st.: problemy komunikatsii [The scientific and informational role of Ukrainian metal art in the 21st century: problems of communication]. Proceedings from Khudozhnii metal: vizii maibutnoho'19: *materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. (pp.102-113). Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

14. Shmahalo, R.T. (2012). Suchasne khudozhnie kovalstvo Ukrainy: avtorskyi i kolektyvnyi poshuk [Contemporary Art Forging of Ukraine: author's and collective search] *Obrazotvorche mystetstvo – Fine art,* 3-4, 6-8. [in Ukrainian].

15. Shpilchak, Y.V. (2011). Novi tendentsii khudozhnoho kovalstva pochatku XXI stolittia (na prykladi Ivano-Frankivska) [New trends in artistic blacksmithing in the beginning of the 21st century (on the example of Ivano-Frankivsk)]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvo – Bulletin of the Carpathian University. Art,* 21-22, 69-75. [in Ukrainian].

DEVELOPMENT TRENDS OF BLACKSMITH'S CRAFT BASED ON THE RESULTS OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL "SVIATO KOVALIV"

MATOLICH I.Y.
University named after King Danylo

Purpose. The article defines and outlines the processes of artistic blacksmithing revival in Ivano-Frankivsk based on the results of the annual International Festival "Sviato Kovaliv" (Blacksmith Festival). The attention is riveted on the analysis of artistic features of forged sculptural compositions that complement the urban environment, and their art history analysis has been carried out.

Methodology. The methodological background is the principle of system approach and integrated research. The historical, comparative and art history methods have been used for the study of the selected object of research.

Results. It has been established that one of the biggest in Eastern Europe is the International Blacksmith Festival "Sviato Kovaliv" in Ivano-Frankivsk which began its activities in 2003. The purpose of this event is the revival of blacksmithing traditions forgotten in Ukraine in the Soviet times and popularization of the artistic metal as a craft and an art. It has been defined that in the space of a few years the event has developed from the amateur level into the large-scale international project which

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КУЗНЕЧНОГО ИСКУССТВА (ПО ИТОГАМ МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ «СВЯТО КОВАЛІВ», Г. ИВАНО-ФРАНКОВСК)

МАТОЛИЧ И.Я.
Университет Короля Даниила

Цель. В статье определены и обозначены процессы возрождения художественной ковки в Ивано-Франковске на примере ежегодного международного фестиваля «Свято ковалів». Внимание сосредоточено на анализе художественных особенностей кованых скульптурных композиций, которые дополняют урбанистическую среду города, осуществлено их искусствоведческий анализ.

Методология. Методологической основой является принцип системного подхода и комплексного исследования. Для изучения выбранного объекта исследования применены исторический, сравнительный и искусствоведческий методы.

Результаты исследования. Установлено, что одним из крупнейших в Восточной Европе является Международный кузнечный фестиваль «Свято ковалів» в Ивано-Франковске, который начал свою деятельность в 2003 году. Целью этого мероприятия является возрождение забытых в Украине в советское время кузнечных традиций и популяризация художественного металла как ремесла и как искусства. Определено, что за несколько лет мероприятие переросло из любительского уровня в масштабный международный проект, который сегодня

nowadays includes a complex of events: public demonstration of blacksmithing, performances, competitions, international scientific conference, and art exhibition of blacksmithing**.** It has been established that one of the results of festival is the production of joint blacksmith's works, which nowadays complement the urban environment of Ivano-Frankivsk, and their artistic features have been analysed. It has been found out that metal artworks can be both functional and decorative, often with a deep idea.

The scientific novelty lies in the study of important aspect of the modern artistic blacksmithing revival in Ukraine using the example of the International Festival "Sviato Kovaliv" (Blacksmith Festival) in Ivano-Frankivsk. The attention is focused on the artistic features of forged chased work**.**

Practical significance. The research allows broadening your knowledge about the artistic blacksmithing development in Ivano-Frankivsk that contributes to the attraction of obtained information in the study of modern blacksmithing in Halychyna (Galicia).

Key words: *culture, modern art, international festival, blacksmithing, metal designer, chased work, sculptural composition.*

включает в себя комплекс событий: публичную демонстрацию ковки, перформансы, конкурсы, научную международную конференцию, художественную выставку ковки. Установлено, что одним из результатов фестиваля является изготовление совместных кузнечных работ, которые сегодня дополняют урбанистическую среду Ивано-Франковска, проанализированы их художественные особенности. Установлено, что художественные изделия из металла могут быть не только функциональными, но и декоративными, часто с глубокой идеей.

Научная новизна заключается в изучении важного аспекта возрождения современной художественной ковки в Украине на примере международного фестиваля «Свято ковалів» в Ивано-Франковске. Внимание сосредоточено на художественных особенностях кованой металлопластики.

Практическое значение. Исследование позволяет расширить знания о развитии художественной ковки в Ивано-Франковске, что способствует привлечению полученных сведений в изучении современной ковки в Галичине.

Ключевые слова: *культура, современное искусство, международный фестиваль, ковка, художник по металлу, металлопластика, скульптурная композиция.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРА

Матоліч Ірина Яремівна, канд. мист., доцент кафедри дизайну, Приватний вищий навчальний заклад «Університет Короля Данила», ORCID 0000-0002-9728-7372, **e-mail:** artnamur@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Матоліч І. Я. Тенденції розвитку ковальського мистецтва (за підсумками міжнародного фестивалю «Свято ковалів», м. Івано-Франківськ). Art and design. 2020. №2. С. 73-82.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.6.

Citation APA: Matolich, I.Y. **(2020)** Development trends of blacksmith's craft based on the results of the international festival «Sviato kovaliv». *Art and design*. 2. 73-82.

УДК 7.05:64+2-526.62

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.7.

МИХАЙЛОВА Р. Д.[1], ПЕТРУК Р. І.[2]
[1]Київський національний університет технологій та дизайну
[2]Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука

ІКОНА ЯК ПРЕДМЕТ ЖИТЛОВОГО ІНТЕР'ЄРУ

Мета *роботи – проаналізувати роль та місце ікони в інтер'єрі сучасного житла як твору сакрального призначення, витвору мистецтва, артефакту культури.*

Методологія. *Застосовано загальнонаукові методи дослідження, хронологічний та історико-компаративний, образно-стилістичний та семантичний аналіз. Для визначення понятійного апарату дизайну застосовано теоретико-мистецтвознавчі термінологічні будови.*

Результати. *Проаналізовано особливості розташування ікони в житловому інтер'єрі як предмета культу, твору мистецтва, предмета - символа, предмета побуту, відповідно її призначенню, як: а) предмета релігійного шанування, б) предмета колекціонування, в) предмета культури, що втілює релігійні, національно-історичні, міфо-поетичні, образно-художні змісти та виявляє можливості їх реалізації в дизайнерській практиці; в іконі – предметі культу і витворі мистецтва – втілена властивість об'єкту як явища, процесу, дії, стану, практичної або теоретичної діяльності людини. З'ясовано, що застосування ікони в інтер'єрі передбачає врахування того, що образність ікони як «внутрішня форма» мистецтва висвітлює місце образу у загальній структурі художнього відтворення дії духовного змісту і матеріальної зовнішньої форми, пункту втілення одного в іншому – матеріалізації духовного і одухотворення матеріального. Підсумовано, що залучення ікони до інтер'єру передбачає осмислення її предметного смислу як двох сторін буття – матеріального і духовного.*

Наукова новизна *полягає у з'ясуванні місця та значення ікони як предмета домашнього вжитку щодо змістовного, композиційного та естетичного наповнення інтер'єру житлового середовища.*

Практична значущість. *Запропоноване дослідження розширює уявлення про можливості формування сучасного житлового інтер'єру. Результати можуть бути використані у практиці дизайну житлового середовища.*

Ключові слова: *ікона, предметно–речовий ряд, дизайн, житловий інтер'єр, дизайнерська практика, композиційна побудова.*

Вступ. Формування інтер'єру є видом художньо-практичної діяльності, що окрім архітектурно-середовищної побудови передбачає роботу зі значною кількістю різноманітних речей. Серед можливого розмаїття предметно-речового ряду в інтер'єрі, певну групу складають речі релігійного вжитку, які часто належать також до об'єктів мистецтва та культури. Такою, наприклад, є ікона. Осмислення ікони як можливого об'єкта дизайну інтер'єру представляє значний науково-теоретичний та практичний інтерес для широкого кола замовників та виконавців відповідних проектів.

Аналіз попередніх досліджень. Ікона є предметом значної кількості досліджень. Її історію, еволюцію, стилістичні та техніко-технологічні особливості вивчали П. Жолтовський [4, с. 240-284], В. Свєнціцька [13], Л. Міляєва [9], Д. Степовик [14], В. Делуга [3], інші дослідники, завдяки чому впродовж другої половини XX ст. сформувалися уявлення про ікону як видатне культурно-мистецьке явище, що мало понад тисячолітній розвиток, у тому числі в Україні.

Змістовна сутність православної ікони, її ідейне навантаження, філософські християнські засади, їх візуалізація засобами мистецтва тощо знайшли відображення у

працях П. Флоренського [18], М. Храпченка [19], О. Швидкої [20, с. 123-128], В. Бачиніна [1]. Регіональні властивості ікони, зокрема, у контексті середньовічної культури південно-західних областей України, а також на сучасному етапі досліджувала Р. Михайлова [6, с. 213-258; 7 ; 8], аспекти професійного мистецтва – М. Приймич [12].

Окремим питанням є роль та місце ікони в інтер'єрі. Такій проблематиці присвятили праці С. Таранушенко, А. Уваров, Л. Успенський, М. Пелех та інші фахівці [15, с. 141–164; 16; 17, с. 223–255; 11, с. 20–23]. Проте переважна більшість дослідників розглядала ікону як елемент церковного іконостасу, що об'єктивно відповідає церковним регулятивним правилам та канонам, адже храмовий інтер'єр є основним місцем її розташування [2]. Відтак, місце та значення ікони у житловому інтер'єрі поки що не мало достатнього висвітлення. Поодиноким є розгляд ікони у хатньому середовищі, здійснений О. Осадчою [10, с. 105–114]. Зміна умов сучасного життя церковної спільноти, запит на культові особисті речі, та, водночас, підвищення культури житлового інтер'єру, створили інтерес до ікони як предметної одиниці людського помешкання. У такому зв'язку, актуальності набуває також питання «предметності» ікони в інтер'єрі.

Запропоноване дослідження ікони як елементу житлового інтер'єру актуалізує її вивчення як явища не лише сакрального, а й предметно-матеріального світу, визначального для дизайну, що не мало поки що висвітлення у науковій літературі.

Постановка завдання. У практиці формування інтер'єру сучасний дизайн звертається до різноманітних ідей, які знаходять своє архітектурно–просторове та стилістичне втілення [5]. При цьому сучасний запит на формування інтер'єру передбачає все більш осмислене звернення до предметно–речового ряду. Його аналіз та багатошарове інтерпретування часто потребує від дизайнера розуміння природи конкретного предмета, його смислової, естетичної, історико-культурної цінності. У такому аспекті ікона належить до особливих предметних витворів, адже вона є носієм ритуально-релігійних, культово-сакральних, історико-художніх, естетично-мистецьких сенсів, які можуть втілюватися у дизайнерському рішенні. Основна проблема даного дослідження полягає в аналізі ікони та її смислової специфіки як змістовного наповнення та організації інтер'єру.

Мета дослідження – виявити роль ікони в інтер'єрі як традиційного предмету культу та артефакту мистецтва, наділеного естетичними та художніми якостями. Для досягнення мети було вирішено завдання розкрити аспекти ікони як предмета, наділеного релігійним національно-історичним, міфо-поетичним, образно-художнім змістами; розглянути аспект предметності ікони; проаналізувати можливості реалізації змістовних втілень ікони у дизайнерській практиці створення інтер'єрів.

Результати дослідження. Від початку свого існування ікона є невід'ємною від інтер'єру. Починаючи із доби середньовіччя, як свідчить історія релігії, середньовічної культури та мистецтва, вона постійно знаходилася у середовищі церкви, собору, монастиря або у житловому приміщенні. На зорі поширення християнства, вже у перших місцях здійснення культу християнами – в катакомбах, ікона знаходилася в інтер'єрі, що не дійшов своїх закінчених форм – у крипті або у ніші–молільні.

З подальшим розвитком християнства предмет поклоніння першообразу – ікона – провідний предмет релігійного шанування і зорове втілення образу Спасителя, Богоматері, святих, знаходилася у серцевині храму – біля вівтаря, а під час літургії – у центрі храмового дійства: біля неї кадився фіміам-ладан, запалювалися свічки,

здійснювалася молитва, молебень, хресна хода. У церковно-релігійній культурі ікона наділена, окрім важливих ідейно-змістовних властивостей, мобільними якостями та є однією з центральних святинь [6, с.124–129].

Особливе значення від доби середньовіччя отримала ікона у такому виді приміщень, як домова церква. Для зручності користування її влаштовували у помешканнях представників нобілітету, де відвідувала її вся родина. Перші домові церкви історично відомі у палацах візантійських імператорів. Попри те, що коло відвідувачів палацових домових церков було обмеженим, ідея домашнього вівтаря знайшла надалі широке застосування. Зокрема, в Україні така традиція проявилася у розташуванні ікони у житловому приміщенні. Розташована у червоному куті міської кімнати або селянської хати ікона символізувала зв'язок із вищими божественними силами [10].

Червоний кут, де у хаті знаходилася ікона, прикрашали квітами та вишитими рушниками. Він був багатоярусним з божниками – завісами, що прикривали образи зверху і обабіч, лампадами, які запалювали у потрібний час, посудиною зі святою водою з церковних святих джерел, підставками із проскурами, що символізували тіло Христове, в оточенні поминальних книжок. У міському житлі ікону також прилаштовували на стіні, ставили на спеціальні столики, комоди, шифоньєри. Подекуди, ікони мали форму складня із декількох ікон, які при потребі розгортalися у вигляді мініатюрного іконостасу. У європейському будинку в католицькому середовищі складні переважали над іконами у звичному для православ'я вигляді.

У наш час ікона також може знаходитися не тільки у церковному, а у звичайному житловому приміщенні. Найчастіше це житло віруючих, які мають потребу бачити її постійно для здійснення культу. Біля ікони зазвичай здійснюють ранкові та вечірні молитви. Перед виходом із дому та одразу після повернення віруюча людина, звертаючись до ікони, розташованої над дверима передпокою, возносить молитву. Молитву також возносять перед та після трапези, якщо ікона знаходиться в їдальні [2].

Згідно церковних приписів, обмежень щодо вибору кімнат, де можуть знаходитися ікони, немає. Це можуть бути і вітальня, і відпочивальня, і кухня. Однак, певні правила розміщення ікони у житлі існують. Так, ікони мають бути розташовані на східній стіні кімнати, що символічно відповідає вівтарю церкви, переважно розгорнутого до Сходу. Якщо ікон багато – вони мають бути розташовані у певній послідовності – за системою, що відповідає церковній ієрархії святих, як це ми бачимо на церковному іконостасі. Обов'язковими у житлі віруючих вважаються ікони Спасителя та Божої Матері, які традиційно символізують центр церковного іконостасу. Ікону Спасителя, часто найбільшу за розмірами, прийнято розташовувати по центру, вище інших. Зліва від неї мала знаходитися ікона Богоматері. В центрі могла бути установлена так звана «вінчальна пара», іменні ікони чоловіка і дружини. Над іконою Спасителя дозволено ставити лише «Розп'яття» або ікону «Свята Трійця». Якщо у домі знаходилася особливо шанована ікона, сімейна реліквія, її належало ставити у центрі, але нижче образів Христа і Богородиці. До іконостасу входили іменні ікони членів родини, сімейні ікони тощо.

Окрім змісту, відповідного Священному писанню, ікони також наділялися значенням умовної місії, кожна своєї. Так, образ Ісуса Христа ніс ідею цілительства від недугів, оберігання від бід, підтримки в труднощах; лик Богородиці втілював чисту любов, прощення, смирення, здоров'я, сімейне благополуччя; образ Семистрільної Богородиці оберігав від чвар, пліток, недоброзичливців, злодіїв; зображення «Нев'янучого Цвіту» наділяло

душевною силою, направляло на вірний шлях, зберігало красу і молодість, відвертало від спокус, дарувало надію; зображення Святого Миколая допомагало при вирішенні складних проблем, давало віру на зцілення; образ Ангела-Хранителя зцілював, привертав любов, надію та спокій; зображення православних свят – Хрещення або Різдва Христового мали знімати з душі важкість, гріховні помисли, сцена Таємної вечері – налагоджувати стосунки з рідними та друзями, ікона Святої Трійці сприяла взаємоповазі, спокою в домі, очищала від гріхів, негативних емоцій, зурочень. Ікона в інтер'єрі людського простору завжди сприймалася як його оберіг.

Іншою причиною розміщення ікони у житловому інтер'єрі є її поціновування як твору мистецтва, предмету колекціонування. У такому випадку її молитовне призначення не є головним, адже цінуються її антикварні або художні якості. Ікона у такому сенсі часто сприймається господарями як естетичне доповнення до інтер'єру, його елемент, хоча за змістом відмінний від сімейних фото, фотошпалер, постерів, плакатів, посуду, статуеток. Ікона більше сприймається як картина, образотворча форма, адже в іконі – предметі культу і витворі мистецтва – втілена її предметна сутність **–** властивість об'єкту як явища, процесу, теоретичної практики.

У більш вузькому сенсі, предметність — це сприйняття об'єкту як відокремленого у просторі і часі окремого фізичного тіла, що є виразом взаємодії сутності та її фону, а також втіленням узагальнень співвідношень образу до певного класу об'єктів, їх константності, тобто відносної постійності сприйняття образу, його метафізики.

Щодо іконопису поняття предметності втілює сторону її конкретної, речової, матеріальної, наочної, об'єктивної, реальної сутності. Визначення ікони як предмету художньої культури поняттям «втілений художній образ» ставить її в один ряд із поняттям «річ», «тіло», «організація», «знання», «цінність», «проект». При цьому уточнення терміну як «образ художній», передбачає усвідомлення довгої еволюції самого поняття образу через прадавнє «образ», означене як «зовнішній вигляд», «лик», його перехід у поняття «лик Божий», втілення «образу Бога», і, нарешті, появи поняття «образ–ікона». З іншого боку – буттєве поняття «образ», виявляє ймовірність похідного від поняття образу – «образливо», «образливий», що має негативне значення.

В Україні набуття словом «образ» естетичного значення, очевидно, варто пов'язувати із опосередкованим процесом перетворення наприкінці XVII – на початку XVIII ст. ікони в трунний портрет і так званий сарматський портрет, відомий також у Польщі, що поступово став портретом земної людини. Так само в реальній художній практиці іконопис, коли із нього були витіснені образи небожителів, став живописом.

У сучасному використанні поняття «образ» має кілька значень – від зображення технічного характеру, до чуттєво-конкретного відтворення реальних предметів та явищ, власне зримих образів реального світу та інтелектуального відображення предметного світу у філософському сенсі, де спостерігається світогляд митця. Художній образ є особливим типом образності, що має і гносеологічне, і психологічне, і аксіологічне, і семіотичне, і інші значення, що завдяки епітету «художній», конкретизуються в теорії мистецтва.

Сучасні концепції визнають поняття «художній образ» як найбільш точне визначення структури мистецтва, тому що він формується злиттям реальності, вираження почуттів, думок мистця, конструювання особливого роду матеріально–духовних предметів, гри форм, мовних прийомів у розмаїтті співвідношень структур загального цілого. Звідси двоїста

конкретизація образів мистецтва – як художніх і як втілених, де перші – у якості духовного наповнення, інші – матеріалізації цієї духовності. Художній образ, в тому числі в іконі, є духовним за модальністю, він є формою ідеального як втілення суб'єктивної реальності, локалізованої у людській свідомості. Образ, народжений в уяві художника, завдяки втіленню у твір мистецтва, переноситься в уяву глядача, його свідомість.

Особливість духовної матерії художнього образу полягає у синкретичному злитті пізнання, ціннісного осмислення і проектування винайденої реальності. Образ Дому Божого у Софійському соборі або квітки петриківського розпису – це пізнавальне відображення об'єктивної реальності, емоційний вираз оцінки втіленого художником і створеного нового ідеального об'єкту, що наново формує вихідну реальність із синтезу знання і оцінки. У нехудожніх образах документально-репродукційного, науково-ілюстративного, проектно-технічного призначення відсутня тривимірна структура, в той час, як художній спосіб освоєння світу створює унікальні тристоронні ідеальні конструкти, які тяжіють до рівня чотиристоронніх, якщо відбувається діалог з глядачем. У таку взаємодію входять різні за природою види, роди, жанри, залежно від позицій творчого методу и стилю, від індивідуальності митця, від художнього завдання, яке він вирішує в даному творчому акті. Як образна домінанта або тло рівноваги, кожна з них робить свій внесок у повноцінний художній образ. Такою повнотою наділена і образність ікони.

Онтологія ікони як предмету мистецтва визначається матеріальністю, що функціонує саме як конкретна матеріальна річ у реальному існуванні одиничного об'єкту. На відміну від онтології витворів духовної діяльності, матеріальне втілення є лише засобом реалізації та трансляції, що можна замінити на інші.

Продуктом творчості тут є не артефакт, а духовний конструкт з притаманним йому узагальненням у вигляді поняття, ідеї, проекту, ідеалу, формули, судження, концепції, теорії, вчення, тобто форми, знакової системи, у яку цей конструкт включений. У такому сенсі онтологія ікони відмінна від предметного буття у матеріальній, духовній частині: художня образність є духовною як і пізнання, ціннісне осмислення і проектування, але образ функціонує як матеріальний предмет у реальності його конкретного існування, конкретно звернений до переживань людини. Відтак одиницею предметності художної культури є не образ як чисто духовне явище, не матеріальна конструкція, не гра форми, не артефакт, а втілений, матеріалізований засобами мистецтва, образ [19].

Образність ікони як «внутрішня форма» мистецтва висвітлює місце образу у загальній структурі художнього відтворення дії духовного змісту і матеріальної зовнішньої форми, пункту втілення одного в іншому – матеріалізації духовного і одухотворення матеріального.

Висновки. Аналіз ікони як об'єкту дизайнерських рішень передбачає вивчення її властивостей як предмету культу, твору мистецтва, предмета-символа, предмета побутового вжитку, через поняття предметності. Виявлено, що особливості розміщення ікони в сучасному інтер'єрі полягають у підкресленні її змістовного, композиційного та естетичного значень а) як предмета культового шанування, б) як предмета колекціонування, наділеного історико-естетичними якостями, в) як предмета культури, що символічно втілює релігійні, національно–історичні, міфо–поетичні, образно–художні смисли. В іконі – предметі культу і витворі мистецтва – втілена властивість об'єкту як явища,

процесу, дії, стану, практичної або теоретичної діяльності людини.

Залучення ікони до інтер'єру передбачає осмислення її предметного смислу як двох сторін буття – матеріального і духовного. Подальші дослідження ікони як об'єкту дизайну передбачають осмислення її образно-смислової та предметної специфіки в умовах побудови конкретного інтер'єру, визначеного конструктивно, стилістично й змістовно.

Література

1. Бачинин В. Введение в христианскую эстетику. Санкт-Петербург: Христианское общество «Библия для всех», 2005. 376 с.

2. Давыдова М. Н., Шлычкова Е. В. Понятие канона в современной иконописи и христианском искусстве. URL: https://azbyka.ru/ponyatie-kanona-v-sovremennoj-ikonopisi-i-hristianskom-iskusstve (дата звернення: 12.04.2020).

3. Deluga W. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej rzeczypospolitej, Gdańsk: Wydawn. Uniwersytetu Gdańskiego 2000. DOI: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2246/.

4. Жолтовський П. М. Іконопис. Історія українського мистецтва: в 6-ти т. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ : Київська книжкова фабрика «Жовтень», 1968. С. 240–284.

5. Зиміна С.Б. Стилі інтер'єру. Навчальний посібник. Київ: Довіра.2018. 344 с.

6. Михайлова Р.Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі. Київ: Видавничий Дім «Слово», 2007. 496 с.

7. Михайлова Р. Специфіка та особливості внутрішнього середовища споруд літописного Холма. Технічна естетика і дизайн. 2018. Вип.14. С. 124 –129.

8. Михайлова Р.Д. Пленер як засіб академічної освіти студентів-іконописців (на прикладі міжнародного іконописного пленеру 2018 Львівської національної академії мистецтв**).** Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Шості Платонівські читання». К. 2019. С. 33–34.

9. Milyaeva L. S. The Ukrainian Icon 11th — 18th centuries. From Byzantine source to the Baroque. Sant-Petersburg, Bournemouth. 1996.

10. Осадча О. Українська хатня ікона XVIII–XX ст.: як наукове дослідження. Мистецтвознавство. Львів, 2007. Ч. 1. С. 105–114.

11. Пелех М. Стилістичні особливості іконостасу першої третини XVII – поч. XVIII ст. з церкви Св. Миколая Чудотворця з с. Якторів на Львівщині. Апологет. Богослов. збірн. Львів. духовної академії УПЦ КП. 2010. № 1 – 4. С. 20 – 23.

12. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва. Монографія. Ужгород : Карпати, 2017. 507 с.

13. Свєнціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. Історія українського мистецтва : в 6-ти т. Т. 6. Мистецтво XVI – першої половини XVII століття. Київ : Київська книжкова фабрика «Жовтень», 1967. С. 208–274.

14. Степовик Д. В. Мистецтво ікони : Рим, Візантія, Україна. Київ : Наук. думка, 2008. 466 с.

15. Таранушенко С. А. Український іконостас. Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів, 1994. Т. 227 (CCXXVII). С. 141–164.

16. Уваров А. С. Християнская символика. Москва, 1908. Ч. I. 212 с.

17. Успенский Л. А. Вопрос иконостаса. Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата (Париж). 1963. № 44. С. 223–255.

18. Флоренский П. А. От образа к Первообразу. Православная икона. Канон и стиль. Москва, 1998. С. 160–167.

19. Храпченко М. Горизонты художественного образ. Москва: Художественная литература, 1986. 438 с.

20. Швыдкая Е.В. Явление иконы: смысл и содержание. Вестник Московского Государственного Областного «Философские науки». 2009. № 1. Вып. № 13. С. 123–128. URL: https://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/3616.

References

1. Bachinin, V. (2005). Vvedenie v hristianskuyu estetiku [Introduction to Christian aesthetics]. Sankt-Peterburg : Hristianskoe obshchestvo «Bibliya dlya vseh». [in Russian].

2. Davydova, M.N., Shlychkova, E.V. Ponyatie kanona v sovremennoy ikonopisi i khristianskom iskusstve. [The concept of canon in modern icon

painting and Christian art] URL: https://azbyka.ru/ponyatie-kanona-v-sovremennoj-ikonopisi-i-hristianskom-iskusstve Last accesed: 12.04.2020) [in Russian].

3. Deluga, W. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej rzeczypospolitej, Gdańsk: Wydawn. Uniwersytetu Gdańskiego 2000. DOI: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2246/ [in Polish].

4. Zholtovskyi, P. M. (1968). Ikonopys // Istorija ukrainskoho mystetstva : v 6-ty t. T. 3. Mystetstvo druhoi polovyny XVII–XVIII st. [History of Ukrainian art: in 6 volumes. Vol. 3. Art of the second half of the seventeenth and eighteenth centuries] Kyiv : Kyivska knyzhkova fabryka «Zhovten». 240–284. [in Ukrainian].

5. Zymina, S.B. (2018). Styli inter'eru. [The interior styles.Tutorial] Navchalnyi posibnik. Kyiv: Dovira. [in Ukrainian].

6. Mykhailova, R.D. (2007) Khudozhnia kultura Halytsko-Volynskoi Rusi. [Artistic culture of Galicia-Volyn Rus] Kyiv: Wydavnychyi Dim «Slovo» [in Ukrainian].

7. Mykhailova, R. (2018). Spetsyfika ta osoblyvosti vnutrishnoho seredovyshcha sporud litopysnoho Kholma [Specifics and features of the interior space of the buildings of the Chronicle Hill] Tekhnichna estetyka i dyzain. 14. 124-129. [in Ukrainian].

8. Mykhailova, R. D. (2019). Plener yak zasib akademichnoi osvity studentiv-ikonopystsiv (na prykladi mizhnarodnoho ikonopysnoho pleneru 2018 Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv) [Plein air as a means of academic education of students-icon painters (on the example of the international icon-painting plein air 2018 of Lviv National Academy of Arts] // Tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii «Shosti Platonivski chytannia». Kyiv. 33–34. [in Ukrainian].

9. Miliaieva, L. (1996). The Ukrainian Icon 11th–18th centuries. From Byzantine source to the Baroque. Sant-Petersburg, Bournemouth.

10. Osadcha, O. (2007). Ukrainska khatnia ikona XVIII–XX st.: naukove doslidzhennia [The Ukrainian home icon of the XVIII-XX centuries: as a scientific research] Mystetstvoznavstvo. Lviv, 1. 105–114. [in Ukrainian].

11. Pelekh, M. (2010). Stylistychni osoblyvosti ikonostasu pershoi tretyny XVII poch. XVIII st. z tserkvy sv. Mykolaia Chudotvortsia z s. Yaktoriv na Lvivshchyni. [Stylistic features of the iconostasis of the first third of the 17th – the beginning of the 18th century from the church of St. Nicholas the Wonderworker from the village Yaktoriv in the Lviv region] Apolohet. Bohoslov. zbirn. Lviv. dukhovnoi akademii UPTs KP. 1–4. 20–23. [in Ukrainian].

12. Pryimych, 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 18th -the first half of the 20th century: folk tradition, Byzantine canonicity and influences of Western European art] Uzhhorod : Karpaty. [in Ukrainian].

13. Svientsitska, V. I. (1967). Zhyvopys XIV–XVI stolit. Istoriia ukrainskoho mystetstva: v 6-ty t. T. 6. Mystetstvo XVI – pershoi polovyny XVII stolittia. [Painting of the XIV-XVI centuries.The history of Ukrainian art: in 6 volumes] Kyiv: Kyivska knyzhkova fabryka «Zhovten». 208–274. [in Ukrainian].

14. Stepovyk, D. V. (2008). Mystetstvo ikony: Rym, Vizantiia, Ukraina. [The art of the icon: Rome, Byzantium, Ukraine] Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian].

15. Taranushenko, S. A. (1994). Ukrainskyi ikonostas [Ukrainian iconostasis] // Zapysky NTSh. Pratsi sektsii mystetstvoznavstva. Lviv. 227 (CCXXVII). 141–164. [in Ukrainian].

16. Uvarov, A. S. (1908). Khristiyanskaya simvolika. [Christian symbols] Moskva, Ch. I. [in Russian].

17. Uspenskiy, L. A. (1963). Vopros ikonostasa [The problem of the iconostasis]. Vestnik Russkogo Zapadno-Yevropeyskogo Patriarshego Ekzarkhata (Parizh). 44. 223–255. [in Russian].

18. Florenskiy, P. A. (1998). Ot obraza k Pervoobrazu. Pravoslavnaya ikona [From the image to the prototype. The Orthodox icon] Kanon i stil. Moskva. 160–167. [in Russian].

19. Khrapchenko, M. (1986). Gorizonty khudozhestvennogo obraza. [Horizons of an artistic image] Moskva : Khudozhestvennaya literatura. [in Russian].

20. Shvydkaya, Ye.V. (2009). Yavlenie ikony: smysl i soderzhanie [The phenomenon of the icon: meaning and content]. Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Oblastnogo universiteta «Filosofskie nauki». 1. Vyp. 13. Moskva : Izdatelstvo MGOU. 123–128. URL: https://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/3616 [in Russian].

THE ICON AS A SUBJECT OF RESIDENTIAL INTERIOR

MYCHAILOVA R.D. [1], PETRUK R.I. [2]
[1]*Kyiv National University of Technologies and Design*
[2]*Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design*

Purpose. To identify the things-meaning role of the icon in modern housing interior as an object of cult and religious purpose, a work of art, a cultural artifact.

Methodology. General scientific methods of research have been applied, including chronographic, historical-comparative as well as those relating to art studies – figurative-stylistic, semantic, iconographic. Theoretical and art terminological constructions have been used for determining the conceptual apparatus of design.

Results. There have been analysed the peculiarities of the location of the icon in the living interior as a cult object, a work of art,a symbolic object,a household object according to its purpose as: a) a subject of religious worship, b) a collector's item, c) a cultural object that embodies religious, national-historical , myth – poetic, figurative – artistic meanings and reveals the possibilities of their implementation in design practice;the icon as a cult object and a work of art embodies the property of an object as a phenomenon, process, action, state, practical or theoretical human activity. It was studied out that the use of the icon in the interior takes into account that the imagery of the icon as an "internal form" of art highlights the place of the image in the overall structure of artistic reproduction of spiritual content and material external form, the point of embodiment of one in another – materialization of spiritual and spiritualization of material. It is concluded that the use of the icon in the interior involves understanding its objective meaning as two aspects of existence – material and spiritual.

The scientific novelty consists in determining the place and meaning of the icon as a household item in terms of content,

ІКОНА КАК ПРЕДМЕТ ЖИЛИЩНОГО ИНТЕРЬЕРА

МИХАЙЛОВА Р. Д.[1], ПЕТРУК Р. И.[2]
[1]*Киевский национальный университет технологий и дизайна*
[2]*Киевская государственная академия декоративно-прикладного искусства и дизайна имени Михайла Бойчука*

Цель. Проанализировать предметно-смысловое значение иконы в интерьере современного жилища как объекта сакрального назначения, произведения искусства, артефакта культуры.

Методология. Использованы общенаучные методы исследования, хронологический и историко-компаративный, образно-стилистический, семантический анализ. Для определения понятийного аппарата дизайна применены теоретико-искусствоведческие терминологические построения.

Результаты. Проанализированы особенности размещения иконы в жилищном интерьере как предмета культа, произведения искусства, предмета-символа, предмета быта, что соответсвует ее назначению: а) предмета религиозного поклоненния, б) предмета коллекционирования, в) предмета культуры, воплощающими религиозное, национально–историческое, мифо–поэтическое, образно–художественное содержание и выявляет возможности реализации в дизайнерской практике создания современных жилищных интерьеров.

Научная новизна состоит в определении места и значения иконы как предмета домашнего обихода в аспекте содержательного, композиционного и эстетического эстетичного наполения интеръера жилищной среды.

Практическое значение. Предложенные материалы расширяют представления о

compositional and aesthetic filling of the residential environment.
Practical significance. The proposed materials expand the understanding of the possibility of forming a modern residential interior; the results can be used in residential design practice.
Keywords: *icon, subject line, design, residential interior, design practice, compositional construction.*

возможностях формирования современного жилищного интерьера. Результаты могут быть использованы в практике дизайна жилищной среды.
Ключевые слова: *икона, предметний ряд, дизайн, жилищный интерьер, дизайнерская практика, композиционные построения.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Михайлова Рада Дмитрівна, д-р мист., професор, професор кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-7264-0205, **e-mail**: radami1818@gmail.com

Петрук Роман Ігорович, Заслужений діяч мистецтв України, старший викладач кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука, ORCID 0000-0001-6221-7916, **e-mail**: artromanpetruk@gmail.com

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.7.

Цитування за ДСТУ: Михайлова Р. Д., Петрук Р. І. Ікона як предмет житлового інтер'єру. Art and design. 2020. №2. С 83-91.

Citation APA: Mychailova, R. D., Petruk, R. I. **(2020)** The icon as a subject of residential interior. *Art and design*. 2. 83-91.

УДК 7.01
(778):77.03

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.8.

САФРОНОВА А. В., МИХАЙЛОВА Р. Д.
Київський національний університет технологій та дизайну

СУЧАСНА ФОТОКНИГА ЯК ОБ'ЄКТ ДИЗАЙНУ: СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ЗА СПОСОБОМ ПОДАННЯ КОНТЕНТУ

Мета. *Дослідити риси та особливості сучасної фотокниги як об'єкту дизайну, її художньо-композиційні рішення, типи за способом подання контенту; виявити стан, тенденції розвитку фотокниги відповідних типів у світі та в Україні.*

Методологія*. В статті використані візуально-аналітичний аналіз для опрацювання зразків та письмових джерел, типологічний – для виявлення критеріїв розподілу зразків та їхньої систематизації, порівняльний – для стилістичного, композиційного, змістовного, аналізу різноманітних творів фотографії, фотоальбомів та інших видань.*

Результати. *На основі аналізу наукових джерел, сучасної зарубіжної та української фотокниги, узагальнено підходи до її художньо-композиційних рішень та дизайну, складено класифікацію типів фотокниги за способом подання контенту як конкретних видань, виявлено підстави для об'єднання фотографій у серії: спільність теми; спільність ідеї; спільність сюжету; спільність формальних ознак; спільність асоціацій.*

Наукова новизна. *Сформовано характеристики фотокниги як об'єкту дизайну: систематизовано риси художньо-композиційних дизайнерських рішень ряду українських фотокниг, що отримали визнання, як твори фотомистецтва; виявлено провідні тенденції розвитку конкретних за способом подання контенту типів фотокниги в Україні.*

Практична значущість. *На основі мистецтвознавчого аналізу типів фотокниги за способом подання контенту, виявлено тенденцій її розвитку у межах сучасного фотомистецтва, зазначено особливості дизайну ряду фотовитворів, які з часом набули високої художньої, а разом з тим і ринкової цінності або отримали визнання на міжнародних конкурсах. Визначені характерні риси відтворення світлин, що надають українським фотокнигам виразний національний характер.*

Ключові слова: *фотомистецтво, фотокнига, дизайн, фото-історія, фото-типологія, творчість.*

Вступ. На численних сучасних фотовиставках та фотоконкурсах набула поширення фотокнига – різновид фотоальбому з унікальним дизайном, можливістю застосовувати різноманітні ефекти, підписи, кліпарти та інші елементи. Про інтерес до фотокниги свідчить велика кількість міжнародних фестивалів, які щорічно відбуваються у країнах Європи, Америки, в Японії тощо. Це Art Book Fair Basel «I never read», C/O Berlin Bookdays, European Publishers Award for Photography, International Photobook *Festival, Kassel*, Germany, London Art Book Fair Atlanta Celebrates Photography – Photobook Fair тощо. Починаючи з 2011 року журнал «Time» кожен рік публікує топ-листи з кращими фотокнигами світу. Серед видавництв, що також постійно торкаються теми фотовидань – «The guardian», «New York times», тощо. З 2019 р. фестивалі фотокниги відбуваються і в Україні.

Фотокнигу характеризують ексклюзивність (невеликий тираж); відсутність орієнтацій на ринок (переважання самовидань); зростаюча з часом ціна (обумовлена художньою цінністю окремих зразків) [3, 5]. Вона є однією з форм презентації мистецтва, яка здатна одночасно транслювати авторську концепцію через максимальне число каналів сприйняття інформації: тактильний, зір, нюх, а подекуди й смак. Відтак, у практиці фотомистецтва, як і інших сучасних творчих практиках, досить часто у відношенні до фотокниги застосовують термін «арт-об'єкт», під яким розуміють об'єкт мистецтва або синтезу мистецтв,

самоцінну, неутилітарну річ, створену з різних матеріалів і предметів, що передає творчу ідею митця шляхом візуальної взаємодії з глядачем і розрахована на емоційну реакцію людини [1; 5; 11].

Розвиток інформаційних технологій, цифрової фотографії і друку, програмних засобів, наприкінці XX і на початку XXI століть, розкривають перед фотомитцями і художниками унікальні можливості реалізації творчих проектів, в яких фотографія може відігравати роль пластичного матеріалу, трансформація і художня обробка якого не має обмежень. Отже стає актуальним завдання всебічного дослідження і теоретичного осмислення принципів та підходів до створення сучасної конкурентоспроможної фотокниги, як об'єкту арт-дизайну.

Аналіз попередніх досліджень. Фотокнига як певний тип видань викликає велику увагу дослідників. У численних публікаціях розглядаються фотоальбоми, фотокниги, фотовидання з метою розкриття їх особливостей, структури, змісту, технологій створення [4, 5, 7, 14].

Мистецький аспект фотокниги, історію її становлення і розвитку до нашого часу переважно висвітлювали зарубіжні автори, серед яких найбільш відомими є труди фотографа Мартіна Парра та критика Геррі Баджера. У їхньому тритомному виданні подано опис 200 західноєвропейських та японських фотокниг від моменту їх появи у XIX ст. [10]. Попри значне зібрання зразків, лише третій том містить інформацію про формування ідеї фотокниги та процес створення для неї фотографій, включно з їх тематичним визначенням від діаристичних фотографій місцевості і зображень людей – до пропагандистських книг. У цьому томі здійснено також аналіз найбільш відомих видань другої половини XX ст., виділено і відзначено найкращі самовидання, хоча в цілому праця носить описовий характер.

Деякі аспекти подання фотографій певного контенту розглянуто в статті Р. Михайлової, присвяченій американському фотохудожнику Філіпу Халсману [8]. Змістовно-смислову програму своїх світлин, які були зібрані у кількох фотоальбомах, Ф. Халсман представляв як тематично поєднані зразки, що унаочнюють вироблену ним теорію «джампологос». Попри те, що у статті розглянуто творчість лише одного фотохудожника, вона дозволяє зрозуміти шляхи становлення серій світлин, що є важливою складовою фотоальбому як типу видання.

Серед останніх публікацій, присвячених аналізу фотокниги, як мистецької практики, слід виділити роботу, проведену групою авторів [4], де зроблена спроба наукового осмислення взаємодії фотографії з текстом і контекстом, зокрема в ділянці психології, а саме сприйняття її інформаційного поля; візуальних, тактильних і інтерактивних особливостей фотокниги як «фетишизованого об'єкта мистецтва» («fetishised object of art»). В такому аспекті у даному виданні визначено роль та місце фотокниги у сучасному культурному просторі.

Особливості фотокниги щодо інших видів мистецтва, таких як кіно, музика та література відзначено у дисертаційному дослідженні [12]. Важливим є також визначення ролі фотокниги як інформаційного середовища, яке піддається впливам наративу. У третьому розділі дисертації акцентовано увагу на активному розвитку самовидавництва (селф-паблішу) фотокниг, що є характерним саме для XXI століття. Цінним досвідом створення світлин для фотокниги є перегляд та узагальнення змісту робіт відомих дослідників цього напряму Барта (1964), Бейкера (2005) та Локмана (2013). В Україні, незважаючи на успіхи українських видань на міжнародних конкурсах, сучасна фотокнига поки що не є предметом наукових досліджень. Основне джерело інформації про неї – це публікації періодичної преси, розміщені в інтернеті [3, 13, 15]. Інтернет-видання містять відгуки

організаторів і учасників фестивалів, інтерв'ю з відомими фотохудожниками – Михайлом Педаном, Дмитром Краковичем, Сергієм Котчетовим, членами групи «Шило» та іншими, які стосуються сучасних трендів мистецтва фотографії, успіхів і труднощів, з якими стикаються українські митці, однак не мають наукового аналізу.

Складностей щодо вивчення фотокниги в Україні додає також те, що загальна кількість публікацій, конкретно присвячених цій ділянці, значно менша, ніж тих, що присвячені мистецтву фотографії в цілому, що наприклад, розміщені в українському електронному журнал Foto.ua., електронних виданнях «Bird and fligh» (https://birdinflight.com), «Amuse-a-muse» (https://www.amuse-a-muse.com), «Платформа» (https://platfor.ma). Такий стан питання окреслює нагальну потребу у дослідженні фотокниги як предмету мистецької та дизайнерської діяльності.

Постановка завдання. На основі перегляду літературних джерел, аналізу розвитку мистецтва фотокниги в Україні і світі, виявити особливості сучасної фотокниги як об'єкту дизайну та дослідити її художньо-композиційні рішення, типи за способом представлення контенту; виявити тенденції розвитку фотокниги відповідних типів в Україні і світі.

Результати дослідження. Проведені дослідження дозволили узагальнити особливості, за якими створюється сучасна конкурентоспроможна, запитана на ринку фотокнига, це: оригінальність концепції, її складність, спосіб донесення ідеї фотокниги до глядача; дизайн, різноманітність підходів до формоутворення; типографіка – технічна майстерність виконання, доречність вибору матеріалів і декору.

За способом представлення контенту, фотокниги можна поділити на такі, що містять у собі певну фотографічну розповідь, послідовне розкриття теми у хронологічній послідовності (фото-історія) та такі, що містять серію фотографій (фото-типологія), об'єднаних тематично (фотографії об'єктів подібного типу або в єдиному контексті), асоціативно.

Одним із постмодерністських прийомів донесення ідеї автора до аудиторії є так звана – фото-апропріація, що по структурі може являти собою, як фото-типологію, так і фото-історію, залежно від ідеї автора [6] і передбачає використання для створення фотокниги фотографій, зроблених не митцем (автором фотокниги), а іншими авторами. У «чистому вигляді» використані у проекті фотоматеріали можуть не мати власної художньої цінності, однак за рахунок модифікації (наприклад, залучення їх у певному контексті), набувають нового змісту, здатні розкрити ідею автора. До фото-апріації зверталися, наприклад, митці харківської школи фотографії, одеської групи «Шило» та інші з метою переосмислення минулого, зміни точки зору на знайомі об'єкти, надання їм актуального змісту [7, 12, 17].

Так, для представників харківської школи фотографії поширеною практикою при створенні фотопроектів є використання архівних світлин. Маніпулюючи знімками, що відображають ретроспективу радянського укладу, автори вдаються або до їхньої деформації, яка полягає у техніках розмальовки та колажу, або переміщають їх у незвичний контекст. Такі прийоми залучені у фотокнизі «У пошуках мого батька» Н. Резник (2015 р.), «Днепропетровская школа фотографии» кураторів Л. Гольдштейн і М. Хрущак (2015 р.), серії Є. Павлова «Тотальна фотографія» (2016 р.). В останнє видання («Тотальна фотографія») (рис. 1) увійшли фотопроекти автора радянських часів, в яких саме представлені «розмальовки» – підфарбовані фотографії, що надають чорно-білій світлині якостей живопису, а також «ретро» фотографії автора і його колеги Володимира Шапошникова [13].

Наведені прийоми і методи не суперечить твердженню Андре Руйє,

відомого французького аналітика мистецтва фотографії, що саме в постмодерністську епоху фотографія, крім того, що затвердила себе як вид мистецтва, зберігши і розвинувши власну естетичну цінність і ідентичність, перетворилася і на повноцінний матеріал для інших видів мистецтва. Досліджуючи динаміку цього процесу, в своїй роботі [9] Руйє розглядає роль фотографії у становленні імпресіонізму (витіснення мистецтва), парадигми мистецтва (у Марселя Дюшана), розвитку концептуального мистецтва (Боді-арту і Ленд-арту) тощо. Автор підкреслює, що лише приблизно з 1980-х років (як відлуння експериментів авангарду початку століття, але абсолютно в нових умовах і в нових формах) фотографія стала освоюватися художниками в якості справжнього художньо матеріалу.

У свою чергу, фото-типологія, як форма подання тематичного фотопроекту, апробована більше у творчості зарубіжних фотохудожників. Так, засновники Дюссельдорфської школи фотографії Августа Зандер (August Sander), Карл Блосфельд (Karl Blossfeldt), Бернд і Хіллі Бехерів (Bernd and Hilla Becher, застосували у фотокнизі набір окремих зображень, які передають сенс проекту після сприйняття всіх фотографій разом. Ранні роботи Бернда Бехера, у яких він відтворив промислові об'єкти – газгольдери, водонапірні башти, елеватори, доменні печі, позначені емоційно-аналітичною силою форми, були об’єднані у серії [2, 15]. Нині їх сприймають як «візуальну граматику» певного стандарту, адже об'єкти, вільні від архітектурно-естетичних міркувань, поставали як важливі витвори інженерії. «Культурний вимір» промислової архітектури відображено і у роботах Бернда і Хіллі Бехерів: наприклад, доменні печі у фотокнизі «Blast Furnaces» були представлені ними у стилістиці арт-деко (рис. 2).

Надалі такий прийом був залучений фотохудожниками для фотопортретів, основу яких складало певне проблемне питання Подібне спрямування мають світлини серії «Портрети» («Portraits», 1981 – 1985 рр.) Томаса Руффа (Thomas Ruff). Представник тієї ж дюссельдорфської школи фотографії, він продовжив працювати в манері своїх вчителів Бернда і Хілли Бехерів. Образи чоловіків і жінок, вихідців з колишнього НДР, складають серію з шестидесяти портретів (рис. 3). Їхні фото, зняті «як на паспорт», без емоцій, міміки, жестів, тобто, не відволікаючись від суті, виявляють дещо спільне, що їх усіх об'єднує. Це своєрідне «завдання на увагу», розраховане на пошук нюансів у, здавалося б, однотипних фотографіях. Томас Руфф – новатор, який і сьогодні долає межі традиційної фотографії, освоює нові техніки, зокрема «нічне бачення», ручне розфарбовування, стереоскопію, модернізує тематику – портретну, архітектурну, астрологічну та інші [2, 16].

Для фото-типології поширеною є етнографічна тематика. Важливо, однак, зазначити, що частина проектів у межах етнографії має ширший сенс, він виходить за рамки тематики, як наприклад, типологія національних типів, соціальних класів, віку і статі, соціальних конфліктів та колізій. Такими рисами відзначена фотокнига Олександра Чекменьова «Паспорт», до якої увійшли фотографії 1994-1995 рр., створені фотохудожником в Луганську на замовлення соціальних служб: їх робили для паспортизації з літніх та хворих людей, полишених фізичної можливості виходити з дому, а також з тих, хто не міг отримати фотопослуги за відсутності коштів. За таких обставин О. Чекменьов, залучений соціальними працівниками, потрапляв у домівки луганчан, де фіксував життя прошарку людей середини 1990-х (рис. 4). Присвячена їм фотокнига «Паспорт» є фото-типологією класичного типу з мінімалістським графічним та поліграфічним рішенням [13, 17].

Рис. 1. Є. Павлов. Фотокнига «Тотальна фотографія», 2016 р. [13]

Рис. 2. Бернд і Хілла Бехер. Фото з фотокниги Blast Furnaces (Доменні печі) 1969–95 [15]

Рис. 3. Томас Руфф. Портрети, 1981-1985 рр. [16]

Рис. 4. Олександр Чекменьов.Фотокнига «Паспорт» [17].

Її концепцію розкриває вступна частина, кольорове рішення обкладинки, що відповідає національній та етнографічній складовій, фотографії власного паспорта художника та серія портретів пересічних громадян України, розміщені на напівпрозорому папері з рамкою рівною аркушу паспорта. Основна частина книги – портрети, сповнені емоційної напруги, адже попри вимог щодо світлини на паспорт,

фотографії О. Чекменьова включали фото середовища, у якому перебувала людина, зазвичай задній план, де знаходилися предмети, пов'язані з повсякденним життям суб'єктів фотографії.

На передньому плані знаходився сам портретований, соціальний працівник, їхня взаємодія. Цей прийом дозволив розкрити вражаючі подробиці життя багатьох людей.

Відтак, основна роль в композиційному рішенні фотокниги О.Чекменьова належить фотографіям: великим з мінімальною кількістю пояснювального тексту, невеликим на тлі білого кольору тощо при мінімалістичній обкладинці. Фотознімки характерні: чітким відтворенням без ефектів зміни глибини різкості (зйомка на широковугольний об'єктив); яскравістю кольорів, що імітує з'йомку на плівку; відсутністю художніх ефектів; досягненням враження непрофесійної зйомки, природності, без позування з боку суб'єкта, без видимого ретушування (пост-обробка кадру). Показово, що такі риси притаманні і іншим українським фотокнигам, що отримали визнання на міжнародному рівні. Це «Slavik Fashon» Юрка Дячишина (рис. 5), **«**Kachalka. Muscle Beach» Кирила Головченка (рис. 6), «Pearly Gates» Анастасії Лазуренко (рис. 7) тощо [13].

Аналіз цих зразків свідчить, що підставою для об'єднання фотографій у серії можуть бути спільність теми; спільність ідеї; спільність сюжету; спільнсість формальних ознак; асоціативна спільність.

До типу фото-типології належить фотопроект «День Перемоги» (2010 р.) британського фотомитця Дж. Хілла, присвячений 65-річчю Другої Світової війни. Розгорнутий у Музеї сучасного мистецтва у Москві (Росія), цей проект не був відображенням певної соціальної проблеми, він став фіксацією образів людей, що пройшли важкий життєвий шлях і боролись за свою Батьківщину (рис. 8). Впродовж чотирьох років проекту Дж. Хілл зняв 400 ветеранів у яких побачив обличчя людей, що пов'язували минуле і сьогодення [20].

В цілому, в Україні жанр фото-типології (якщо казати про візуальний контент фотокниги) є найбільш розвинений, в той час як на Заході при створенні фотокниги часто використовують також фото-історію.

Варто підкреслити, що важливою композиційною складовою фотокниги є пояснювальний текст, зазвичай лаконічний, суто інформативний, що містить відомості про суб'єкта, місце і час зйомки. Варіантами використання тексту, спрямованого на розкриття суті світлини, передачі ідеї автора підписи, назви; історія, детальний опис; візуально-активний текст: каліграфічний, у формі врізок, що мають самостійну художню роль поруч з фотографіями або виступають як їх доповнення. Однак можлива і відсутність текстової частини взагалі, адже сила виразності належить фотографіям та їх композиційному положенню, що, у свою чергу, також створюється кількома способами комбінування зазначених технік. Так, у фотокнигах Ю. Кривич і В. Полякова (рис. 9, рис. 10) текст відсутній, у «Щоденнику» Б. Михайлова (рис. 11) – зустрічається візуально-активний текст, що складає враження рукописних коментарів. У фотокнизі А. Бондаря (рис. 12) текст розташовано врізками. Перенесені з тлумачного словника, тексти мають оригінальний вигляд. У фотокнизі «Підписи війни» [13] – це комбіноване використання тексту: рукописні підписи полароїдних знімків самих ветеранів з текстовими підписами, що несуть інформацію про персону, зображену на фотографії.

Рис. 5. Юрко Дячишин. Фотокнига «Slavik Fashion», 2013 рік. [18].

Рис. 6. Кирил Головченко. KACHALKA – Мускульный пляж, 2012 рік. [19].

Рис. 7. Анастасія Лазуренко. Pearly Gates, 2016 рік. [13]

Рис. 8. Джеймс Хілл «День Перемоги», 2010 рік [20]

Рис. 9. Юлія Кривич, «Передчуття», 2015 рік [13]

Рис. 10. В'ячеслав Поляков «Backspaces», 2016 рік [13]

Рис. 11. Борис Михайлов.«Щоденник», 2015 рік [13]

Рис. 12. Фото Артура Бондара з його книги «Барикада», 2015 рік [21]

Висновки. Фотокнига кінця XX – початку XXI століть стала явищем світового фотомистецтва, що пов'язано багато в чому з тим, що у період перегляду та вироблення нових підходів до проблеми синтезу мистецтв, фотографія показала свою пластичність як матеріал, який можна використовувати в будь-якому поєднанні з іншими способами образного вираження. У сфері новітніх комунікацій, вона несе в собі соціальну, естетичну та освітню функції, є друкованою візуалізацією творчої концепції проекту фотомитця і за своїми властивостями належить до арт-об'єктів. Основними способами представлення її контенту є фото-історія і фото-типологія. Найбільш поширеним підходом при створенні концепції фотокниги в Україні є фото-типологія, що передбачає використання як фотографій з архіву (так звана апропріація), так і фотографій, зроблених фотографом безпосередньо для конкретного видання. Підставою для об'єднання фотографій у серії можуть бути спільність теми; спільність ідеї; спільність сюжету; спільність формальних ознак; асоціативна спільність. Характерною рисою сучасної української фотокниги є її виразний національний характер, що викликає особливий інтерес у світі. Стилістика фотографій у фотокнигах співпадає з тенденціями та трендами сучасної фотографії. Вивчення європейської та світової фотокниги на тлі мистецьких подій в Україні дозволяє виявити напрями та перспективи її розвитку, а разом з тим і актуальні аспекти наукового дослідження.

Література

1. Базелюк Н. Л. Форма як засіб створення художнього образу в арт-дизайні. *Art and Design*. 2019. № 3 (07). С. 40-47. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.4

2. Васильева Е. В. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое. Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2016. № 3 С. 27–37 DOI: https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2016.302

3. Davis P. Can the photographic typology be defined? Apr 1, 2017. URL: https://medium.com/@pdtv/can-the-photographic-typology-be-defined-bfa38d5699f3 (дата звернення 20.01.2020).

4. Di Bello P., Wilson C., Shamoon Z. The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond Paperback – 18 Dec. 2011. 256 p.

5. Garcia M. What is a Photobook? Apr 17, 2017. URL: https://medium.com/@ummarcelogarcia/what-is-a-photobook-71c5d49e6477 (дата звернення 20.01.2020).

6. Meiselman J. When Does an Artist's Appropriation Become Copyright Infringement? Dec 28, 2017. URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-appropriation-theft (дата звернення 10.01.2020).

7. Мжельская Е. Л. Редакторская подготовка фотоизданий : учеб. пособ. для студ. вузов. Москва: Аспект Пресс, 2005. 112 с.

8. Михайлова Р. Художні прийоми в фотопортретах Філіпа Халсмана. Art and Design. 2018. №1. С. 95 – 102. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.9

9. Руйе Андре. Фотография. Между документом и современным искусством, СПб: Клаудберри, 2014. 712 с.

10. Parr M., Badger G. The Photobook: A History Volume III Hardcover. Phaidon Press. March 17, 2014. 320 p.

11. Сес Н.А., Щирова А.Н. Арт-объект как специфичная художественная форма. *Успехи современного естествознания*. Пенза: Издательский Дом «Академия Естествознания», 2012. № 5. С. 23 – 24.

12. The Photobook as a Reinvented Medium: Narrativity, Design and Publishing in the Twentieth and Twenty-First Century A dissertation submitted to the Dublin Institute of Technology in part fulfilment of therequirements for award of BA Photography by Alisha Doody. January 2017. DIT School of Media, College of Arts and Tourism. 52 p.

13. Шебетко А. 7 украинских фотокниг, заслуживающих внимания. 4 августа, 2016. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/26042016-posle-prochteniya-sberech-ukrainskie-fotoknigi.html (дата звернення 20.01.2020).

14. Шехурина Л. Д. Фотокнига: история, типологические и художественные особенности, вопросы использования в библиотечно-библиографической практике: Дис... канд. филол. наук : 05.25.04. Ленинград, 1980.0 с.

15. Who are Hilla and Bernd Becher? Get to know one of the artists from the Artist and Society display at Tate Modern. URL: https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers (дата звернення 20.01.2020).

16. Сайт неприбуткової мистецької організації Public Delivery. URL: https://publicdelivery.org/thomas-ruff-portraits/ (дата звернення 20.01.2020).

17. Сайт MOKSOP — Museum of Kharkiv School of Photography. URL: https://www.moksop.org/art/artprojects/pasport/

18. Сайт Інтернет-журналу BigPicture. URL: https://bigpicture.ru/?p=577027 (дата звернення 20.01.2020)

19. Сайт-блог фотографа Кирила Головченка. URL: https://www.kirill-golovchenko.com/shop/books/kachalka-b/#cc-m-product-12251727232 (дата звернення 20.01.2020).

20. Сайт музею ММОМА. URL: http://www.mmoma.ru/exhibitions/tverskoy9/dzhejms_hill_den_pobedy/ (дата звернення 20.01.2020).

21. Сайт фотожурналу Photographer. URL: https://www.photographer.ru/cult/person/6635.htm (дата звернення 20.01.2020).

References

1. Bazelyuk, N. L. (2019) Forma yak zaslb stvorennya hudozhnogo obrazu v art-dizaynl. [Form as a means of creating artistic image in art design] Art and Design. 3 (07). S.40 – 47 DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.4 [in Ukrainian]

2. Vasileva, E. V. (2016) Dyusseldorfskaya shkola fotografii: sotsialnoe i mifologicheskoe. [Dusseldorf school of photography: social and mythological] Vestnik SPbGU – Bulletin of St. Petersburg State University. 3(15). 27-37. DOI: https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2016.302 [in Russian].

3. Davis, P. Can the photographic typology be defined? Apr 1, 2017. URL: https://medium.com/@pdtv/can-the-photographic-typology-be-defined-bfa38d5699f3 (last accessed: 27.01.2020)

4. Di Bello, P., Wilson, C., Shamoon, Z. The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond Paperback – 18 Dec. 2011. 256 p.

5. Garcia, M. What is a Photobook? Apr 17, 2017. URL: https://medium.com/@ummarcelogarcia/what-is-a-photobook-71c5d49e6477 (last accessed: 20.01.2020).

6. Meiselman, J. When Does an Artist's Appropriation Become Copyright Infringement? Dec 28, 2017. URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-appropriation-theft (last accessed: 10.01.2020).

7. Mzhelskaya, E.L. (2005). Redaktorskaya podgotovka [Editorial Photo Editing]. Moscow: Aspect Press, 2005. 112 c. [in Russian].

8. Mykhailova, R. (2018) Khudozhni pryiomy v fotoportretakh Filipa Khalsmana [Artistic techniques in photo-portraits of Philip Halisman]. Art and Design. №1. S. 95 – 102. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.9 [in Ukrainian].

9. Ruje, A. (2014). Fotografiya. Mezhdu dokumentom i sovremennym iskusstvom. [The photo. Between the document and contemporary art]. SPb: Klaudberri. 712 s. [in Russian].

10. Parr, M., Badger G. (2014). The Photobook: A History Volume III Hardcover. Phaidon Press. March 17. 320 p.

11. Ses, N.A. & Schirova, A.N. (2012). Art-ob'ekt kak spetsifichnaya hudozhestvennaya forma [Art-object as a specific art form.] Uspehi sovremennogo estestvoznaniya – The successes of modern science. Penza: Izdatelskiy Dom «Akademiya Estestvoznaniya», 5. 23–24. [in Russian].

12. The Photobook as a Reinvented Medium: Narrativity, Design and Publishing in the Twentieth and Twenty-First Century A dissertation submitted to the Dublin Institute of Technology in part fulfilment of therequirements for award of BA Photography by Alisha Doody. January 2017. DIT School of Media, College of Arts and Tourism. 52 p.

13. Shebetko, A. 7 ukrainskih fotoknig, zasluzhivayuschih vnimaniya (2016). [7 noteworthy Ukrainian photobooks] URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/26042016-posle-prochteniya-sberech-ukrainskie-fotoknigi.html (last accessed: 20.01.2020). [in Russian].
14. Shehurina, L. D. Fotokniga. Istoriya, tipologicheskie i hudozhestvennyie osobennosti [Photo Book. History, typological and artistic features: author]. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad, 1980. 180 s. [in Russian].
15. Who are Hilla and Bernd Becher? Get to know one of the artists from the Artist and Society display at Tate Modern. URL: https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers (last accessed: 20.01.2020).
16. Website Public Delivery. URL: https://publicdelivery.org/thomas-ruff-portraits/ (last accessed: 20.01.2020).
17. Website MOKSOP – Museum of Kharkiv School of Photography. URL: https://www.moksop.org/art/artprojects/pasport/ (last accessed: 20.01.2020).
18. Magazine website BigPicture. URL: https://bigpicture.ru/?p=577027 (last accessed: 20.01.2020).
19. Site-blog of the photographer Kiril Golovchenko URL: https://www.kirill-golovchenko.com/shop/books/kachalka-b/#cc-m-product-12251727232 (last accessed: 20.01.2020).
20. Museum site MMOMA. URL: http://www.mmoma.ru/exhibitions/tverskoy9/dzhejms_hill_den_pobedy/ (last accessed: 20.01.2020).
21. Photo magazine website Photographer. URL: https://www.photographer.ru/cult/person/6635.htm (last accessed: 20.01.2020).

MODERN PHOTOBOOK AS A DESIGN OBJECT: SYSTEMATIZATION BY WAY of SUBMITTING CONTENT

SAFRONOVA A. V., MIKHAILOVA R. D.
Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. To explore the features and characteristics of a modern photobook as an object of design, its artistic and compositional solutions, types of content presentation; identify the state, trends in the development of photobooks of relevant types in the world and in Ukraine.
Methodology. The article uses visual-analytical analysis to process samples and written sources, typological – to identify criteria for the distribution of samples and their systematization, comparative – for stylistic, compositional, content, analysis of various works of photography, photo albums and other publications.
Results. Based on the analysis of scientific sources, modern foreign and Ukrainian photobooks, it is generalized the approaches to its artistic and compositional solutions and design, the

СОВРЕМЕННАЯ ФОТОКНИГА КАК ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА: СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ПО СПОСОБУ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ КОНТЕНТА

САФРОНОВА А. В., МИХАЙЛОВА Р. Д.
Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Исследовать черты и особенности современной фотокниги как объекта дизайна, ее художественно-композиционные решения, типы по способу представления контента; выявить состояние, тенденции развития фотокниги соответствующих типов в мире и в Украине.
Методология. Использованы визуально-аналитический анализ для обработки образцов и письменных источников, типологический – для выявления критериев распределения образцов и их систематизации, сравнительный – для стилистического, композиционного, содержательного анализа различных произведений фотографии, фотоальбомов и других изданий.
Результаты. На основе анализа научных источников, современной зарубежной и украинской фотокниги, обобщены подходы к ее художественно-композиционным решениям и

classification of types of photo books by the way of presenting content as specific publications, the grounds for combining photos in a series is made, which include : common theme; common idea; common plot; common formalities; community of associations.

Scientific novelty. The characteristics of the photo book as an object of design are formed: the features of artistic and compositional design solutions of a number of Ukrainian photobooks, which have been recognized as works of photography, are systematized; the leading tendencies of development of concrete types of photo books in the way of presenting content in Ukraine are revealed..

Practical significance. On the basis of art analysis of photobooks by the way of presenting content, trends in its development within modern photography, features of design of a number of photographic works, which over time have acquired high artistic and market value or received recognition at international competitions are revealed. Characteristic features of photo reproduction are determined, which give Ukrainian photo books a distinct national character.

Keywords: *photo art, photobook, design, photo history, photo typology, creativity*.

дизайну, составлена классификация типов фотокниги по способу представления контента как конкретных изданий, выявлена подоснова для объединения фотографий в серии: общность темы; общность идеи; общность сюжета; общность формальных признаков; общность ассоциаций.

Научная новизна. Сформированы характеристики фотокниги как объекта дизайна: систематизированы черты художественно-композиционных дизайнерских решений ряда украинских фотокниг, получивших признание, как произведения фотоискусства; выявлены ведущие тенденции развития конкретных по способу представления контента типов фотокниги в Украине.

Практическое значение. На основе искусствоведческого анализа типов фотокниги по способу представления контента, выявлены тенденции ее развития в пределах современного фотоискусства, указаны особенности дизайна ряда фотопроизведений, которые со временем приобрели высокую художественную, а вместе с тем и рыночную ценности или получили признание на международных конкурсах. Определены характерные черты воспроизведения фотографий, придающие украинской фотокниге выразительный национальный характер.

Ключевые слова: *фотоискусство, фотокнига, дизайн, фото-история, фото-типология, творчество.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Сафронова Анна Валеріївна, аспірантка, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-4215-2646, **e-mail:** dkino@ukr.net

Михайлова Рада Дмитрівна, д-р мист., професор, професор кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-7264-0205, **e-mail**: radami1818@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Сафронова А.В., Михайлова Р. Д. Сучасна фотокнига як об'єкт дизайну: систематизація за способом подання контенту. Art and design. 2020. №2. С. 92-103.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.8.

Citation APA: Safronova, A. V., Mykchailova, R. D. **(2020)** Modern photobook as a design object: systematization by way of submitting content. *Art and design*. 2. 92-103.

УДК
687.016:675.62

СТРУМІНСЬКА Т.В., МИХАЙЛЮК О.Ю., СЛІТЮК О.С.,
ОМЕЛЬЧЕНКО Г.В., ДЕГТЯР Т.Ю.
Київський національний університет технологій та дизайну

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.9.

ПРИНТИ У СТИЛІ ПОП-АРТ ЯК ТВОРЧЕ ДЖЕРЕЛО ДЛЯ ПРОЕКТУВАННЯ СУЧАСНИХ КОЛЕКЦІЙ ОДЯГУ

Мета *роботи полягає в визначенні основних мотивів та композиційних рішень принтів поп-арту для подальшого проектування авторських принтів та розробки колекцій сучасного жіночого одягу.*

Методологія. *Для досягнення поставленої мети структуровано особливі риси, композиційні та образотворчі рішення принтів стилю поп-арт, проведено порівняльно-аналітичний аналіз колекцій жіночого та чоловічого одягу у стилі поп-арт сезонів весна-літо 2019-2020 рр.*

Результати. *Виокремлено характерні композиційні рішення та мотиви сучасних принтів в стилі поп-арт в одязі (леттерінг; малюнки муралів; комікси, колажі та предметні зображення, геометричні мотиви та кольорові поєднання), проведено порівнянний аналіз використання стилістичних ознак поп-арту в чоловічих та жіночих колекціях одягу сезонів весна-літо 2019 та 2020 рр. Рекомендаціями щодо розробки принтів для перспективних колекцій жіночого одягу на сезон весна-літо 2020-2021 запропоновано використання зображень невеликого розміру, не по всій площині виробу, повторення окремих елементів зображення, рекомендовано застосовувати зображення споживчих товарів, продуктів харчування, комікси або леттерінг.*

Наукова новизна *полягає у вивченні та систематизації композиційних та образотворчих рішень принтів в стилі поп-арт в колекціях сучасних дизайнерів одягу.*

Практична значущість. *На основі визначення тенденцій моди та основних образотворчих рішень принтів в стилі поп-арт розроблено авторські принти та колекцію жіночого одягу.*

Ключові слова: *дизайн, поп-арт, художнє проектування одягу, принт, композиційне рішення.*

Вступ. Стиль поп-арт виник в середині 1950-х років в Англії як реакція на абстрактний живопис, який прихильники поп-арту вважали занадто складним і елітарним. Свого розквіту стиль поп-арт досяг в 1960-х роках у США. Основний наголос робився на зміни, різноманітність, бунтарство і недовговічні, одноразові речі, дешевизну і масове споживання товарів [16].

Представники поп-арту проголосили своєю метою «повернення до реальності», але реальності, вже опосередкованої мас-медіа. Практично у всіх творах поп-арту відчувається легка іронія і навіть глузування над тим, що раніше вважалося ідеалом художньої краси. Художніми стали вважатися предмети масового споживання, що знаходяться у певному оточенні, в спеціально створеному просторовому середовищі. Поп-арт отримав розвиток як масове мистецтво в наслідок глобалізації культури споживання. Митці в своїх творах брали в якості творчого джерела вже готові предмети масового виробництва, сторінки з журналів і коміксів, фотографії, етикетки, рекламу, упаковка, телебачення, фотографія. Всі ці предмети виривалися зі звичного контексту, копіювалися, збільшувалися в розмірах, розфарбовувались, комбінувались в найрізноманітніших поєднаннях [12]. Поп-арт перетворив предметне середовище в мистецтво. Так, першими роботами, написаними в даному стилі, вважають твори трьох молодих художників – Пітера Блека, Джо Тілсона і Річарда Сміта, студентів Королівського художнього коледжу (Лондон). Але іконою поп-арту вважається колаж Річарда Гамільтона, який був створений в 1956 році з назвою: «Що робить наші сьогоднішні будинки такими різними, такими привабливими?» [1].

Міжнародну популярність поп-арту в його американському варіанті принесли такі художники як Дж. Джонс, Т. Весселман, Р. Ліхтенштейн, К. Олденбург, Р. Раушенберг, Дж. Розенквіст та інші. Найбільш яскравим та впізнаваним митцем, який уособлює собою стиль поп-арт, вважається художник і фотограф Енді Уорхол. Втрата почуття реальності – одна з головних тем мистецтва Уорхола. Як писала Сьюзен Зонтаг: «чим більше глядач дивиться на картину, тим менш реальним представляється відображена подія: картини поглинають реальність. Саме це «поглинання реальності» демонструють роботи Уорхола» [3]. Митець брав участь у створенні паперових суконь, одна з яких була зроблена з етикеток консервних банок кембеловского супу, і стала першим відображенням цього стилю в одязі. З часом Уорхол розробив ще кілька суконь: «Banana dress», «Brillo Box dress» і «Fragile dress» [2].

У 60-их роках XX століття у моду увійшли сукні простого прямого крою, що давало великі можливості для використання їх як полотна. Першим модельєром, який використав мотиви поп-арту в одязі, став французький кутюр'є Ів Сен-Лоран, який в своїй колекції надихався роботами таких майстрів як Пікассо, Мондріан і Уорхол. У 1965 році Сен-Лоран створив лінію одягу, яку назвав Mondrian Look, а в наступному сезоні представив колекцію Pop Art Look. Футболки за мотивами картин Піта Мондріана, теоретика неопластицизма, стали відомими на весь світ, схожі мотиви на принтах можна побачити на найрізноманітніших речах і сьогодні. Отже, дослідження характерних композиційних рішень та мотивів принтів дає можливість систематизувати зображення на тканині в стилі поп-арт для розробки рекомендацій щодо розробки авторських принтів для сучасних колекцій одягу.

Аналіз попередніх досліджень. Передумови виникнення, демократизація та загальна концепція стилю розглядались в роботах відомих філософів та теоретиків: М. Маклюена, Р. Гамільтона, К. Ольденбурга, Ж. Дерріда, дослідником стилю К. Хоннефом, художнім критиком і письменником Л. Еллоуеєм. В своїх працях Жан Бодрійяр [5] висвітлював значення ролі речей та новітніх матеріалів в об’єктах дизайну. Сучасні науковці Колосніченко М.В., Пашкевич К.Л. та інш. [10], Чупріна Н.В. [12], Риков А. В. [13], Сисоєв С.В. [14] в своїх дослідженнях визначають роль візуального мистецтва в дизайні одягу та особливості художньо-стилістичних рішень творів поп-арту.

Постановка завдання. Проблема, яка піднімається в статті, полягає у дослідженні композиційних та образотворчих рішень принтів поп-арту як засобів створення гармонійного художнього образу в сучасних колекціях одягу для подальшого проектування авторських рисунків для тканин та розробки колекцій жіночого одягу.

Результати дослідження. Осмислення феномену поп-арту в західному мистецтвознавстві, культурології та філософії мистецтва 1960-х років – один з ключових етапів у розвитку сучасної теорії мистецтва. Ентузіазм, з яким в певних колах був зустрінутий цей новий напрямок, не в останню чергу був пов'язаний з тим відчуттям єдності мистецтва і життя, яке, здавалося, було назавжди втрачено, в період панування абстракціонізму у 1940 – 1950-ті роки [13].

Поп-арт – це поєднання мас-маркету та класичного уявлення про мистецтво, зведення предметів повсякденного використання до рангу мистецтва. Суть стилю полягає в переробці і використанні знакових предметів рекламної продукції і предметів масової культури. Художніми предметами мистецтва стали вважатися предмети масового споживання, що знаходяться в певному оточенні, у спеціально створеному просторовому середовищі. Художники поп-арту не

створювали художній предмет, а надавали звичайному предмету художньої якості [5].

Одним з визначних та найбільш вдалих проявів візуалізації неформального прийняття світу поп-арт став аспект моди. Досить широким та розповсюдженим стало застосування елементів та засобів художньої виразності поп-арту як у загальній концепції костюму, так і в його декоруванні. Завдяки провідним концепціям поп-арту популярним та модним стало все, що до того вважалось неестетичним та абсолютним несмаком [12].

В одязі стиль поп-арт частіш за все виявляється в рисунках тканин та оздобленні у різних техніках виконання – вишивці, аплікаціях, принтах. Рисунки, характерні стилю, або у великому масштабі переносяться на тканину, або найбільш виразні елементи трансформуються та частково використовуються в рисунках, або розробляється орнаментальна композиція, де з певним ритмом використовується зображення предметів як найбільш виразна риса стилю. Основною змістовою спрямованістю рисунків в принтах стилю поп-арт є надання виробу «зрозумілості», доступності сприйняття та, при цьому, глибокого змістового значення навіть простому зображенню.

Велику роль в розвитку і просуванні поп-арту зіграв метод трафаретного друку і шовкографії для масового репродукування та тиражування художніх творів. Пізніше багаторазове повторення об'єктів, виконане в подібній стилістиці, стало типовим й таким, що асоціюється зі стилем поп-арт. Твори мистецтва, які друкуються у великій кількості за короткий термін, безумовно, зробили зображення продуктів в стилі поп-арт мовою масової комунікації [14].

Основними рисами рисунків стилю поп-арт є яскрава колористика, стилізація зображень. Не менш важливим ніж форма та зображення для дизайнерів поп-арту був і є колір. Дизайнерські об’єкти розроблялись в яскравих кольорах, використовувались чисті, не складні колористичні рішення з чіткими межами кольору.

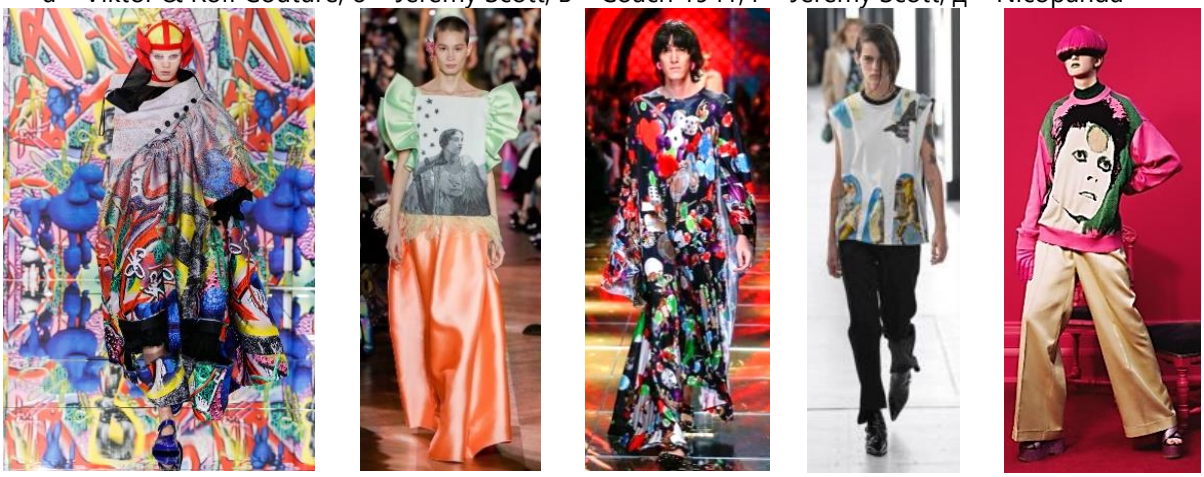
Якщо поп-арт 50-60-х років XX століття відображав психологію і філософію «суспільства споживання», фокусуючи погляд на масову культуру, то поп-арт XXI століття перетворює продукт масової культури в елітарний об'єкт мистецтва. Одяг, створений дизайнерами, які надихалися недорогою і швидкою їжею, отримує зовсім недемократичну вартість, а суспільство отримує чергове провокаційне протиріччя від поп-арту, демократична ідея мистецтва поп-арту стає елітарною через вартість виробів. І шокуючі сміливі прямі цитати сучасного об'єкта мистецтва – форми співробітників Макдональдса, що балансують на межі мистецтва і пародії, змушують сучасних критиків мистецтва знову шокуватися, піддавши критиці новий поп-арт, який захопив територію мистецтва одягу [13].

Розквіт стилю поп-арт був яскравим, швидким, але не довготривалим, проте і в сучасному світі моди використовуються характерні риси поп-арту. Так, у 2019-2020 рр. у своїх колекціях стилем поп-арт надихались Будинки моди та дизайнери Maison Margiela, Anton Belinskiy, Louis Vuitton, Loewe, Undercover, Marine Serre, Versace, Moschino, Emilio Pucci, Preen By Thornton Bregazzi, Gareth Pugh, Gucci, Dolce & Gabbana, Jeremy Scott, Walter Van Beirendonck, Lanvin, Raf Simons, Neil Barrett, Philipp Plein, Jacquemus, Kenzo, Off-White, Dsquared 2, S.R. Studio. LA. CA, Valentino, FINCH, Ports 1961, Peter Pilotto, Paco Rabanne, Giambattista Valli тощо [4, 6–9, 15].

Творчим джерелом для сучасних принтів в одязі в стилі поп-арту стали оголошення та леттерінг на одязі, малюнки муралів, репродукції відомих картин, геометричні мотиви та кольорові поєднання, колажі та предметне зображення (рис. 1 – рис. 4).

а б в г д

Рис. 1. Принти в одязі в стилі поп-арт (леттерінг, комікси та аніме) [6, 7]:
а – Viktor & Rolf Couture; б – Jeremy Scott; в – Coach 1941, г – Jeremy Scott, д – Nicopanda



а б в г д

Рис. 2. Принти в одязі в стилі поп-арт (малюнки муралів та колажі) [6, 7]:
а – Maison Margiela, б – Schiaparelli, в – Balenciaga, г – Louis Vuitton, д – Undercover

а б в г д

Рис. 3. Принти в одязі в стилі поп-арт (предметне зображення) [6, 7]:
а – Thom Browne, б – Ralph Russo, в – Altuzarra, г – Moschino, д – Moschino

Провівши аналіз колекцій одягу весна-літо 2019 та 2020 рр., було виявлено, що в принтах колекцій жіночого одягу в стилі поп-арт популярними є зображення

предметів (споживчих товарів, продуктів харчування), колажі, комікси та аніме, кольорові поєднання. В колекціях чоловічого одягу найбільш поширеними є зображення споживчих товарів, продуктів харчування, колажі та леттерінг на одязі. Загальними для жіночих та чоловічих колекцій одягу стали принти колажів, зображення споживчих товарів та мотивів коміксів.В основному дизайнери використовують принти на пальтах, куртках, кардиганах, сукнях, толстовках, найчастіше у колекціях одягу сезону весна-літо 2020 р. вони з'являються в комплектах зі штанів та худі або спідниць та футболок. Композиційним рішенням є сітчасто-рапортне або монорапортне розташування зображення на тканині. Також визначено, що найбільш популярні кольори, які використовувались дизайнерами у створенні колекцій в стилі поп-арт у 2019-2020 роках, залишаються яскраві червоний та блакитний, насичені кольори жовтого і зеленого, неонові тощо.

Провівши аналітичне дослідження провідного журналу індустрії моди Vogue можна визначити, що у виданні було представлено 186 колекцій жіночого одягу сезону весна-літо 2019 р. і принти як засіб декорування зустрічались майже в кожній колекції, однак принт у стилі поп-арт використовувався в колекціях 23 дизайнерів, що складає близько 13% загального обсягу жіночих колекцій. Чоловічий одяг сезону весна-літо 2019 р. представлений 68 колекціями, принт у стилі поп-арт використовувався в колекціях 7 дизайнерів, що складає майже 10% загального обсягу чоловічих колекцій. Отже, можна зазначити, що принти в стилі поп-арт в сезоні весна-літо 2019 р. були більш популярні в жіночих колекціях.

У сезоні весна – літо 2020 р. журналом Vogue представлено 133 колекції жіночого одягу, 8 дизайнерів використовували принт стилю поп-арт в якості декорування одягу, що складає 6% загального обсягу жіночих колекцій. Чоловічий одяг сезону весна – літо 2020 р. представлений 67 колекціями, 16 дизайнерів застосували принти в стилістиці поп-арт, що складає майже 24% загального обсягу чоловічих колекцій. В наслідок порівняння застосування декоративних принтів в стилі поп-арт в жіночих та чоловічих колекціях одягу можна зазначити що в чоловічих колекціях в сезоні весна – літо 2020 р. вони набувають популярності.

а б в г д

Рис. 4. Принти в одязі в стилі поп-арт (геометричні мотиви та кольорові поєднання) [6, 7]:
а – Gareth Pugh, б – Akris, в – Temperley, г – Emilio Pucci, д – Jean Paul Gaultier

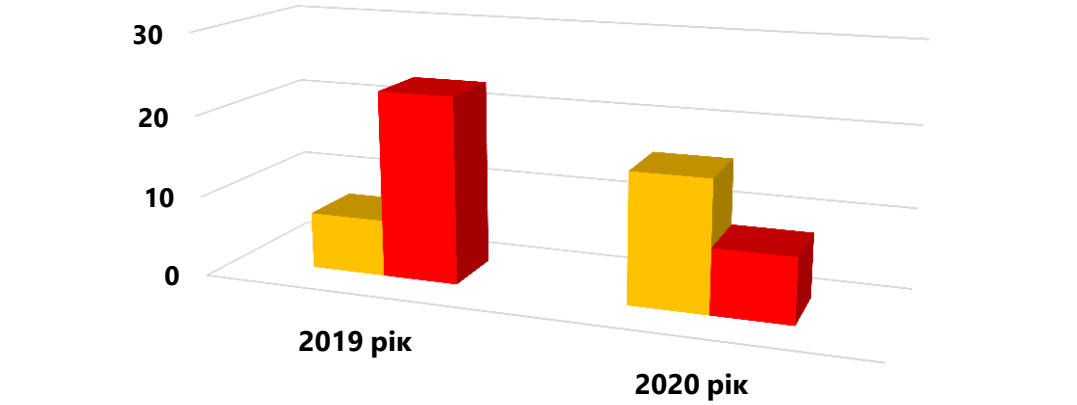


Рис. 5. Порівняння використання принтів у стилі поп-арт
в колекціях одягу сезонів весна-літо 2019 та 2020 рр.

Рис. 6. Колаж розробленої авторської колекції жіночого одягу
та принтів в стилі поп-арт

Порівняльний аналіз використання принтів в стилі поп-арт в жіночих та чоловічих колекцій одягу сезонів весна – літо 2019 та 2020 рр. вказує на зростання популярності принтів в стилі поп-арт в чоловічих колекціях і зменшенням актуальності у жіночих [6, 7].

Результати порівняльно-аналітичного аналізу моделей колекцій жіночого та чоловічого одягу у стилі поп-арт сезонів весна-літо 2019 та 2020 рр. наведені на рис. 5.

Таким чином, визначено, що у порівнянні з 2019 р. кількість моделей одягу в стилі поп-арт у 2020 р. зменшилась, особливо в жіночих колекціях. Враховуючи не значний спад актуальності принтів стилю поп-арт в перспективних колекціях жіночого одягу, загальною рекомендацією на сезони 2020-2021 рр. можна вважати використання сітчасто-рапортного орнаменту зі зображеннями невеликого розміру, не по всій площині виробу або монорапортне зображення.

В якості зображення рекомендовано застосовувати зображення споживчих товарів, продуктів харчування, леттерінг або колаж. З метою розробки авторської колекції жіночого одягу, для рисунків тканині використано зображення перцю чилі (рис. 6).

Використання авторських принтів визначило конструктивне рішення розробленої колекції моделей. При розробці ескізів основну увагу приділено статичності форми одягу.

Прикладом пропорційності та єдності форми є організація її за допомогою горизонтальних та вертикальних ліній, конструктивні рішення прості, сукні переважно прямого крою, не перевантажені членуваннями.

Основними кольорами колекції обрано чорний та білий, решта кольорів підкреслюють форму та окремі деталі виробу. У розроблених принтах для колекції використано поєднання стилізованого зображення перців чилі різних розмірів та кольорів, стиль поп-арту в принті підкреслюється простотою рисунку, повторенням не великих зображень та контрастом кольору основної тканини до принта.

Висновки. Поп-арт – це стиль, який перетворив предметне середовище в мистецтво та набув свого розквіту у 60-ті роки XX століття. Згідно з характеристиками західних дослідників поп-арт визначається як "антимистецтво", "перекручення від мистецтва", "відображення мрії споживача", "спосіб залучення уваги до абстрактних властивостей банальних речей". Визначено, що в рисунках тканин стиль поп-арт проявляється в стилізації зображень споживчих товарів або продуктів харчування та багаторазовому повторенні зображень.

Проведений порівняльний аналіз використання композиційних та образотворчих рішень поп-арту в чоловічих та жіночих колекціях одягу сезонів весна-літо 2019 та 2020 рр. надав підґрунтя для систематизації композиційних та образотворчих рішень принтів в стилі поп-арт в сучасних колекціях одягу та визначенню актуальності використання мотивів та колірних рішень принтів поп-арту в колекціях жіночого одягу.

Запропоновані рекомендації щодо розробки принтів надали можливість розробити сучасну колекцію жіночого одягу та авторські принти в стилі поп-арт.

Література

1. Coles A. DesignArt : On art's romance with design. London: Tate Publishing. 2005. 144 p.
2. Furnham A., Walker J. Personality and judgements of abstract, pop art, and representational paintings. 2001. 15 (1), 57-72. DOI: org/10.1002/per.340
3. Gabriel J. W. 20th Century Art. Museum Ludwig, Cologne. Koln, 1996. 747 p.
4. UKRAINIAN FASHION WEEK. URL: http://fashionweek.ua (дата звернення: 11.12.2019).
5. Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. Пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М. : Республика, 2006. 269 с.
6. Журнал VOGUE. URL: https://vogue.ua/collections/season/vesna-leto-2019 (дата звернення: 10.11.2019).
7. Журнал VOGUE. URL: https://vogue.ua/collections/season/vesna-leto-2020 (дата звернення: 10.11.2019).
8. Журнал VOGUEMODA. URL: https://voguemoda.ru/modnye-printy-leto (дата звернення: 10.11.2019).
9. Журнал Рамблер / женский URL: https://woman.rambler.ru/fashion/41874992/?utm_content=woman_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (дата звернення: 10.11.2019).
10. Колосніченко М.В., Зубкова Л.І., Пашкевич К.Л., Полька Т.О., Остапенко Н.В., Васильєва І.В., Колосніченко О.В. Ергономіка і дизайн. Проектування сучасних видів одягу: Навчальний посібник. К.: ПП «НВЦ «Профі», 2014. 386с.
11. Морозова М. А. Влияние художественного поп-арта на дизайн-проектирование второй половины XX века. Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №67. С. 177-184.
12. Рабошук К. В., Чупріна Н. В., Шаповал А. Г., Гайова І. Л. Мода як соціальний прояв поп-арту. Технології та дизайн. 2017. №1(22). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_1_17 (дата звернення: 11.12.2019).
13. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб. Алетейя, 2007. 376 с.
14. Сысоев С. В. Иконография продуктов потребления в искусстве поп-арта: от Энди Уорхола до Джереми Скотта. Международный научно-исследовательский журнал. 2017. №11 (65). С. 26–31. DOI: https://doi.org/10.23670/IRJ.2017.65.095
15 Тренды дизайнеров. URL: https://trendsdesign.ru/interiorstyles/contemporary/pop-art/stil-dlya-smelyx (дата звернення: 11.12.2019).
16 . Фриджери Ф. Поп-арт. Основы искусства. Ад Маргинем Пресс. 2018. 176 с.

References

1. Coles, A. (2005). DesignArt : On art's romance with design. London: Tate Publishing. [in English].
2. Furnham, A., Walker, J. (2001). Personality and judgements of abstract, pop art, and representational paintings. 15 (1), 57-72 DOI: org/10.1002/per.340 [in English].
3. Gabriel, J. W. (1996). 20th Century Art. Museum Ludwig, Cologne. Koln. [in English].
4. Ukrainian Fashion Week. URL: http://fashionweek.ua [in Russian].
5. Baudrillard, J. (2006) Obshhestvo potrebleniya. Ego mify i struktury [Consumer Society. Its Myths and Structures] Trans. from French, Afterword and Notes bz E. A. Samarskaya. M.: Respublika, 269 p. [in Russian].
6. Zhurnal «VOGUE» [Journal «VOGUE»]. URL: https://vogue.ua/collections/season/vesna-leto-2019 [in Russian].
7. Zhurnal «VOGUE» [Journal «VOGUE»]. URL: https://vogue.ua/collections/season/vesna-leto-2020 [in Russian].
8. Zhurnal «VOGUEMODA» [Journal «VOGUEMODA»]. URL: https://voguemoda.ru/modnye-printy-leto [in Russian].
9. Zhurnal «Rambler/jenskiy». URL: https://woman.rambler.ru/fashion/41874992/?utm_content=woman_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink [in Russian].
10. Kolosnichenko, M.V., Zubkova, L.I., Pashkevych, K.L., Polka, T.O., Ostapenko, N.V., Vasylieva, I.V., Kolosnichenko, O.V. (2014) Erhonomika i dyzain. Proektuvannia suchasnykh vydiv odiahu: Navchalnyi posibnyk. [Ergonomics

and design. Designing of modern types of clothes: Textbook.] «NVTs «Profi» [in Ukrainian].

11. Morozova, M. A. (2008) Vliyanie khudozhestvennogo pop-arta na dizain-proektirovanie vtoroi poloviny XX veka [Influence of Art Pop Art on Design of the Second Half of the XX Century]. News of the RSPU named after A.I. Herzen. [in Russian].

12. Raboshuk, K. V., Chuprina, N. V., Shapoval, A. H., Haiova, I. L. (2017). Moda yak sotsialnyi proiav pop-artu. Tekhnolohii ta dyzain. [Fashion as a social manifestation of pop art]. *Tekhnolohii ta dyzain* [in Ukrainian].

13. Rykov, A. V. (2007). Postmodernizm kak «radikal'nyy konservatizm». Problema khudozhestvenno-teoreticheskogo konservatizma i amerikanskaya teoriya sovremennogo iskusstva 1960–1990-kh gg. [Postmodernism as "radical conservatism". The problem of artistic and theoretical conservatism and the American theory of contemporary art of the 1960-1990s.] SPb. Aleteyya. [in Russian].

14. Sysoev, S.V. (2017). Ikonografiya produktov potrebleniya v iskusstve pop-arta: ot Endi Uorkhola do Dzheremi Skotta. [The iconography of consumer products in the art of pop art, from Andy Warhol to Jeremy Scott.] Mezhdunarodnyy Nauchno-Issledovatel'skiy zhurnal. 11 (65). 26–31. DOI: https://doi.org/10.23670/IRJ.2017.65.095 [in Russian].

15. Trendi dizaynerov URL: https://trendsdesign.ru/interiorstyles/contemporary/pop-art/stil-dlya-smelyx [in Russian].

16. Fridzheri F. (2018). Pop art. Osnovy iskusstva [Pop Art. Art basics]. Ad Marginem Press. [in Russian].

POP ART PRINTS AS A CREATIVE SOURCE FOR DESIGNING MODERN CLOTHING COLLECTIONS

STRUMINSKA T.V., MIKHAILYUK O.Yu., OMELCHENKO G.V., SLITYUK O.O., DEGTYAR T.Yu.

Kyiv National University of Technologies and Design

The purpose. The purpose of the work is to determine the main art and compositional solutions of pop art prints of prints for further design of author's prints and the development of creative collections of modern women's clothing.

Methodology. To achieve this goal, special features, art and figurative features of pop art style prints were structured, a visual analytical and comparative analytical analysis of the collections of women's and men's clothing in the style of pop art for the spring-summer 2019 and 2020 seasons was carried out.

Results. Highlighted the characteristic compositional solutions of modern prints in the style of pop art in clothing (lettering; drawings of murals; comics, collages and subject images; lines and color combinations) are highlighted, a comparative analysis of the use of stylistic features of pop art in men's and women's clothing collections of spring summer 2019-2020

ПРИНТЫ В СТИЛЕ ПОП-АРТ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ

СТРУМИНСКАЯ Т. В., МИХАЙЛЮК О. Ю., СЛІТЮК Е. С., ОМЕЛЬЧЕНКО А. В., ДЕГТЯР Т. Ю.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель работы является определение основных мотивов и композиционных решений принтов поп-арта для дальнейшего проектирования авторских принтов и разработки коллекций современной женской одежды.

Методология. Структурированы особые черты, композиционные и изобразительные решения принтов стиля поп-арт, проведен сравнительно-аналитический анализ коллекций женской и мужской одежды в стиле поп-арт сезонов весна-лето 2019 и 2020 годов.

Результаты. Выделены характерные композиционные решения и мотивы современных принтов в стиле поп-арт в одежде (леттеринг; рисунки муралов; комиксы, коллажи и изображения предметов, геометрические мотивы и цветовые сочетания), проведен сравнительный анализ использования стилистических признаков поп-арта в мужских и женских коллекциях одежды сезонов весна-лето 2019 и 2020 гг. Рекомендациями по разработке принтов для перспективных коллекций женской одежды на

seasons. Recommendations for the development of prints for promising collections of women's clothing for the spring-summer 2020 season suggest the use of small images, not on the entire plane of the product, the repetition of individual image elements, it is recommended to use subject image of consumer goods, food, comics or lettering.

Scientific novelty. The scientific novelty lies in the study and systematization of compositional and visual solutions of prints in the style of pop art in the collections of modern fashion designers.

Practical significance. Based on the definition of fashion trends and the main art and figurative features of prints in the pop art style, author's prints and a collection of women's clothing have been developed.

Keywords: *design, pop art, art of clothing design, print, art and figurative features.*

сезон весна-лето 2020-2021 гг. предложено использование изображений небольшого размера, не по всей поверхности изделия, повторение отдельных элементов изображения, рекомендуется использовать изображения потребительских товаров, продуктов питания, комиксы и леттеринг.

Научная новизна заключается в изучении и систематизации композиционных и изобразительных решений принтов в стиле поп-арт в современных коллекциях одежды.

Практическая значимость. На основе определения тенденций моды и основных композиционных решений принтов в стиле поп-арт разработаны авторские принты и коллекция женской одежды.

Ключевые слова: *дизайн, поп-арт, художественное проектирование одежды, принт, композиционное решение.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Струмінська Тетяна Володимирівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0449-4768, **e-mail:** chensk@bigmir.net

Михайлюк Ольга Юріївна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-8854-9150, **e-mail**: olga.knutd@meta.ua

Слітюк Олена Олександрівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001- 9058-9979, **e-mail:** slityuk.oo@knutd.edu.ua

Омельченко Ганна Віталіївна, канд. техн. наук, доцент кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-7876-8357, **e-mail:** annomelchenko@gmail.com

Дегтяр Тетяна Юріївна, магістр, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2691-6044, **e-mail:** ludakaternyk@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Струмінська Т.В., Михайлюк О.Ю., Слітюк О.О., Омельченко Г.В., Дегтяр Т.Ю. Принти у стилі поп-арт як творче джерело для проектування сучасних колекцій одягу. Art and design. 2020. №2. С. 104-113.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.9.

Citation APA: Struminska, T.V., Mikhailyuk, O.Yu., Omelchenko, G.V., Slityuk, O.O., Degtyar, T.Yu. **(2020)** Pop art prints as a creative source for designing modern clothing collections. *Art and design*. 2. С. 104-113.

УДК 247.5:747

ТАРАСЕНКО А. А., АКРІДІНА Г. В.
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.10.

ІКОНОСТАСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ ОДЕСИ: ТЕМАТИКА І СТИЛІСТИКА

Метою *є дослідження тематики і стилістики іконостасів верхнього і нижнього храмів Спасо-Преображенського кафедрального собору Одеси.*

Методологія. *Для вивчення теми і виявлення художньо-стилістичних особливостей іконостасів одеського кафедрального собору використано компаративний метод. Він дозволяє порівнювати об'єкти дослідження з аналогами зі світового мистецтва. Застосовані також іконологічний, іконографічний методи та образно-стилістичний аналіз.*

Основні результати. *Іконостаси верхнього і нижнього храмів Спасо-Преображенського кафедрального собору Одеси органічно вписані в архітектурне оточення, тим самим здійснено синтез мистецтв. Класична архітектура та оригінальна просторова архітектоніка вівтарної перепони верхнього храму обумовила особливості тематики і стилістики іконописних образів. Встановлено, що декоративне оздоблення та образи в іконостасах верхнього і нижнього храмів Преображенського собору поєднують традиції християнського мистецтва різних часів. В центральному іконостасі верхнього храму відображено вплив архітектури і мистецтва Ренесансу. Особливістю іконопису є поєднання спадщини європейського мистецтва, а саме італійського і Північного Відродження, класицизму, бароко та академізму XIX століття. Спостерігається об'ємно-просторовий стиль живопису, заснований на західноєвропейській традиції. Декоративне оздоблення вівтарної перепони нижнього храму містить архітектурні елементи Візантії, Стародавньої Русі і бароко. Іконопис виконаний у канонічному візантійському стилі Палеологівського Ренесансу. Через вивчення особливостей іконостасів Преображенського собору виявлено головні тенденції у церковному мистецтві другої половині XX–XXI століть: застосування і з'єднання ренесансно-академічного і візантійсько-давньоруського стилів.*

Наукова новизна *публікації полягає у тому, що вперше проведено детальне дослідження іконостасів кафедрального собору Одеси. Виявлено особливості тематики і стилістики іконопису в його зв'язку з архітектонікою іконостасу та архітектурою храму.*

Практична значущість *обумовлена можливістю використання матеріалів дослідження у монографіях з історії мистецтва Одеси, у підготовці навчальних посібників і методичних вказівок з поглибленим вивченням іконописного, монументально-декоративного мистецтв, у розробці текстів лекційних і практичних занять.*

Ключові слова: *іконостас, Спасо-Преображенський собор Одеси, академізм, візантінізм, сучасне церковне мистецтво, канон, стиль.*

Вступ. У наш час спостерігається відродження і зведення багатої кількості православних храмів в Одесі. Їх монументально-декоративне оздоблення характеризується використанням різних напрямків світового християнського мистецтва. У нашій статті досліджено іконостаси верхнього і нижнього храмів Спасо-Преображенського кафедрального собору в Одесі. Головний храм міста розташований на центральній Соборній площі. Собор з багатою і трагічною історією отримав статус кафедрального у 1837 році. Храм зазнав декілька перебудов. Капітальна реконструкція, приурочена до сторіччя святині, була проведена у 1900–1903 роках. Собор був зруйнований у 1936 і реконструйований у 1999–2010 роках.

У відродженні втраченої святині на початку XXI століття була поставлена задача максимально наблизитися до оригіналу хрестово-купольного храму базилікального типу у стилі пізнього класицизму (ампіру). До проекту було внесено зміни, серед яких

– створення нижнього храму (на глибині шість метрів) на честь одеського чудотворця святителя Інокентія (Борисова) (1800–1857). Ікони вівтарних перепон верхнього і нижнього храмів Преображенського собору створені провідними українськими художниками-іконописцями Г. І. Журавським та О. О. Рудим.

У відтвореному кафедральному соборі поєднані двохсотрічна історія святині з сучасними тенденціями сакрального мистецтва. Характерною особливістю монументально-декоративного оздоблення є з'єднання традицій східної і західної християнської спадщини. Дослідження пам'ятників, які створені на високому художньому рівні дає змогу застосовувати цінні знання і досвід для подальшого розвитку церковного мистецтва.

Аналіз попередніх досліджень. Історії Спасо-Преображенського кафедрального собору в Одесі присвячені монографії, публікації у періодичних виданнях вчених і краєзнавців. У книзі «Одесский Спасо-Преображенский собор. Жизнь. Гибель. Воскресение» автор ігуменя Серафіма (Шевчик) розкриває аспекти з історії втраченого у 1936 році кафедрального собору, який на час видання дослідження (1994) ще не був реконструйований (1999–2010) [17]. Історія зведення і процес відродження зруйнованої святині розкрити у монографії керівника проекту з реконструкції собору В. М. Мещерякова «Воссоздание Одесского Спасо-Преображенского собора» [13].

Концепція взаємини візантійської та академічної спадщини у мистецтві модерну представлена у працях доктора мистецтвознавства О. А. Тарасенко. У монографії «Мистерии модернизма. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда» (2004) автор розглядає стилістичні суперечності розписів у Володимирському соборі у Києві (В. М. Васнецов, М. В. Нестеров), значення спадщини Візантії і Давньої Русі у мистецтві М. О. Врубеля (зокрема у Кирилівській церкві) [19]. Серед наукових праць сьогодення, присвячених церковному мистецтву України, слід зазначити монографії М. Й. Гелитович [4], М. В. Приймич [16], І. М. Дундяк [5], Р. Р. Косів [10]. Науковий мистецтвознавчий аналіз іконостасів кафедрального собору Одеси раніше не був предметом спеціалізованого дослідження.

Постановка завдання. У просторі Спасо-Преображенського кафедрального собору в Одесі поєднане східно-християнське іконописне мистецтво з традиціями західного сакрального живопису різних століть. Така властивість оздоблення святині робить її моделлю розвитку світового церковного мистецтва. Метою роботи є дослідження ікон, структури і декору іконостасів, аналіз і виявлення особливостей сакральних творів верхнього і нижнього храмів собору.

Результати дослідження. Іконостас являє собою перепону у вигляді стінки з іконами, яка відокремлює простір вівтарю від основної частини православного храму [3, с. 65]. За визначенням П. О. Флоренського, іконостас є кордоном між видимим і невидимим світами. Як пише вчений: «Іконостас є явищем небесних свідків і перш за все Богоматері і Самого Христа у плоті, – свідків, які сповіщають про те, що по той бік плоті» [21, с. 40]. Т. В. Юр'єва слушно зазначає, що для православної культури іконостас є таким самим універсумом як храм або ікона [23, с. 3].

Традиція зведення вівтарних перепон походить від візантійських темплонів, які з часом почали заповнювати іконами. Канонічна структура високого іконостасу була сформована у XIII–XV століттях на Русі і стала самобутнім національним явищем. Західно-християнська традиція характеризується критичним і навіть негативним ставленням до іконостасу. Зокрема, згідно з Х. Бельтингом, іконостас є складним

нагромадженням рядів ікон, яке порушує єдність церковного простору [1, с. 253]. Подібної думки дотримуються деякі сучасні дослідники, зокрема І. К. Язикова [24, с. 40].

Верхній трипрестольний, п'ятибанний храм Спасо-Преображенського собору (іл. 1) був освячений 21 липня 2010 року. У 2011 році відбулося освячення престолу правого бокового вівтаря на честь святителя Петра і лівого бокового вівтаря в ім'я святителя Алексія. У представленій статті ми зосередимо увагу на центральному іконостасі. Проект реконструйованої у 2009–2010 роках вівтарної перепони був створений на основі збережених фотографій 1903 року, він повторює конструкцію оригіналу 1887–1889 років. На невеликих світлинах можна розглянути, що ікони були написані в академічному стилі. Нинішній іконостас з мармуру (іл. 2) виготовлений під керівництвом заслуженого будівельника України О. А. Безверхнього. Ажурні Царські врата і різьблені навершя виконані з липи. Креслення розроблені колективом архітекторів «М-СТУДІО».

Орієнтиром для вимірювання масштабу став збережений замковий камінь у вигляді херувима. Подібні замкові каміння розміщені на вершинах десяти напівциркульних (римських) арок нижнього ярусу вівтарної перепони. Архітектура собору визначає обриси конструкції: іконостас огинає східні стовпи купола. Вівтарна перепона характеризується складним планом, об'ємно-пластичною конструкцією, що властиво архітектурі Ренесансу і проявлено у бароко.

Матеріал та одноярусна структура центрального іконостасу нагадують візантійські темплони, які були низькими парапетами з різьблених плит або портиками з колонками, архітравом і перегородками з мармуру [11, с. 116]. Про увагу до візантійської спадщини художників періоду раннього модерну свідчить наявність тільки одного ярусу у іконостасах Володимирського собору і Кирилівської церкви у Києві, створених під керівництвом професора А. В. Прахова, що водночас показує вплив західноєвропейського храмового мистецтва [20, с. 223–255; 19]. Декоративні елементи іконостаса (архітрав, фриз, карниз з традиційними «зубчиками», пілястри з коринфськими капітелями) відповідають архітектурі Ренесансу, насамперед Д. Браманте, а також ампіру. Поєднання напівциркульних арок з ордерним декором надає монументальний та урочистий вигляд споруді. Конструкції римських арок іконостасу є порталами у світ умовного мальовничого простору, де зображені євангельські образи і сюжети.

Центральний іконостас складається з основного ряду і восьми медальйонів зверху з образами апостолів і пророків. Нижній ярус представлений десятьма іконами у формі напівкруглих арок (h близько 160 см), які символізують взаємозв'язок неба і землі. У ньому поєднані ікони з традиційних Місцевого і Святкового чинів: ростові образи Христа Вседержителя, Богородиці з Немовлям, архангелів Михаїла і Гавриїла на дияконських вратах, (далі зліва направо) Вознесіння Господнє, Зішестя Святого Духа на апостолів, Преображення Господнє, Воскресіння Христове. На бічних торцях розташовані два образи, яких не видно з фронтальної точки зору. Зліва представлена ікона найбільшого з пророків Іоанна Предтечі. Відповідно до слів Христа: *Поправді кажу вам: Між народженими від жінок не було більшого над Івана Хрестителя!* (Мф. 11 : 11). Зображення Миколи Чудотворця справа нагадує про церкву на честь святителя, засновану у 1795 році поблизу від нинішнього кафедрального собору (не збереглася). Микола Мирлікійський є небесним покровителем моряків, що особливо актуально для портового міста.

Ікони центральної вівтарної перепони були створені Георгієм Івановичем Журавським (1948 р. н., Миколаїв). За участь

у відродженні одеського Спасо-Преображенського кафедрального собору він був удостоєний звання лауреату Державної премії України (2010). Майстер має великий досвід у монументальному розпису: з 1987 року він брав участь у створенні оздоблення понад 10 храмів. Серед них центральний плафон та іконостас греко-католицького Катедрального собору Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці у Тернополі (1991–1998, 1998–2000). Г. І. Журавський прагне до глибокого вивчення релігійної філософії, історії Церкви, символіки. Для нього важливим є знайти зв'язок монументального мистецтва з архітектурою. За словами художника, найбільш складним завданням було відтворення ікон з фотографій інтер'єру зруйнованого собору початку XX століття. При збільшенні зображень розмір фігур святих зі слабо помітними контурами не перевищував кілька сантиметрів [8]. При створенні ікон майстер вивчав світову художню спадщину, на основі православних іконописних канонів створював десятки ескізів. У роботі використовувався натурний матеріал, що надає життєву переконливість образам.

Праворуч від Царських врат розташований образ Христа Пантократора з розкритою книгою зі словами Євангелія: *Прийдіть до Мене, усі струджені та обтяжені, і Я вас заспокою! Візьміть на себе ярмо Моє, і навчіться від Мене* (Мф. 11 : 28, 29). Образ Богородиці з Немовлям традиційно розміщений зліва від Святих воріт. Відчутний зв'язок зі стилістикою та іконографією розписів В. М. Васнецова у Володимирському соборі у Києві (1885–1893). Спорідненість проявлено у зображенні хмар, на яких стоять Спаситель і Пречиста Діва, у жесті благословення піднятих рук Сина Божого. Позолочений фон прикрашений вишуканим флористичним орнаментом, який виконаний самим Г. І. Журавським у техніці ручного гравірування по левкасу. Візерунки фону нагадують візантійський орнамент на мозаїчній іконі «Одигітрія» XIII століття з монастиря святої Катерини на Синаї.

Архангел Михаїл (іл. 3, а) зображений у золотих лицарських обладунках, з вогненним мечем, що означає не фізичну, а духовну зброю. Главі Небесного воїнства були присвячені перші християнські споруди Київської Русі: Видубицький Свято-Михайлівський і Свято-Михайлівський Золотоверхий монастирі XI і XII століть. Архістратиг Михаїл уособлював державність і правову міць Київської Русі, вважався її покровителем, у зв'язку з чим його образ був розміщений на гербі Києва.

Загальна іконографія архангела Гавриїла відповідає мозаїчному образу з собору Софії Константинопольської (друга половина IX століття), стилістика має спорідненість з поясною іконою «Архангел Михаїл» (1360 – початок 1370; Візантійський музей, Афіни). Мозаїчний образ благовісника зберігся у київському соборі Святої Софії (першої половини XI століття). На думку деяких дослідників, за часів Київської Русі Божий посланник вважався покровителем Києва [12, с. 187–191]. На іконі Преображенського собору Архангел Гавриїл зображений з канонічними атрибутами: мірилом і зерцалом з монограмою Ісуса Христа. У наверші мірила у вигляді октаграми написані слова з Книги пророка Ісаї: *Свят, свят, свят*, якими серафими прославляють Господа Саваофа. І. К. Язикова пише, що зображення прозорої сфери у руках архангела є символом приречення, передбачення, даного йому Богом [24, с. 180]. Зерцало є образом небесної сфери, символом світобудови або диском, за допомогою якого ангели, не сміючи дивитися на Творця, споглядають Його відображення [6, с. 306]. Архангел Гавриїл зображений у рожевому хітоні та у небесно-блакитному гіматії, що разом з золотом крил і фону формує три основні кольори, через які божественне світло втілюється у природі. Духовне вбрання

декоровано дорогоцінним камінням, перлами і золотим шиттям. У зображенні тканини Г. І. Журавський структурує об'ємні складки, передає сяйво атласної тканини.

Розташування, іконографія і стилістика образів архангелів з іконостасу одеського храму має спорідненість з іконами знаменитого Богородчанського іконостасу (1698–1705; Національний музей, Львів). Іконографічна схожість виражено, зокрема, у м'якому світлотіньовому моделюванні ликів, симетрії, умовному золотому тлі, що позначає божественну присутність. Можна зробити висновок, що для чотирьох центральних образів іконостасу притаманна канонічна іконографія, ідеальність ликів, симетрія, що сприяє передачі вічності і непорушності.

Храмова ікона **«Преображення Господнє»** розташована праворуч від образу архангела Михаїла. Образ Господа, написаний у монохромній гамі білих і золотистих відтінків, гармонійно поєднаних з золотим фоном. Живописними засобами переданий ефект Нетварного Сяйва, вираженого у тексті Євангелія: *обличчя Його, як те сонце, засяло, а одежа Його стала біла, як світло* (Мф. 17 : 2). Лики і вбрання опромінених божественним світлом пророків Мойсея та Іллі характеризуються світлим колоритом та узагальненим моделюванням форм. Небесний і земний простір поділений півколом хмар. Подібний прийом використовували майстри Ренесансу, зокрема Рафаель Санті у фресці «Диспута» (1509–1510). У нижній частині композиції на тлі кам'янистого ґрунту гори Фавор зображені апостоли Петро, Яків та Іоанн. Колорит їх одягу наближений до коричневого відтінку землі, що вказує на приналежність до щільного, матеріального світу. Динамічні пози учнів Христа передають сум'яття і нездатність споглядати Богоявлення. Виразність композиції заснована на контрасті статичного, симетричного, світлозарного верху з образами Христа і пророків і динамічною, асиметричною, темною нижньою частиною з фігурами апостолів. Зображення землі займає половину іконописної поверхні, що нагадує однойменну картину Рафаеля (1519–1520). Подібно майстрам Відродження і бароко, Г. І. Журавський застосував ефект перспективного скорочення фігур.

З правого боку іконостасу розміщена ікона **«Воскресіння Христове»** (іл. 3, б). На золотому тлі зображений Спаситель, який підноситься до неба з переможним білим знаменом з червоним хрестом. Згідно зі словами тропаря Святої Пасхи, хресною смертю Господь потоптав смерть. Образ Христа-Переможця символізує перемогу вічного життя над темрявою небуття. Внизу представлені два коліноуклінних ангела у білих одежах. Іконографія Свята передає момент Воскресіння, що характерно для західного християнського живопису. Іконопису візантійського канону не властиво зображення самої таємничої події, так як вона не мала очевидців на землі і не описана в Євангеліях; для передачі богословського змісту використовується іконографія «Зішестя в ад», яка сформувалася до X століття. Подібна симетрична трифігурна композиція набула поширення у художників межі XIX – XX століть. Композиція близька до однойменної картини (1875) датського живописця-академіста К. Г. Блоха. Подібної іконографічної схеми дотримувалися М. В. Нестеров у мозаїках північного фасаду і південного кіота храму Воскресіння Христового у Петербурзі, К. В. Лебедєв в ескізі «Воскресіння Христове» (1901).

Витоки іконографії образу Воскресіння Преображенського собору можна бачити в однойменних творах таких майстрів італійського і північного Ренесансу як: Андреа Бонайуті (фреска у базилікі Санта Марія Новела у Флоренції; 1365–1368), Дірк Баутс (1450–1460), Джованні Белліні (1475–1479), Сандро Боттічеллі (1490), Ганс Мемлінг (близько 1490), Бенвенуто ді

Джованні (близько 1491). Позем з достовірно виписаними квітами і травами нагадує твори Раннього Відродження, наприклад: «Гентський вівтар» братів ван Ейк (1432), «Весна» Сандро Боттічеллі (1482). Умовне зображення панелі Гробу Господнього сприяє структуруванню сплощеного простору. Рельєфно модельовані фігури відповідають принципам тонального зображення, яке основане на спадщині Ренесансу, класицизму та академізму.

Ікона **«Вознесіння Господнє»,** розташована з лівого боку вівтарної перепони, передає описану в Євангелії подію: *І сталось, як Він (Ісус Христос) благословляв їх (учнів), то зачав відступати від них, і на небо возноситись. А вони поклонились Йому…* (Лк. 24 : 51–52). Таємниця Вознесіння Господнього перевершує чуттєвий досвід. Вона означає закінчення земного служіння Спасителя та є образом обо́ження кожного християнина. Фігури Господа в оточенні хмар і Богородиці Оранти формують вісь симетричної композиції. Пречиста Діва зображена у центрі нижньої частини ікони серед 11 апостолів і двох ангелів, Її жест вторить положенню рук Христа. У Євангеліях не згадується про присутність Богоматері при Вознесінні Христа. На думку дослідників, Оранта (у тому числі спільно з апостолами) може уособлювати Церкву земну [15, с. 443–444]. Отже, трактування сцени виходить за рамки вузького історичного значення, що відповідає візантійсько-давньоруському іконопису.

Образи апостолів мають індивідуальний, портретний характер. Внизу на скелі зображений відбиток двох стоп, що нагадує про камінь зі слідом Стопи Христової на Елеонській горі. Цей елемент присутній в іконах Вознесіння візантійського канону і служить свідченням історичності події. Отже, у композиції виражена ідея з'єднання дольнего і горішнього світів, небесної і земної Церкви.

Праворуч від образу «Вознесіння Господнє» розміщена ікона **«Зішестя Святого Духа»**. Подія описано у книзі Діянь святих апостолів. П'ятидесятниця є утвердженням Церкви Христової і таїнства священства [15, с. 448]. У півколі верхньої частини композиції в образі голуба зображений Дух Святий. Сяйво слави у вигляді променів виконано у техніці гравіювання по левкасу. У нижній частині ікони зображена Богородиця в оточенні 12 апостолів. У творі переважає золотистий колорит, який символізує вплив Святого Духа, обо́ження учнів Христа. Сходження благодаті передано у вигляді золотих язиків полум'я. Зображення підлогових мармурових плит золотого відтінку підсилює ефект перспективи і сприяє структуруванню композиції. Подібний прийом широко застосовувався у мистецтві Ренесансу.

Образи Іоанна Предтечі і Миколи Мирлікійського на торцях лівої і правої частин іконостасу відповідають звичайним для Місцевого чину іконам вибраних святих. Іоанн Предтеча з піднятою у жесті іменословного благословення правою рукою предстоїть у повний зріст. У його лівій руці розгорнутий сувій з написом, заснованим на тексті Євангелія від Іоанна (Ин. 1 : 29): *Се азъ видехъ и свидетельствовахъ о Нем яко Сей есть Агнецъ Божий*. Проникливий погляд пророка закликає до покаяння. Образ типологічно близький до зображень святих у картинах майстра іспанського бароко XVII століття Ф. Сурбарана, яким властиві аскетизм і пристрасна віра. Можна помітити також типологічну спорідненість із зображенням Іоанна Хрестителя у картині О. А. Іванова «Явлення Христа народу» (1837–1857). Просторове зображення позема у вигляді кам'янистого ґрунту і гір на дальньому плані нагадує твір І. М. Крамського «Христос у пустелі» (1872).

Зображення святителя Миколи Чудотворця (іл. 3, в) у повний зріст в єпископському вбранні з митрою передбачає високу ієрархію і надає образу монументальність. Одним з символів митри є образ золотих вінців, якими вінчаються «праведники у Царстві Небесному на шлюбному бенкеті поєднання Ісуса Христа з Церквою» [14, с. 147]. Святий зображений з жестом іменословного перстоскладання. У його лівій покровенній руці – закрите Євангеліє, на дорогоцінному окладі якого показані мініатюрні медальйони з образами Воскресіння Христового і чотирьох євангелістів. Ці зображення відповідають іконам центральної частини іконостасу. Святитель представлений на золотому фоні з образами Христа з Євангелієм і Богородиці з омофором на хмарах, що нагадує про диво на Нікейському Соборі 325 року.

Ікона рясніє вишуканими орнаментами. Візерунками золотих хрестів прикрашений червоний фелон; на підлозі зображені октаграми, які нагадують зірку Віфлеєму. Мальовнича імітація дорогоцінних каменів і тканин властиво живопису північного Ренесансу. Характер візерунків і передача тривимірного простору за допомогою геометричного орнаменту підлоги мають споріднені риси з картинами нідерландських художників. Прикладами є твори Яна ван Ейка «Мадонна канцлера Ролена» (1435), «Мадонна каноніка ван дер Пале» (1436), Ганса Мемлінга «Благовіщеня» (близько 1475).

В образі Миколи Мирлікійського поєднуються ідеальні та індивідуальні риси, в яких виявлено дар Г. І. Журавського як світського художника-портретиста. Лик святителя Миколи характеризується конкретністю, ідеальність виражено у духовній зосередженості святого. Використано властиве іконопису статичне положення фігури у фас, яке передає стан божественного спокою, твердості і сталості, що відповідає словам апостола Петра: *І самі, немов те каміння живе, будуйтеся в дім духовий, на священство святе, щоб приносити жертви духовні, приємні для Бога через Ісуса Христа* (1 Петр. 2 : 5). Зосереджений погляд Миколи Чудотворця створює враження безмовного діалогу з віруючими. Отже, через іконографію образу виражено роль святого як посередника між світом неба і землі.

У центральній частині іконостасу, на позолочених стулках Царських врат, розміщено п'ять овальних медальйонів з іконами Благовіщення та євангелістів. Іконографія образу «Благовіщення» нагадує композиції Тиціана, Ель Греко, В. Л. Боровиковського. Над Святою брамою розташований великий медальйон в оточенні золотих променів з іконою Тайної вечері. Центральне положення цього образу відповідає ролі Євхаристії у системі християнських таїнств [2, с. 525]. В ажурній різьбі Царських врат використано мотиви листя пшениці, виноградної лози з гронами, лаврових гілок: символів хліба, вина (таїнства Євхаристії) і перемоги над смертю.

Образи іконостаса написано на авіаційній фанері, яка відрізняється високою міцністю і стійкістю до деформації. Майстер самостійно готував основу, покриваючи її багатошаровим левкасом. Мальовничому процесу передувало золочення фону. Золоте тло, німби відповідають іконопису візантійського канону. Ікони створено у техніці олійного живопису за класичною технологією. Лесировки забезпечують м'які тональні переходи у моделюванні об’єму. Колорит справляє враження теплого золотого сяйва мальовничої поверхні. Складки одягу святих написано локальними колірними заливками. Насичені світлоносні кольори сприяють огляду образів з великої відстані.

Поєднання елементів символічного мистецтва з матеріальним трактуванням форми асоціюється з живописом Раннього Відродження, в якому був здійснений перехід від лінійно-площинного до об'ємно-

пластичного стилю. Образи святих написано об'ємно з переконливістю чуттєвого світу. Подібна властивість характеризує сакральний живопис кінця XIX – початку XX століття, для якого, за словами О. А. Тарасенко, був закритий древній шлях ортодоксального мистецтва з його максимальною відстороненістю від людського сприйняття дійсності [19, с. 277].

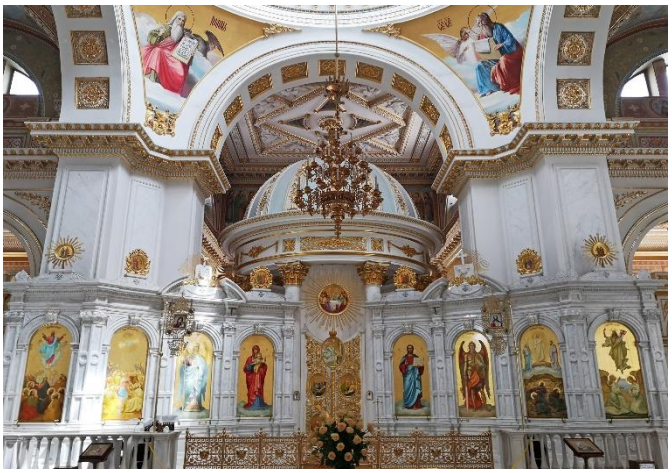
Нижній храм Спасо-Преображенського собору був освячений у 2005 році на честь одеського чудотворця святителя Інокентія (Борисова). Церква має один приділ. Оздоблення виконано у візантійсько-давньоруському стилі. Різьблений іконостас (іл. 4) створено за проектом київського архітектора Л. В. Маховського. У виготовленні декору з липи брав участь майстер-різьбяр О. Рубан.

Вівтарна перепона представлена основним іконописним рядом і трьома кілевидними навершями з образами. Основа з вільхи покрито сухозлітним сріблом. У позолоченій різьбі іконостасу переважають мотиви листя аканта і лілій. Роботи по золоченню і сріблению виконані В. Г. та О. В. Борисовими. Простір над капітелями напівколон прикрашено візерунками у вигляді ваз з в'юнкою рослинністю. Подібні зображення присутні в античних рельєфах Вівтаря Миру (13 рік до н. е.), ранньохристиянських мозаїках підпружних арок базиліки Ахіропіітос у Салоніках (V століття). У християнському контексті такий мотив є елементом райської символіки.

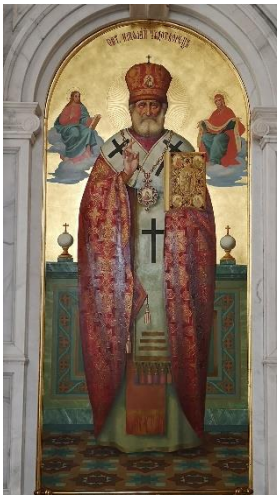
Образи для вівтарної перепони, як і фігуративний розпис усього нижнього храму, були створені відомим іконописцем Олександром Олексійовичем Рудим (1969 р. н.) у 2004 році, що забезпечило стилістичну цілісність оздоблення. Майстер орієнтується на іконопис Візантії, зокрема періоду Палеологівського Ренесансу (XIV – перша половина XV століття). Вивчення мистецтва Візантії відбувалося під час поїздок художника у Стамбул (Константинополь) і Грецію. Великий професійний досвід дає можливість вільної інтерпретації іконографії у рамках канону. Для створених О. О. Рудим образів характерна стриманість, властива візантійським іконам. Стан внутрішньої зосередженості святих виражено у ликах, постановці фігур і здержаному колориті. Іконописець використовує колірну гаму, характерну для мистецтва Візантії, а саме: глибокий синій, пурпуровий і золото фону. Застосування блакитнуватих пробелóв і білого кольору в одязі формують тональний контраст.

Двох'ярусний іконостас нижнього храму є проекцією моделі фасаду храму. В основному ряду представлені шість ростових ікон висотою близько 140 см. Ікони виконано у традиційній техніці темперного живопису. Матеріалом основи служить авіаційна фанера товщиною близько 1,8 см. Програма ікон вівтарної перепони була розроблена самим О. О. Рудим. Праворуч від Царських врат, згідно з каноном, представлений образ Христа Пантократора, зліва – Богородиця з Немовлям. На дияконських дверях розташовані ікони старозавітних священиків Аарона (праворуч) і Мелхиседека (ліворуч). За словами іконописця, рішення зобразити первосвящеників було прийнято з метою уникнення дублювання образів Небесних Сил, представлених у Деісусному чині над дияконськими дверима [9]. Образ святителя Інокентія встановлений у правій частині іконостасу на місці храмової ікони. Зліва знаходиться образ святого мученика Рустика, небесного покровителя Руслана Борисовича Боделана (Одеський міський голова, 1998–2005 рр.), який доклав багато зусиль у справі відтворення собору. Три фігурні кілевидні навершя другого ярусу іконостасу нагадують закомари древніх храмів. У них представлено короткий варіант Деісусного чину.

Іл. 1. Інтер'єр верхнього храму Спасо-Преображенського кафедрального собору в Одесі. 2009–2020 рр. Фото: А. А. Тарасенко



Іл. 2. Центральний іконостас верхнього храму Спасо-Преображенського собору. Фото: А. А. Тарасенко



а *б* *в*

Іл. 3. Центральний іконостас верхнього храму Спасо-Преображенського кафедрального собору в Одесі. Автор Г. І. Журавський: а – «Архангел Михаїл»; б – «Воскресіння Христове»; в – «Святитель Микола Чудотворець». 2009–2010 рр. Дошка, олія, золочення. Фото: А. А. Тарасенко, Г. В. Акрідіна

Іл. 4. Іконостас нижнього храму Спасо-Преображенського кафедрального собору в Одесі. 2004 р. Іконописець О. О. Рудой. Дошка, темпера, золочення. Фото: Г. В. Акрідіна

Над царськими вратами розташовано композиція з поясними образами Христа, Богородиці та Іоанна Предтечі. Образ архангела Гавриїла традиційно розміщений праворуч від Іоанна Хрестителя, архістратиг Михаїл зображений зліва від Богородиці. Образи на Царських вратах і стовпцях виражають таємницю спокутування людського роду жертвою Спасителя [22, с. 64].

Розглянемо іконографічні і стилістичні особливості образів. Іконографія Христа Вседержителя відповідає візантійському канону. Спаситель зображений у легкому тричвертному звороті з жестом іменословного благословення правиці, у Його шуйці – закрите Євангеліє. У верхній частині композиції у двох медальйонах розміщена монограма Христа «ІС ХС», яка доповнена написом на грецькій мові: «ἡ Χώρα τῶν Ζώντων», що у цілому означає: «Ісус Христос – Країна Живих». Вираз є відсиланням до 114 псалму: *Буду ходити перед Господом у країні живих*. Такий самий напис присутній у мозаїці із зображенням Ісуса Христа з ктитором Феодором Метохітом (близько 1316–1321) над входом у наос монастиря Хора (Кахріє-джамі).

На іконі **«Богородиця з Немовлям»** Пречиста Діва зображена у невеликому тричвертному звороті. Немовля Ісус сидить у правій руці Матері як на престолі. Основою іконографії є образ «Одигітрія», водночас художник не дотримувався строго слідування канону, що проявлено у жесті зверненої до неба лівої руки Богородиці. У такий спосіб О. О. Рудой поєднав іконографію Одигітрії та Оранти.

На дияконських вратах розміщено ікони старозавітних пророків Аарона і Мелхиседека. Д. В. Степовик вказує, що персонажі Старого Заповіту стали з'являтися на дияконських дверях іконостасів українських церков на початку XVII століття [18, с. 237]. За словами В. В. Жердєва, з богословської точки зору розташування образів священиків Старого Завіту у Місцевому ярусі поруч з Ісусом Христом символізує спадкоємність первинного істинного священства Спасителем [7, с. 115].

Образ первосвященика Аарона, старшого брата пророка Мойсея, розташований на південній дияконській двері. Відповідно з сформованою до IX–XI століть іконографії, святий зображений у вигляді сивочолого, довгобородого старця з процвітшим жезлом. О. О. Рудой зобразив одяг первосвященика з точністю відповідно до історичних свідчень. Образ Мелхиседека розміщено на лівій дияконській двері. Мелхиседек вважається ідеалом священства, Сам Христос названий священиком за чином мелхиседековим (Євр., VII, 17). Відповідно до традиційної іконографії, праотець представлений сивочолим довгобородим старцем у священичому вбранні (єфод, подир, чобітки, головний убір). Атрибутами святого є посудина з вином і чаша з хлібом, що нагадує про дар-благословення Мелхиседека Аврааму після перемоги у битві та є прообразом Євхаристії. Іконографія первосвященика близька до зображення на фресці провідного представника македонської іконописної школи Мануїла Панселіна у соборі Протата у Карее (Афон, початок XIV століття).

Праворуч від образу Аарона знаходиться храмова ікона святителя Інокентія. Будучи Архієпископом Херсонським і Таврійським, святий багато потрудився у справі реконструкції Преображенського собору у середині XIX століття. У 1997 році архієпископ був зарахований до лику місцевошанованих святих Одеської єпархії. Збереглися прижиттєві портрети святителя, які послужили основою для перетворення індивідуального обличчя в іконописний лик. На іконі святий представлений в архієпископському вбранні (у клобуці, сакосі, омофорі і мантії з чотирма хрестатими скрижалями, які символізують Старий і Новий Заповіти).

Ранньохристиянський святий мученик, ієрей Рустик зображений у вигляді сивочолого старця у священичому вбранні (фелон та єпитрахиль) з Євангелієм, так як він був пресвітером. Для створення образу О. О. Рудой використовував інформацію з життєпису ієрея Рустика і короткі відомості з іконописного оригіналу.

Образи верхнього ярусу формують п'ятифігурний Деісусний чин. Значення Деісису у композиції іконостаса нижнього храму обумовлено його ідейним змістом і відповідає євхаристичним молитвам. Над Царськими вратами розміщені образи Христа Пантократора, Богородиці та Іоанна Хрестителя. Архангели Михаїл і Гавриїл праворуч і ліворуч від Діви Марії та Іоанна Предтечі зображені з мірилом і зерцалом у лоральному вбранні.

Пропорціональність, візуальна легкість і витонченість фігур, використання позиції контрапосту вказує на опосередкований зв'язок з античним мистецтвом. Художній аналіз тематики і стилістики іконографії святих свідчить про вплив мистецтва Палеологівського Ренесансу, особливо мозаїк і фресок монастиря Хора (Кахріє-джамі, перша половина XIV століття) і візантійської мініатюри.

Висновки. Іконостаси верхнього і нижнього храмів Спасо-Преображенського собору Одеси органічно вписані в архітектурне оточення, тим самим здійснено синтез мистецтв. Класична архітектура та оригінальна просторова архітектоніка вівтарної перепони верхнього храму обумовила особливості тематики і стилістики іконописних образів. У Місцевому ряді також розміщені ікони Святкового чину: Преображення Господнє, Воскресіння, Вознесіння, Зішестя Святого Духа, які втілюють ідеєю чудесного поєднання неба і землі. Крупні ікони Місцевого чину асоціюються з вівтарними образами європейських храмів. Тема Деісусу представлена на стельовому зводі східної частини центрального нефу (іл. 1). Отже, канонічні сюжети іконостасу виходять за його межи у простір храму. В центральному іконостасі верхнього храму відображено вплив архітектури і мистецтва італійського і Північного Відродження, живопису класицизму, західноєвропейського та українського бароко з притаманною їм об'ємно-просторовою стилістикою. Отже, в іконописних образах, створених Г. І. Журавським, канонічна іконографія східно-християнської Церкви поєднана зі спадщиною мистецтва західної Європи.

Відсутній у зруйнованому соборі нижній храм був прикрашений у візантійсько-давньоруському стилі, що розширило історичний художній контекст і стилістичний діапазон оздоблення собору. Іконопис вівтарної перепони нижнього храму створений О. О. Рудим в умовному, лінійно-площинному стилі візантійського мистецтва часів Палеологівського Ренесансу. Водночас, О. О. Рудой не повторює, а інтерпретує основи візантійської іконографії. Отже, у декоративному оздобленні та іконопису вівтарних перепон верхнього і нижнього храмів поєднані традиції східного і західного християнського мистецтва різних часів. У сакральному просторі одного собору втілено вся історія церковного мистецтва.

Література

1. Belting H. Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München : Verlag C. H. Beck. 2004. 705 p.

2. Бобрик М. А. Икона Тайной вечери над Царскими вратами. К истории ранних слоев семантики. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. С. 525–558.

3. Бусева-Давыдова И. Л., Ванеян Стефан, свящ. Иконостас. Православная энциклопедия. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2010. Т. 22. 749 с.

4. Гелитович М. Й. Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів. 2001. 204 арк., 120 арк.(дод.).

5. Дундяк І. М. Українське церковне малярство другої половини XX – початку XXI століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження) : монографія. Івано-Франківськ. 2019. 448 с.: 60 іл.

6. Э. П. И. Ангеология. Иконография. Православная энциклопедия. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2001. Т. 2. 752 с.

7. Жердев В. В. Образы ветхозаветных священников в иконостасе русского храма в Бад-Наугайме. Вісник ХДАДМ. № 4. 2011. С. 111–116.

8. Інтерв'ю з Журавським Г. І. [Звукозапис]: Акрідіна Г. В. Одеса, 2020. 54 хв.

9. Інтерв’ю з Рудим О. О. [Звукозапис] : Акрідіна Г. В. Одеса, 2020. 51 хв.

10. Косів Р. Р. Церковне мистецтво Риботицького осередку 1670–1760-х років: майстри, іконографія, художні особливості : монографія. Львів : Львівська національна академія мистецтв. 2019. 560 с.

11. Лазарев В. Н. Византийская живопись. Москва : Наука. 1971. 407 с.

12. Лукашевич А. А. Гавриил. Почитание в Древней Руси. Православная энциклопедия. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2005. Т. 10. 752 с.

13. Мещеряков В. Н. Воссоздание одесского кафедрального Спасо-Преображенского собора. Одесса : Феникс. 2017. 464 с.

14. Настольная книга священнослужителя. изд. Московской Патриархии. Москва : Издательский Совет РПЦ. Т. IV. 1983. 824 с.

15. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. Москва : Прогресс-Традиция. 2001. 564 с.

16. Приймич М. В. Церковне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва : монографія. Ужгород : Карпати. 2017. 508 с.

17. Серафима, монахиня. Одесский Спасо-Преображенский собор. Жизнь. Гибель. Воскресение. Одесса : Свято-Архангело-Михайловский женский монастырь, 1994. 240 с.

18. Степовик Д. В. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря. 2003. 310 с.

19. Тарасенко О. А. Мистерии модернизма. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда. Одесса : Абрикос. 2004. 300 с.

20. Успенский Л. А. Вопрос иконостаса. Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата. 1963. №44. С. 223–255.

21. Флоренский П. А. Иконостас. Санкт-Петербург : МИФРИЛ. 1993. 365 с.

22. Шевцова Т. И. Православный иконостас. Происхождение, виды, духовный смысл. Москва : ОЛМА-ПРЕСС Гранд. 2002. 240 с.

23. Юрьева Т. В. Православный иконостас как культурный синтез : автореф. дис. ... д-ра. культурол. : 24.00.01. Саранск. 2006. 48 с.

24. Языкова И. К. Богословие иконы. Москва: Издательство Общедоступного Православного Университета, 1995. 118 с.

References

1. Belting, H. (2004). Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München : Verlag C. H. Beck [In German].

2. Bobrik, M. A. (2000). Ikona Tajnoj vecheri nad Carskimi vratami. K istorii rannih sloev semantiki [Icon of the Last Supper over the Royal Gates. To the history of the semantics early layers]. Moskva : Progress-Tradiciya [In Russian].

3. Buseva-Davydova, I. L., Vanejan, Stefan, svjashh. (2010). Ikonostas. Pravoslavnaja enciklopedija [Iconostasis. Orthodox Encyclopedia]. Moskva : Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaja enciklopedija». V. 22 [In Russian].

4. Ghelytovych, M. Y. (2001). Ikonostasnyj ansamblj cerkvy Uspinnja Boghorodyci z Nakonechnogho u konteksti ukrajinsjkogho ikonopysu drughoji polovyny XVI stolittja [Iconostasis ensemble of the Church of the Assumption of Virgin from Nakonechny in the context of Ukrainian icon painting of the second half of the XVI century]. Candidate’s thesis. L’viv [In Ukrainian].

5. Dundjak, I. M. (2019). Ukrajinsjke cerkovne maljarstvo drughoji polovyny XX – pochatku XXI stolit' (osoblyvosti funkcionuvannja, zberezhennja, transformaciji ta vidrodzhennja) [Ukrainian church painting of the second half of the XX – early XXI centuries (features of functioning, preservation, transformation and revival)]. Doctor's thesis. Ivano-Frankivsjk [In Ukrainian].

6. E. P. I. (2001). Angeologija. Ikonografija. Pravoslavnaja enciklopedija. [Angeology. Iconography. Orthodox Encyclopedia]. Moskva : Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaja enciklopedija». V. 2 [In Russian].

7. Zherdev, V. V. (2011). Obrazy vethozavetnyh svjashhennikov v ikonostase russkogo hrama v Bad-Naugajme. [Images of Old Testament priests in the iconostasis of the Russian church in Bad-Nauheim]. Visnik HDADM. 4. 111–116 [In Russian].

8. Interv'ju z Zhuravsjkym G. I. [Zvukozapys] [Interview with G. Zhuravsky. Audio]. Akridina G. V. Odesa, 2020. 54 min.

9. Interv'ju z Rudym O. O. [Zvukozapys] [Interview with O. Rudoy. Audio]. Akridina G. V. Odesa, 2020. 51 min.

10. Kosiv, R. R. (2019). Cerkovne mystectvo Rybotycjkogho oseredku 1670–1760-h rokiv: majstry, ikonoghrafija, khudozhni osoblyvosti [Church art of the Rybotytsky centre of 1670–1760s: masters, iconography, artistic features]. L'viv : LNAM [In Ukrainian].

11. Lazarev, V. N. (1971). Vizantijskaja zhivopis' [Byzantine painting]. Moskva : Nauka [In Russian].

12. Lukashevich, A. A. (2005). Gavriil. Pochitanie v Drevnej Rusi. Pravoslavnaja enciklopedija [Gabriel. Honoring in Ancient Russia. Orthodox Encyclopedia]. Moskva : Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaja enciklopedija». V. 10 [In Russian].

13. Meshherjakov, V. N. (2017). Vossozdanie odesskogo kafedral'nogo Spaso-Preobrazhenskogo sobora. [Reconstruction of Odessa Transfiguration Cathedral]. Odessa : Feniks [In Russian].

14. Nastol'naja kniga svjashhennosluzhitelja [Priest's Handbook]. (1983). Moskva : Izdatel'skij Sovet RPC. V. 4 [In Russian].

15. Pokrovskij, N. V. (2001). Evangelie v pamjatnikah ikonografii [Gospel in the monuments of iconography]. Moskva : Progress-Tradicija [In Russian].

16. Pryjmych, M. V. (2017). Cerkovne maljarstvo Zakarpattja drughoji polovyny XVIII – pershoji polovyny XX st.: narodna tradycija, vizantijsjka kanonichnistj ta vplyvy zakhidnojevropejsjkogho mystectva [Church painting of Transcarpathia in the second half of the 18th – first half of the 20th century: folk tradition, Byzantine canonicity and influences of Western European art]. Uzhghorod : Karpaty [In Ukrainian].

17. Serafima monahinja. (1994). Odesskij Spaso-Preobrazhenskij sobor. Zhizn'. Gibel'. Voskresenie [Odessa Transfiguration Cathedral. Life. Ruin. Resurrection]. Odessa : Svjato-Arhangelo-Mihajlovskij zhenskij monastyr' [In Russian].

18. Stepovyk, D. V. (2003). Ikonologhija i ikonoghrafija [Iconology and iconography]. Ivano-Frankivs'k : Nova Zorja [In Ukrainian].

19. Tarasenko, O. A. (2004). Misterii modernizma. Nasledie Drevnej Rusi v zhivopisi moderna i avangarda [Mysteries of modernism. The legacy of Ancient Rus in the painting of Art Nouveau and avant-garde]. Odessa : Abrikos [In Russian].

20. Uspenskij, L. A. (1963). Vopros ikonostasa [Question of the iconostasis]. Vestnik Russkogo Zapadnoevropejskogo Patriarshego Ekzarhata, 44. 223–255 [In Russian].

21. Florenskiy, P. A. (1993). Ikonostas [Iconostasis]. Sankt-Peterburg : MIFRIL [In Russian].

22. Shevcova, T. I. (2002). Pravoslavnyj ikonostas. Proishozhdenie, vidy, duhovny smysl [Orthodox iconostasis. Origin, kinds, spiritual meaning]. Moskva : OLMA-PRESS Grand [In Russian].

23. Ur'eva, T. V. (2006). Pravoslavniy ikonostas kak kul'turny sintez [Orthodox iconostasis as a cultural synthesis]. Doctor's thesis. Saransk [In Russian].

24. Jazykova, I. K. (1995). Bogoslovie ikony [Theology of icon]. Moskva : Izdatel'stvo Obshhedostupnogo Pravoslavnogo Universiteta [In Russian].

ICONOSTASES OF THE TRANSFIGURATION CATHEDRAL IN ODESA: THE THEMES AND THE STYLISTICS

TARASENKO A. A., AKRIDINA A. V.
K. D. Ushinsky South Ukrainian National Pedagogical University

The purpose is to study the themes and the stylistics of the upper and lower churches' iconostases of the Transfiguration Cathedral in Odessa.

Methodology. The comparative method was used in order to study the topic and identify the artistic and stylistic features of Odessa Cathedral iconostases. It allows comparing the objects of study with analogues from the world art. Iconological, iconographic methods and figurative-stylistic analysis were also applied.

Results. The iconostases of the Transfiguration Cathedral upper and lower churches in Odessa are organically inscribed in the architectural environment, thanks to which the synthesis of arts is reached. Classical architecture and the original spatial architectonics of the upper temple altar barrier determined the theme and the style of the icon-painting. It was found out that the decoration and the icons in the Transfiguration Cathedral upper and lower churches' iconostases combine the multi-temporal traditions of Christian art. The upper church central iconostasis reflects the influence of Renaissance architecture and art. The icon painting characteristic feature is a combination of the European art heritage, specifically Italian and Northern Renaissance, classicism, baroque and academicism of the XIX century. A three-dimensional style of painting based on the Western European tradition is observed. The decoration of the lower temple altar barrier contains architectural elements of Byzantium, Ancient Rus and baroque. The

ИКОНОСТАСЫ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ОДЕССЫ: ТЕМАТИКА И СТИЛИСТИКА

ТАРАСЕНКО А. А., АКРИДИНА А. В.
Южноукраинский национальный педагогический университет им. К. Д. Ушинского

Целью является изучение тематики и стилистики иконостасов верхнего и нижнего храмов Спасо-Преображенского кафедрального собора Одессы.

Методология. Для изучения темы и выявления художественно-стилистических особенностей иконостасов одесского кафедрального собора использован компаративный метод. Он позволяет сравнивать объекты исследования с аналогами из мирового искусства. Также применены иконологический, иконографический методы и образно-стилистический анализ.

Результаты исследования. Иконостасы верхнего и нижнего храмов Спасо-Преображенского собора Одессы органично вписаны в архитектурное окружение, тем самым осуществлен синтез искусств. Классическая архитектура и оригинальная пространственная архитектоника алтарной преграды верхнего храма обусловила особенности тематики и стилистики иконописных образов. Установлено, что декоративное убранство и образы в иконостасах верхнего и нижнего храмов Спасо-Преображенского собора сочетают традиции христианского искусства разных времен. В центральном иконостасе верхнего храма отражено влияние архитектуры и искусства Ренессанса. Особенностью иконописи является сочетание наследия европейского искусства, а именно итальянского и Северного Возрождения, классицизма, барокко и академизма XIX века. Наблюдается объемно-пространственный стиль живописи, основанный на западноевропейской традиции.

Декоративное убранство алтарной преграды нижнего храма содержит архитектурные элементы Византии, Древней Руси и барокко. Иконопись выполнена в каноническом византийском стиле Палеологовского

icon painting was created in the canonical Byzantine style of the Paleologue Renaissance period. By studying the features of the Transfiguration Cathedral iconostases, the main trends in church art of the second half of the XX–XXI centuries were identified: the application and combination of the renaissance-academic and the Byzantine-Ancient Rus styles.

The scientific novelty. A detailed study of Odessa Cathedral iconostases was conducted for the first time. The features of the icon-painting themes and stylistics in the connection with the architectonics of the iconostases and the temple's architecture were revealed.

Practical significance is due to the possibility of using research materials in monographs on art history of Odessa, in the preparation of textbooks and methodological instructions with an in-depth study of icon-painting, monumental and decorative art, in the working-out of lectures' and practical classes' texts.

Keywords: *iconostasis, Transfiguration Cathedral in Odessa, academicism, Byzantinism, modern church art, canon, style*.

Ренессанса. Путём изучения особенностей иконостасов Преображенского собора выявлены основные тенденции в церковном искусстве второй половины XX–XXI веков: использование и соединение ренессансно-академического и византийско-древнерусского стилей.

Научная новизна публикации заключается в том, что впервые проведено подробное исследование иконостасов кафедрального собора Одессы. Выявлены особенности тематики и стилистики иконописи в её связи с архитектоникой иконостаса и архитектурой храма.

Практическая значимость обусловлена возможностью использования материалов исследования в монографиях по истории искусства Одессы, в подготовке учебных пособий и методических указаний с углубленным изучением иконописного, монументально-декоративного искусства, в разработке текстов лекционных и практических занятий.

Ключевые слова: *иконостас, Спасо-Преображенский собор Одессы, академизм, византинизм, современное церковное искусство, канон, стиль*.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Тарасенко Андрій Андрійович, канд. мистец., доцент кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», ORCID 0000-0003-2739-3046, **e-mail**: btvt@ukr.net

Акрідіна Ганна Володимирівна, аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», ORCID 0000-0003-0004-8824, **e-mail**: sokol.olga.43@ukr.net

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.10.

Цитування за ДСТУ: Тарасенко А. А., Акрідіна Г. В. Іконостаси Спасо-Преображенського кафедрального собору Одеси: тематика і стилістика. Art and design. 2020. №2. С 114-128.

Citation APA: Tarasenko, A. A., Akridina, A. V. **(2020)** Iconostases of the Transfiguration cathedral in Odesa: the themes and the stylistics. *Art and design*. 2. 114-128.

УДК 75.046.3 + 75.021.33] (477) "165/174"

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.11.

ХРЕБТЕНКО М. С.
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
Національний науково-дослідний реставраційний центр України

ЗОБРАЖЕННЯ ОДЯГУ І АТРИБУТІВ СВЯТИХ В ІКОНОПИСІ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ТА КИЇВЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.

Мета *роботи – виявити і проаналізувати техніко-технологічні особливості зображення одягу в іконописі Лівобережної України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століть.*

Методологія. *Автором було здійснено натурні дослідження пам'яток іконопису вказаного періоду з колекцій музеїв України. Отримані дані були доповнені інформацією з опублікованих наукових праць та архівних джерел. Проведений порівняльний аналіз дозволив простежити особливості зображення різних тканин в іконописі Лівобережної України та Київщини у др. пол. XVII – пер. пол. XVIII ст. та визначити риси впливу на нього візантійської і західноєвропейської техніки живопису.*

Результати*. Виявлено, що в українському іконописі до кін. XVII століття для зображення тканин користувались методом, корені якого сягають візантійської системи темперного живопису. Домінуючим залишався білий левкас, але вже на початку XVIII століття майстри могли тонувати ґрунти і робити імприматури, що впливало на процес написання одягу та ікони в цілому. Приблизно з другої чверті XVIII століття у зустрічається використання гризайльного підмальовка. Ці нововведення демонструють вплив західноєвропейського живопису на техніко-технологічному рівні. Для декорування ікон широко використовували золото і срібло: сухозлітне, покладене на полімент або на асист, і чинене, що наносили як фарбу. Уточнено вже існуючі в літературі дані стосовно послідовності накладання кольорів і тонів, та часові рамки застосування в українському іконописі золочення на асист.*

Наукова новизна. *Вперше предметом дослідження є процес написання доличної частини ікон Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть. Детально описано і проаналізовано способи зображення одягу і поширені прийоми декорування та імітації фактури тканин.*

Практична значущість*. дослідження дозволяє розширити знання про український іконопис і розкриває техніку його виконання.*

Ключові слова: *український іконопис, бароко, техніка і технологія живопису, асист, імприматура, лесування, золочення.*

Вступ. Український іконопис XVII – XVIII століть безумовно становить яскраву сторінку в історії мистецтва. Зображення одягу на цих іконах відзначається декоративністю, вигадливістю орнаментування, широким використанням розпису кольоровими лаками по золотих і срібних підкладках. Цей час характеризується застосуванням найбільшого розмаїття художніх засобів. Введення в іконописне зображення елементів тогочасного одягу і головних уборів, зображення різних видів тканин – хутра, шовку, оксамиту, парчі, вишивки, гаптування та ін. спонукали художників до вирішення непростих завдань передачі матеріальності предметів.

Аналізуючи український іконопис XVII – XVIII століть, видатні українські науковці не могли оминути увагою техніко-технологічний аспект, хоч і не ставили його у центрі своїх досліджень. Так, П.Жолтовський стверджував, що до середини XVIII століття панівною і провідною технікою іконопису була темпера, а фарби клалися окремими кольоровими партіями, починаючи від світлих і поступово переходячи до темніших

відтінків одного й того ж кольору. З середини XVII століття іконописці починають застосовувати, крім темперних, і олійні фарби. До темпери також домішували олійну фарбу при виконанні драпіровок, що надавало більшої фактурної виразності живопису [7, с.50]. Стосовно послідовності накладання фарб (від світлого до темного), в ході дослідження ми отримали інші дані, про що йтиметься нижче. Окрім того, не зовсім зрозуміле твердження про домішування олійної фарби до темперної, оскільки з ряду джерел відомо про застосування жовтково-олійної емульсії в якості в'язива для приготування фарб [1, с. 26, с. 42; 6, с. 181; 19, с. 91-92], а не змішування готових фарб з різним типом в'язива.

На зміни в техніці іконопису, паралельно зі стильовими, вказував і С.Таранушенко: «Початок XVIII століття становить грань, коли змінюється не тільки іконографія цілого іконостаса, але до певної міри змінюється і стиль та техніка малярства. Якщо до початку XVII століття в іконостасному малярстві вживали в основному техніку темпери, то у XVIII столітті темпера поволі здає свої позиції олійній техніці. Спочатку олійні лесіровки покривали темперну основу, пізніш олія цілком витісняє темперу». Він також звертав увагу на такі особливості, як «письмо лесіровками, часто на металевих підкладках» [20]. Про метод роботи фарбами по позолоті і сріблению на іконах з іконостасу Спасо-Преображенського собору с.Великі Сорочинці писала Л.Міляєва [10, с.15]. Дивовижну барвистість палітри іконописців Гетьманщини відзначав В.Овсійчук [11, с.400].

Аналіз попередніх досліджень. Серед публікацій останніх років помітним є зростання інтересу до техніки, технології та художньої манери окремих майстрів та художніх осередків, як наприклад, у роботах В.Мазур [9], Р.Косів [8], Г.Скоп-Друзюк [18]. Техніці галицького сакрального малярства присвячена праця Л. Скопа [19], де серед інших питань він розглядає в'язиво фарбового шару, зокрема темперу, оліотемперу та процес роботи з ними. Варто виділити праці О.Рижової, у яких дослідниця подає характеристику живописно-пластичного рішення та склад матеріалів ікон київського походження кінця XVII – XVIII століть, зокрема, лаврської школи [13-17]. Дослідженню техніки кольорових лаків і створюваних ними оптичних ефектів присвячені публікації Н.Шевченко і О.Асаулової [26]. Досить ретельно орнаментальний декор тканин на українських барокових іконах проаналізувала К.Гавриленко [3]. Окрім визначення походження мотивів візерунків, дослідниця торкається й теми техніки їх виконання.

Постановка завдання. Попри увагу науковців до іконографічних, стильових особливостей та зростання зацікавленості техніко-технологічним аспектом іконопису цього періоду, все ж питання використання технічних прийомів і художніх засобів залишається розкритим не до кінця. Представлена стаття є продовженням дослідження техніки українського іконопису Лівобережжя і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття. Раніше ми вже розглядали способи виконання підготовчого малюнку [21] і прийоми зображення інкарнату [23]. Тож настала необхідність проаналізувати прийоми зображення «доличної» частини ікон, а саме – одягу. Мета роботи **–** на основі натурних досліджень ікон із музейних колекцій України виявити і проаналізувати способи зображення одягу в іконописі Лівобережної України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століть, простежити зв'язок із візантійським і західноєвропейським живописом.

Результати дослідження. Основою для давнього українського іконопису стала візантійська система темперного багатошарового малярства. Поступово на

українських землях вона набула місцевих рис, а з кінця XVI століття стали простежуватись тенденції до змін під впливом західноєвропейського живопису. Роботу над зображенням розпочинали з виконання на левкасі підготовчого малюнка. В українському іконописі XVII – XVIII століть його переважно наносили пензлем, рідкою чорною фарбою. На іконах, де передбачалось накладання сухозлітного золота чи срібла, виконували граф'ю – продряпували в левкасі контур малюнка за допомогою тонкого гострого предмета (на зразок голки) [16; 21]. Для надання додаткової виразності, окремі деталі одягу, прикрас, Євангелія та інших атрибутів могли прорізуватись більш глибоко, часом утворюючи рельєфне зображення (іл. 1). Спочатку накладали позолоту, потім фарбами виконували всю «доличну частину» – тло і одяг, і лише в кінці – інкарнат [6; 28].

Настанови для роботи фарбами над зображенням одягу у традиційній візантійській техніці описані у «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота: «Коли хочеш малювати одяг, якою завгодно фарбою, то спершу візьми трохи цієї самої фарби, та білила, приготуй із них розбілений колір, який потрібно для першої роботи, і покрий ним одяг, де потрібно. Потім цю ж фарбу приготуй темніше, і нею намалюй складки, стоншуючи її там, де лежать тіні. Нарешті, зроби колір біліше того, яким ти прокладав одяг, і ним яскраво освіти його там, де падає світло» [5, с.56].

Перший шар фарби за давньоруською термінологією називали «розкриш» (рос. роскрышь, раскрышка), ним рівномірно покривали площину левкасу у межах контурів малюнка. У реставратора і дослідника української старовини В.Пещанського знаходимо аналогічний «Єрмінії» опис етапів роботи, доповнений його спостереженнями техніки галицького іконопису: «Після накладання красок основного тона … "раскришки", кладуться другі – більше ясні тони, поступаючи послідовно від темнішого до яснішого. Фалди та ясні "високі" місця на одежі в ріжних епохах виконувались і розмальовувалися ріжно. І так, на старших іконах XIV–XV ст. фалди на одежі є прямолінійні і достаточно обрисовують фігуру, та є покриті по тону одежі темнішою краскою... Віки XVI та XVII замітні криволінійністю та ніжною заплутаністю фалдів, які розраховані лише на ефект і цілковито закривають лінії тіла. Тоді фалди покривалися сажею і рідко в тон. На високі місця кладено "пробіли" по 2–3 ясні тони. Пробіли на візантійських, новгородських XV в. та на найкращих і старих галицьких іконах кладено досить часто відмінною краскою від краски одежі… В місці, де має бути пробіл, широкою площею, досить рідкою фарбою, крізь яку просвічував би злегка тон одежі, кладеться першу роскришку, звужуючи або поширюючи її подібно до фалдів матерії. Коли перша роскришка висохне, поверх неї кладеться другу, але вузшою полосою та яснійшою фарбою, а в кінці третю – найяснішу і вузку, т.зв. "відживку"» [12].

Тож традиційною системою зображення одягу, яка вела свій початок від візантійського живопису, було нанесення підкладки загального тону (розкриш), із поетапним пошаровим висвітленням освітлених ділянок і окресленням тіньових ліній бганок тканин. Окрім того, художники додатково могли наносити тонкий прозорий лесувальний шар фарби для надання необхідного відтінку, а до фарбової суміші для нанесення відблисків («пробілів») іноді додавали пігмент відмінного від основного кольору тканини тону [28, с.38-39].

Принцип роботи зберігався сталим впродовж кількох століть, стилістичні відмінності виражались у трактуванні складок і ступені тонального контрасту між темним, середнім і світлим тоном. В цілому такий принцип роботи спостерігаємо на багатьох пам'ятках волинського і галицького

іконопису, зокрема, у творах із помітним впливом західноєвропейського живопису, наприклад, І.Рутковича та Й.Кондзелевича.

На Київщині та Лівобережжі до кінця XVII століття також широко користувались описаним методом. Так на іконі Богородиці Києво-Братської (НХМУ, ХП-238) у втратах верхнього фарбового шару кінця XVII – початку XVIII століття на мафорії Богоматері та хітоні Немовляти проглядається нижній живопис, що датується приблизно серединою XVII століття [2] (іл. 2). Він виконаний темперними фарбами за описаним вище принципом, межі кожного шару досить добре прочитуються. Таким методом користувався і художник, який написав ікону Богоматері Єлецької (1690-х рр., зберіг. у Свято-Успенському Єлецькому монастирі м.Чернігів), для зображення мафорію Богородиці (іл. 3).

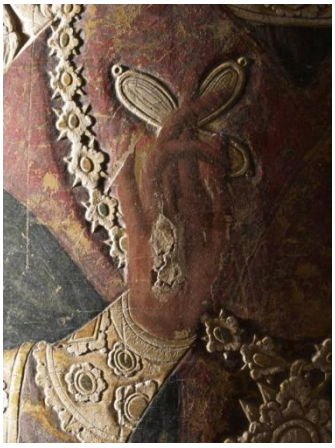
Бузковий відтінок відвороту мафорію утворений завдяки тонкому лесуванню червоною фарбою холодного відтінку по сіро-блакитному шару фарби. Цей принцип зображення тканин знаходимо і на іконі «Деісус» з Чернігівщини (1690р., НХМУ, И-431) (іл. 4); на іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст із с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-287) у зображенні рожевого підризника, яскраво-червоного відвороту фелону, темно-червоної палиці і окладу Євангелія (іл. 5); на іконі «Святий Миколай» (1697 р., з Братського монастиря у Києві, НХМУ, И-290) у зображенні зеленого підризника (іл. 6).

Дещо інакше зображено одяг на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (друга пол. XVII ст., НХМУ, И-1). Тут художник в якості першого шару наніс світлу вохристу підкладку. Вона простежується під яскраво-червоним кіноварним шаром на козацькому кунтуші, у зображенні туніки Богоматері і зеленого хітона апостола Іоана. Далі туніку Богоматері художник вкрив прозорим лесувальним шаром рожевого кольору (імовірно червоний органічний пігмент), на світлих випуклих місцях поклав більш щільну фарбу розбіленого рожевого кольору, стоншуючи її в напівтінях, тіньові частини бганок пролесував напівпрозорим коричневим (іл. 7). Не зважаючи на багатошаровий принцип роботи, за товщиною живопис тонкий. М'якість тональних переходів, ефект просвічування нижнього шару фарб, а також фактурність в окремих місцях живопису вказують на використання, окрім темпери, олії. Техніка живопису та характер моделювання бганок одягу засвідчують майстерність іконописця і засвоєння ним прийомів західноєвропейського живопису.

На шляху до реалістичнішого зображення тканин художники намагались перехід від світла до тіней зробити більш плавним. Використання олійного в'язива сприяло значному поступу у цьому. Фарби на олійному в'язиві розширили спектр художніх можливостей завдяки тому, що повільніше висихають і дають змогу навіть у межах одного шару робити м'які тональні переходи, сплавляти межі покладених поруч кольорів, а також варіювати товщину і щільність шару від прозорих лесувань до щільних фактурних мазків. Поступові трансформації, які відбувались у цей період, відображає вдалий вираз П.Жолтовського: «Шляхом своєрідного самообмеження у використанні досягнень західно-європейського живопису українське малярство даної епохи продовжувало зберігати свої традиції, правда, в щораз ширшому, вільнішому їх розумінні» [7, с.52].

На іконах апостолів кінця XVII століття із Вознесенської церкви с.Березна для зображення одягу було застосовано олію. Одяг змодельовано досить широким пензлем. Фарбовий шар тонкий, але щільний, місцями простежуються фактурні сліди від пензля. Полиски на тканинах зображені м'яко, вони поступово розчиняються в напівтонах. Підготовчий малюнок чорною фарбою просвічує у зображеннях кіноварно-червоних і вохристо-оранжевих тканин, відіграючи

роль тіні разом із затіненнями коричневою фарбою.



Іл. 1. Фрагмент ікони «Святий Миколай» у бічному освітленні (XVIIIст., Лівобережна Україна, НХМУ, И-626)

Іл. 2. Деталь мафорію Богоматері на іконі «Богородиця Києво-Братська» (НХМУ, ХП-238).

Іл. 3. Деталь мафорію на іконі «Богоматері Єлецької» (кін. XVIIст., м.Чернігів)

Іл. 4. Деталь хітона Ісуса Христа на іконі «Деісус» з Чернігівщини (1690р., НХМУ, И-431)

Іл. 5. Деталь ікони «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-287).

Іл. 6. Деталь ікони «Святий Миколай» (1697р., з Братського монастиря у Києві, НХМУ, И-290).

Разом з тим, знайшлося місце для вираження індивідуальної манери художників: за трактуванням форми бганок тканин можна виділити щонайменше двох майстрів, які працювали над одягом апостолів.

Ікона «Богоматір з Архангелами» (київська школа?, поч. XVIII ст., НХМУ, И-206) виконана олійними фарбами. Фарбовий шар щільний, значної товщини і досить фактурний. У втратах на мафорії Богородиці видно щільну підкладку темно-червоного кольору (ймовірно виконану темперою). Складки одягу зображені м'яко і об'ємно, зі світлотіньовим моделюванням. Консистенція фарби була досить пластичною для вільного руху пензля. Тонких кольорових нюансів тепло-рожевої сорочки архангела Михаїла та Немовляти Христа було б неможливо досягти без застосування органічних барвників і прозорих лесувань рожевою фарбою по вохристо-білильних прописах. Квітковий орнамент на одязі архангела Гавриїла нанесено олійними фарбами на вже готовий фарбовий шар, після чого тіньові частини бганок додатково лесувались прозорою коричневою фарбою. У місцях відблисків художник тонкими горизонтальними штрихами розбіленої фарби намагався передати ефект текстури парчевої тканини (іл.8).

Приблизно з другої чверті XVIII століття зустрічається застосування деякими художниками гризайльного підмальовка. Суть прийому в тому, що художник після нанесення підготовчого малюнка, прописує тіньові частини тканин фарбою коричневого кольору (на зразок умбри), не щільним шаром, без додавання білил. Потім зображення тканини прописується фарбою відповідного кольору, а у тінях залишається видимим підмальовок. Переважно це зображення тканин теплих кольорів: червоного, жовтого, вохристого. Приклади такої живописної системи можна побачити на деяких іконах з іконостасу Спасо-Преображенської церкви у с.Великі Сорочинці (іл.9), у зображенні мафорію Богоматері з ікони «Богоматір з Немовлям» та хітону Ісуса Христа з ікони «Господь Вседержитель» (сер. XVIII ст., НХМУ, И-87 та И-250 із с. М. Бугаївка).

У XVIII столітті українські художники могли застосовувати кольорові ґрунти та імприматури [13; 23], що також впливало на процес моделювання одягу. Такий прийом полегшував роботу художника у створенні багатофігурних композицій, адже одразу тонально об'єднував усю площину ікони. Як і в зображенні інкарнату, у зображенні одягу художник міг лишати імприматуру видимою в тонких шарах тіней і напівтіней. Як правило, на іконах, де застосовано імприматуру або кольоровий ґрунт, живописно-пластичне вирішення зображення тяжіє до західноєвропейського живопису. Прикладом є ікони «Собор преподобних отців печерських» (1729 р., з головного іконостаса Успенського собору Києво-Печерської Лаври, НХМУ) і «Успіння Богородиці» (пер. пол. XVIII ст., Слобожанщина, НХМУ, И-18).

Слід окремо виділити прийоми зображення одягу синього кольору. Сині пігменти, такі як ультрамарин, смальта, азурит, коштували досить дорого, а за своїми властивостями належали до лесувальних пігментів із низькою криючою здатністю. Тому для досягнення глибокого кольоротону потребували попереднього нанесення більш щільної підкладки. На іконі «Святий Іоаким» (1680-ті, із с.Михайлівка Сумської обл., НХМУ, И-502) блакитна туніка святого виконана за описаним на початку статті принципом, темперною фарбою – сумішшю смальти і свинцевого білила[1]. Спочатку було нанесено шар загального середнього тону, потім на освітлені частини нанесено суміш того самого кольору, але з додаванням більшої кількості білила (іл.10). У тіньових частинах було нанесено тонкий шар чистої смальти. На іконі «Ісус Христос» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березна, НХМУ, И-286) гіматій

[1] Мікрохімічний аналіз матеріалів живопису під час реставрації ікони виконала канд.хім. наук, доц. Балакіна М.М. на базі кафедри техніки та реставрації творів мистецтв НАОМА.

Христа виконаний олійною фарбою у два етапи. Нижній шар фарби ясного блакитного кольору, досить щільний, у своєму складі містить свинцеве білило і смальту. Поверх нього лежить більш темний шар, що складається із суміші індиго і свинцевого білила[2].

На початку XVIII ст., у 1704 р. був винайдений штучний синій пігмент «берлінська лазур», а з 1724 р. у Європі розпочалось його широке виготовлення. Завдяки низькій ціні та яскравому насиченому кольору він швидко став популярним серед художників. Уже на сорочинських іконах (1730-ті роки) спостерігається його активне використання[3].

Свої особливості мало й зображення тканин зеленого кольору. На іконі «Різдво Христове» (1720-ті, з Успенського собору КПЛ, НХМУ, И-186) одяг одного з пастухів був написаний наступним чином: спочатку художник рівномірно прокрив площину в межах малюнку фарбою блакитно-зеленого кольору, середнього тону (очевидно, в суміші було присутнє білило). Потім лесуваннями теплого зеленого кольору він досяг необхідної глибини і тональності. На жаль, ці лесування сильно постраждали внаслідок попередніх реставрацій у процесі побутування ікони (іл.11). Подібним чином виконано зелений фелон на іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с.Березна, НХМУ, И-287). У місцях втрат золотого декорування видно нижній шар фарби непрозорого блакитно-зеленого кольору, який потім був вкритий суцільним лесуванням (іл.12).

На іконах часто можна побачити елементи тогочасного одягу – кунтуші, киреї, шапки, підбиті хутром куниці, соболя чи горностая. Для зображення хутра спершу накладали фарбу відповідного кольору, моделювали світло і тінь загальної форми. Потім тонкими штрихами пензля створювали фактуру ворсистої поверхні, приділяючи особливу увагу краям (іл.13).

У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. застосовували різноманітні види декорування золотом і сріблом. Можна виділити дві групи їх застосування: 1) золото або срібло, накладене на готовий фарбовий шар, 2) золото або срібло як підкладка для подальшої роботи фарбами.

До **першої групи** належить «інокоп» – накладання сухозлітного золота чи срібла на асист (клейку рідину), і розпис чиненим золотом і сріблом. Цими прийомами користувались для зображення деталей: орнаментування одягу, підкреслення комірців і країв риз, зображення відблисків на тканинах замість білильних пробілів. Позолота на асист утворювала візерунок з чіткими контурами і рівномірним блиском. Чинене золото і срібло мало більш м'який, менш виражений металічний блиск. Його наносили за допомогою пензля як фарбу, завдяки чому мали змогу варіювати товщину і ступінь прозорості шару.

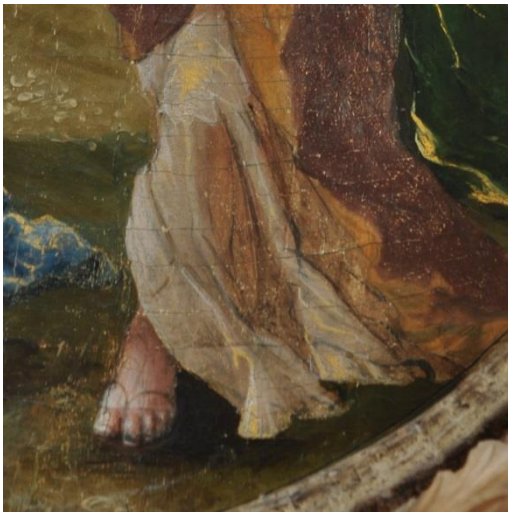
За словами В. Пещанського: «Інокопію виконувано звичайно в іконах до кінця XVI в. «асиску», т.є. штришки на гіматіоні Спасителя, ряску-бахрому на мафорії Богоматери, дрібні звіздочки і квіточки на ризах і пр. З кінця XVI в. все те робиться не інокопію, а твореним золотом, т.є. приготованим за фарбу. Цим золотом пишеться рисунок при помочи пензля» [12, с.11]. Однак, в ході нашого дослідження було виявлено, що в іконописі Лівобережної України та Київщини накладання позолоти на асист широко використовувалось як мінімум до середини XVIII століття.

[2] Дослідження ікони проводились під час реставрації на базі ННДРЦУ. Фізико-хімічні дослідження матеріалів живопису виконала завідувач відділу фізико-хімічних досліджень Распопіна В.О.

[3] За даними візуального обстеження.

Іл. 7. Деталь одягу Богоматері на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (друга пол. XVII ст., НХМУ, И-1)

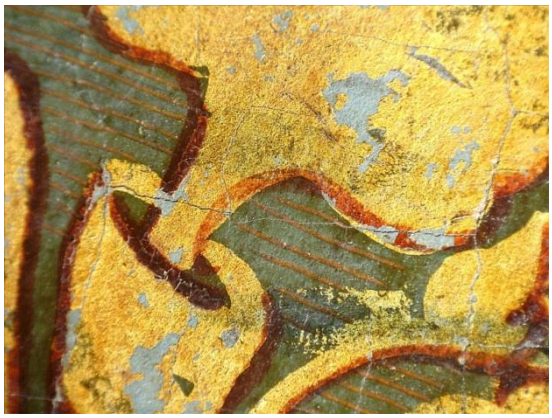
Іл. 8. Деталь одягу Архангела Гавриїла на іконі «Богоматір з Архангелами» (поч. XVIII ст., НХМУ, И-206)



Іл. 9. Фрагмент ікони «Вознесіння» (1730-ті) з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці

Іл. 10. Фрагмент ікони «Святий Іоаким» (1680-ті, із с. Михайлівка, Сумської обл., НХМУ, И-502)

Іл. 11. Фрагмент одягу одного з пастухів на іконі «Різдво Христове» (1720-ті, з Успенського собору КПЛ, НХМУ, И-186).



Іл. 12. Деталь фелону на іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с. Березна, НХМУ, И-287)

Найбільш ранніми пам'ятками досліджуваного періоду, де нами було виявлено чинене золото, є ікона «Святий Миколай з житієм» 1680-тих рр. (Слобожанщина, НХМУ, И-382) – у зображенні золотих ниток у китицях (однак вузлова частина китиць, тонкі срібні лінії, що вкривають всю поверхню фелону і крупний квітковий декор покладені на асист), а також на іконі «Успіння Богородиці» кін. XVII – поч. XVIII ст. (Київ, НХМУ, И-61) у зображенні пробілів на одязі. Детальніше про ікону «Успіння Богородиці» і ймовірне авторство І. Щирського написано у статті О.Рижової [15]. Дослідниця відзначає подібність живопису до російського іконопису майстрів Зброярської палати кінця XVII – початку XVIII століття.

Від початку XVIII ст. поступово зростає використання чиненого золота і срібла. Часто на іконах можна помітити одночасно обидва варіанти. Збільшення використання українськими майстрами чиненого золота, з одного боку, можна пояснити збільшенням контактів із російськими іконописцями після приєднання Лівобережної України до Московії.

У «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота знаходимо такий розділ: «№49 Як писати ікону по-московськи…А одяг малюй якою хочеш фарбою з малим додаванням жовтка; проклади його тонко, промалюй і відсвіти розпущеним золотом, але спочатку рідким, а потім наводь його яскравіше, там де падає світло і, після просушування, вправно поліруй кісткою. Так само роби золотом і надписи святого та інші узори на полі і відполіруй їх, як сказано вище. Так працюють московські живописці» - очевидно, що під розпущеним золотом тут мається на увазі чинене, а описаний метод – це так зване золотопробільне письмо [5, с. 63].

З іншого, суто прагматичними причинами – чинене золото наноситься пензлем як фарба, зручне у використанні, оздоблення ним відбувається швидше і простіше, ніж накладання золота на асист. Окрім того, обрання того чи іншого способу декорування залежало від поставлених живописних завдань і естетичних уподобань, які з плином часу змінювались.

Друга група: сухозлітне золото чи срібло накладалось до початку роботи фарбами, у межах окресленого граф'єю малюнку. Такий спосіб використовувався для зображення великих площин одягу і атрибутів святих (чаші, мечі, обкладинки Євангелія тощо). Для живопису по золоту чи сріблу нерідко користувались органічними барвниками – баканами, а також неорганічними лесувальними пігментами. В'язивом для баканів міг бути колагеновий клей, терпенові смоли, олії [4; 6].

Сухозлітні золото і срібло мають високий ступінь відбиття світла, найпаче ті, що покладені на полімент і відполіровані. Тому промені світла, які потрапляють на ікону, проходять крізь прозорий і напівпрозорий шар фарби, відбиваються від металевої підкладки і, вертаючись назад, знову проходять крізь фарбовий шар, підсилюючи при цьому його кольорове звучання. Таким чином утворюється ефект випромінювання світла зсередини. У тональній градації відкриті золоті і срібні підкладки виконували роль найсвітліших місць.

Півтіньові і тіньові місця вкривались тонкими шарами фарби, причому тональність регулювалась за рахунок прозорості-щільності нанесених шарів. Фарбу за необхідності наносили у кілька прийомів, задля досягнення необхідного тону. Золото надавало відтінкам теплоти, срібло – більше пасувало до холодних відтінків.

Одним з найяскравіших прикладів можуть слугувати ікони з намісного ряду іконостасу церкви у с. Великі Сорочинці. Тут були в повній мірі використані можливості описаного прийому. На іконі «Преображення» сухозлітне срібло склало основу зображення одягу Ісуса Христа.

Напівтіні і тіні бганок на хітоні прописані світлими білильними сумішами фарб, які у порівнянні з блиском і сяянням срібла видаються для глядача темними. Тіні зовнішньої частини плаща прописані блакитною фарбою, яка за рахунок відбитого від срібла світла набула інтенсивного яскравого звучання (іл.14).

У зображені Пророка Мойсея майстер використав сухозлітне срібло як підкладку для яскраво-блакитного хітона і сухозлітне золото – для вохристо-коричневого гіматія, а у Пророка Іллі – золото для вохристого хітона і срібло для зеленого з червоним відворотом гіматія. Слід зауважити, що сяйво золота і срібла було способом зображення божественного світла. Художник досить чітко розділив божественне, ірреальне і земне, матеріальне: хмари, гора і одяг апостолів написані олійними фарбами по левкасу без металевих підкладок, а відтак не мають ефекту випромінювання світла.

Окрім тонуючих і моделюючих бганки тканин лесувань, по золоту й сріблу виконували орнаментальний розпис, малювали деталі обладунків, мечів, чаш та інших атрибутів святих. Тут також можна виділити кілька прийомів, які використовували як окремо, так і в комбінації з іншими:

1) нанесення зображення пензлем;

2) утворення орнаменту зафарбуванням проміжків і тла візерунку;

3) продряпування орнаментів у нанесеному на металеву підкладку шарі фарби (гратографія).

Останній прийом знайшов широке застосування для зображення парчі, вишивки золотом і гаптування, імітації фактури тканин. У західноєвропейському живописі він був відомий ще з часів раннього Ренесансу.

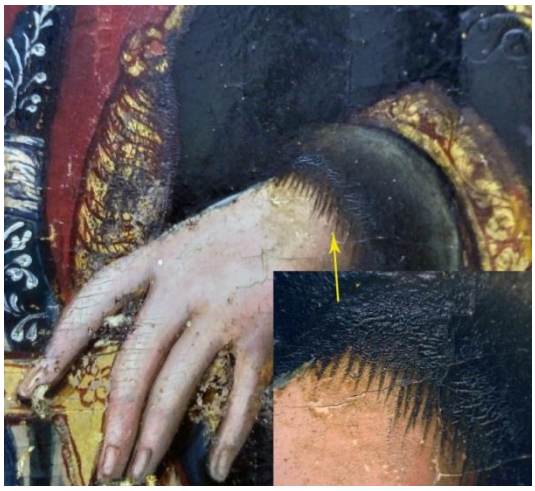
Його опис зафіксовано у «Книзі про мистецтво» Ченніно Ченніні: «Після переведення малюнку тканини припорохом, візьми штифт з берези, вересу або іншого міцного дерева або кістки, загострений з одного кінця, як грифель для малювання, а з іншого боку з плоским кінцем для того, щоб їм можна було шкребти; пройди вістрям штифта по всіх своїх тканинах, малюючи і виправляючи їх. Іншою ж стороною палички ретельно зішкрібай і зчищай фарбу так, щоб не пошкодити золото» [25, с. 56].

На українських іконах застосування цього прийому зустрічається з другої половини XVII століття. Наприклад, на вже згаданій іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с. Березна, НХМУ, И-287) для зображення омофору у межах малюнка було накладено сухозлітне золото, а для зеленого фелону – сухозлітне срібло.

Потім ділянку було повністю перекрито щільним непрозорим шаром фарби, зроблено світло-тіньове моделювання форми, повністю виконано орнаментування: фарбою – на омофорі, а сухозлітним золотом, покладеним на асист, – на фелоні.

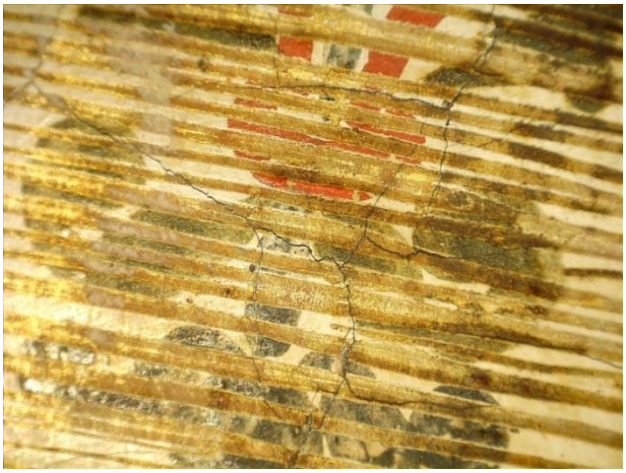
Після висихання, у фарбовому шарі до золотої і срібної підкладки було продряпано тонкі паралельні лінії. На завершення було прокладено тіньові лесування. З близької відстані здається, що виконання досить грубе, не всі лінії рівні, відчувається впевненість, швидкість і експресія рухів руки художника.

Однак з відстані, охопивши оком всю ікону, стає зрозуміло, що в «неідеальності» криється секрет матеріальності зображення. Подряпаний фарбовий шар створює враження фактури тканини, а легке відблискування золота і срібла нагадує мерехтіння золотих і срібних ниток (іл.15). Подібним чином виконано деталь одягу Богоматері на іконі «Деісус» (1690 р., Чернігівщина, НХМУ, И-431).



Іл. 13. Фрагмент ікони «Анастасія та Іулянія» (1740-ві рр., НХМУ, И-430).

Іл.14. Фрагмент ікони «Преображення» (1730-ті рр.) з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці



Іл. 15. Деталь ікони «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-287).

Іл.16. Деталь ікони «Деісус» (1760-ті рр., із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-178).

Іл. 17. Деталь ікони «Святий Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» (1760-ті, із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-93).

Іл. 18. Деталь ікони «Святий Миколай» (з Братського монастиря у Києві, НХМУ, И-290). Зображення Євангеліста Іоана на обкладинці Євангелія

Продряпування у зображенні орнаментальних мотивів могли виконувати як у сухому шарі фарби, так і у вологому (іл. 16, 17). Його можна побачити на багатьох іконах, зокрема, «Деісус» і «Святий Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» з березнянського іконостасу (1760-ті, НХМУ, И-178 та И-93), «Святий Миколай» (XVIII ст., Лівобережна Україна, И-626) [22] та інших. Окрім того, продряпування застосовувалось не лише на підкладках із золота й срібла, а й просто на фарбовому шарі інакшого кольору, як це бачимо на іконі «Покрова з портретом Богдана Хмельницького» (пер. пол. XVIII ст., із с.Дешки Київської обл., НХМУ, И-6).

Обкладинки Євангелія, хрести, ланцюжки, коштовні прикраси та інші деталі нерідко зображували тонким пензлем або пером, чорною, темно-коричневою, чи іншою темною фарбою. Із засобів виразності використовувалась лінія і штрих (іл. 18). Візуально такий розпис нагадує гравюру, тож імовірно, що майстри-іконописці могли одночасно бути й граверами. Поєднання в одному творі живописних, декоративних і графічних прийомів свідчить про рівень майстерності і різноплановість художників.

Отже, за результатами дослідження було виявлено і проаналізовано характерні способи зображення одягу й предметів у іконописі Лівобережної України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століть, розглянуто їх зв'язок із візантійським і західноєвропейським живописом. Наведені приклади демонструють обізнаність майстрів із тогочасними й більш давніми прийомами зображення та вміння їх творчого поєднання.

Висновки. Раніше опублікована інформація, що стосувалась техніки виконання вбрання святих в іконописі Лівобережної України у XVII–XVIII ст., має фрагментарний характер, окремі прогалини у описі порядку накладання фарбових шарів, а також неточності у зазначенні хронологічних меж використання окремих технічних прийомів. Виявлено, що у другій половині XVII ст. ще простежується зв'язок із традиційною візантійською системою живопису, де чітко дотримана послідовність накладання фарбових шарів від загального «середнього» тону, з наступним висвітленням у світлих місцях і затемненням у тіньових. Але помітним є дедалі вільніше трактування форми бганок тканин і прагнення художників до більш реалістичної передачі матеріальності одягу та атрибутів святих.

З поширенням використання олійних фарб моделювання бганок тканин стало більш об'ємним, а світлотіньові переходи – м'якішими. У першій половині XVIII ст. техніка живопису збагатилась такими відмінними рисами західноєвропейського живопису як кольорові ґрунти, імприматури, гризайльний підмальовок.

Для декорування одягу застосовували прийоми накладання сухозлітних золота і срібла на асист, на полімент, а також розпис чиненим золотом і сріблом. Позолота на асист активно використовувалась як мінімум до середини XVIII століття. Застосування чиненого золота фіксується з кінця XVII століття.

Фарби із низькою криючою здатністю, такі як смальта, індиго та ін. для утворення глибокого насиченого тону потребували нанесення підмальовку з подальшими лесуваннями. Виявлено ранні випадки застосування пігменту «берлінська лазур» на території Лівобережної України з другої чверті XVIII століття (1730-і роки).

Окрім того, широко застосовувались лесування кольоровими лаками і прийом гратографії (продряпування у шарі фарби). Розглядуваний період є перехідним від поствізантійського типу живопису до західноєвропейського і демонструє поєднання відомих ще з часів Середньовіччя й раннього Ренесансу у Західній Європі прийомів умовної передачі

дорогоцінних тканин та металевих виробів (за допомогою золотої та срібної фольги, кольорових лаків, гратографії) і барокових прийомів використання кольорових ґрунтів та імприматур. Особливістю українського іконопису XVII–XVIII століть є використання водночас і більш ранніх, і тогочасних прийомів західноєвропейського живопису. У подальшому для отримання більш повного уявлення про техніку українського барокового іконопису планується проаналізувати виконання іконного тла: рельєфного і золоченого, із зображенням пейзажу та інтер'єру.

Література

1. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / пер. с нем. А.Н. Лужецкой, под ред. А.А. Рыбникова. Москва: Издательство Академии художеств СССР. 1961. 512 с.

2. Бєлікова Г. Явлення. Пам'ятки Київського Братського монастиря: альбом-каталог. Національний художній музей України. Київ : Майстер книг. 2019. 304 с.

3. Гавриленко К. Орнаментальний декор вбрання святих в українських іконах доби бароко. *Могилянські читання.* Київ : Фенікс. 2019. С. 138–144.

4. Голиков В.П., Жарикова Д.Л., Воскресенский К.В., Холодилина К.В. Баканы и русская иконопись: применение сведений о баканах для экспертизы и атрибуции иконописи. *Экспертиза произведений изобразительного искусства :* материалы третьей научной конференции (Москва, 1997). Москва. 1998. С. 23-27.

5. Гренберг Ю. И. Греческие и южнославянские ерминии и типики в списках XV–XIX веков о технике иконописи, настенной живописи и рукописной книги. Москва: РИО ГосНИИР. 2000. 160 с.

6. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи. Москва : Искусство. 2003. 428 с.

7. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наук. думка. 1978. 328 с.

8. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років: монографія. Львів: Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького. 2019. 528 с.

9. Мазур В. Художня манера майстрів-іконописців іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українська академія мистецтва*. Київ. 2014. Вип. 22. С. 143–153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2014_22_17.

10. Міляєва Л. С. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко. *Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського р-ну Полтавської обл.*: альбом. Київ: Родовід. 2010. С. 9–19.

11. Овсійчук В. А. Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору. Львів. 1996. 479 с.

12. Пещанський В., Свєнціцкий І. Темперова техніка старинної іконописи. *Іконописна техніка та її джерела.* Львів. 1932. С. 5–18.

13. Рижова О. Особенности живописи икон XVIII в. киевского происхождения (из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника). *Могилянські читання.* Київ. 2011. С. 290-299.

14. Рыжова О. Иконопись Киева XVIII века: мастерские и сохранившиеся произведения. *Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства.* 2013. Вып. 1 (10). С. 110–135. URL: http://periodical.pstgu.ru/ru/series/issue/5/10/article/2133

15. Рижова О. Стилістичні та іконографічні особливості ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2018. № 3. С. 348–352. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_68

16. Рижова О. Дослідження ікони «Богородиця Одигітрія» (Троїце-Іллінська) з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і*

мистецтв. Київ. 2018. № 2. С. 266–270. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_58

17. Рижова О. Особливості стилю, іконографії, техніки та технології ікон зі зворотного боку іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2018. №2. С. 75–85. URL: https://www.visnik.org/pdf/v2018-02-09-ryzhova.pdf

18. Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI-XVIII століття із села Старої Скваряви: альбом. Львів: Логос. 2009. 160 с.

19. Скоп Л.А. Українське церковне малярство в Галичині. Техніка та технологія XV–XVIII століть. Дрогобич : Коло. 2013. 191 с.

20. Таранушенко С. А. Іконостаси Слобідської України. Харків : Харківський приватний музей міської садиби. 2011. 223 с.

21. Хребтенко М.С. Підготовчий малюнок українського барокового іконопису. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. 2018. №25. С. 178–185. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhennja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465

22. Хребтенко М.С. Про деякі техніко-технологічні особливості ікони XVIII ст. «Святий Миколай» з колекції Національного художнього музею України. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*: наук. доп. XI Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 11-14 вер. 2018 р.) Київ: ННДРЦУ, 2018. Ч.2. С. 298 – 301.

23. Хребтенко М.С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. №2. С. 97–108. URL: https://visnik.org/pdf/v2019-02-12-Khrebtenko.pdf

24. Цитович В. Можливості методу інфрачервоної рефлектографії в дослідженні українського іконопису XVII – XVIII ст. (на прикладі ікон Березнянського іконостасу із зібрання НХМУ). *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. 2018. №25. С. 207–213. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhennja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465

25. Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или Трактат о живописи / пер. с ит. А.Лужнецкой ; Под ред. А.Рыбникова. Москва : ОГИЗ—ИЗОГИЗ. 1933. 139 с.

26. Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження поверхні фрагментів іконостасів XVII – XVIII ст., оздоблених в техніках кольорових лаків: оптичні ефекти та оптичні ілюзії. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Луцьк. 2018. №25. С. 198 – 206. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhennja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465

27. Щавинский В.А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в древней Руси. Москва, Ленинград : ОГИЗ Гос. соц.-экон. изд-во. 1935. 158 с.

28. Яковлева А. И. Техника иконы. *История иконописи, VI–XX века : истоки, традиции, современность* / под. ред. Т. В. Моисеевой. Москва : ИП-СИВ, 2010. С. 29–40.

References

1. Berger, E. (1961). Istoriya razvitiya tekhniki maslyanoy zhivopisi [History of development of oil painting technique]. (A. Luzhetskaya, Trans) A.Rybnikov (Ed.). Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Arts. [in Russian].

2. Bielikova, H. (2019). Yavlennia. Pamiatky Kyivskoho Bratskoho monastyria [Revelation. Masterpieces of the Kyiv Brotherhood monastery]. Kyiv: National Art Museum of Ukraine, Maister knyh. [in Ukrainian].

3. Havrylenko, K. (2019). Ornamentalnyi dekor vbrannia sviatykh v ukrainskykh ikonakh doby baroko [Ornamental decor of the outfit of the saints in Ukrainian icons of the Baroque era]. *Mohylianski chytannia – Mohyla studies,* Kyiv: Fenix. 138 – 144. [in Ukrainian].

4. Golikov, V.P., Zharikova, D.L., Voskresenskiy, K.V., Kholodilina, K.V. (1998). Bakany i russkaia ikonopis: primenenie svedeniy o bakanakh dlia ekspertizy i atributsyi ikonopisi. [Backans and Russian iconography: the use of information about Backans for attribution and expertise of icon painting]. Proceedings from *The Examination of works of art'97*:. Materialy tretey nauchnoy konferencii – *Materials of the third scientific conference* (Moscow, 1997). (pp. 23-27). Moscow [in Russian].

5. Grenberg, Yu.I. (2000). Grecheskie i yuzhnoslavyanskie erminii i tipiki v spiskah XV – XIX vekov o tehnike ikonopisi, nastennoy zhivopisi i

rukopisnoy knigi. [Greek and South Slavonic ermine and typica in the lists of the XV - XIX centuries about the technique of icon painting, wall painting and manuscript books]. Moscow: RIO GosNIIR. [in Russian].

6. Grenberg, Yu. (2003). Ot fayumskoho portreta do postimpressionizma. Istoriya tekhnologii stankovoy zhyvopisi. [From Fayum portrait to post-impressionism. History of the technology of easel painting]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].

7. Zholtovskyi, P. M. (1978). Ukrainskyi zhyvopys XVII–XVIII st. [Ukrainian painting of XVII – XVIII centuries]. Kyiv : Naukova dumka. [in Ukrainian].

8. Kosiv, R. (2019). Rybotytskyi oseredok tserkovnoho mystetstva 1670–1760-kh rokiv [Rybotychi center of church art of 1670-1760th]. Lviv. [in Ukrainian].

9. Mazur, V. (2014). Khudozhnia manera maistriv-ikonopystsiv ikonostasa Uspenskoi tserkvy u Lvovi. [The Iconographer Touch by Creators of the Dormitory Church Iconostasis in Lviv]. *Ukrainska akademiia mystetstva – Ukrainian Academy of Art*. 22, 143-153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2014_22_17. [in Ukrainian].

10. Miliaieva, L. S. (2010). *Tserkva Spaso-Preobrazhennia i poetyka ukrainskoho baroko.* [Church of the Transfiguration and Poetics of Ukrainian Baroque]. In L. Miliaieva, O.Rutkovska, I. Dorophienko. Sorochynskyi ikonostas: ikonostas Spaso-Preobrazhenskoi tserkvy v s. Velyki Sorochyntsi Myrhorodskoho r-nu Poltavskoi obl. – Sorochynskyi iconostasis: iconostasis of the Transfiguration Church in the village Velyki Sorochyntsi of Myrhorod district in Poltava region. Kyiv: Rodovid. 9–19. [in Ukrainian].

11. Ovsiichuk, V. A. (1996). Ukrainske maliarstvo X – XVIII stolit. Problemy kolioru. [Ukrainian painting of X – XVIII centuries. Color problems]. Lviv. [in Ukrainian].

12. Peshchanskyi, V. (1932). *Temperova tekhnika starynnoi ikonopysy*. [Tempera technique of ancient icon painting]. In V. Peshchanskyi, I. Sventsitskyi. Ikonopysna tekhnika ta yii dzherela – Icon painting technique and its sources. 5-18. Lviv. [in Ukrainian].

13. Ryzhova, O. (2011). Osobennosti zhyvopisi ikon 18v. kievskogo proiskhozhdeniya (iz kollektsyi Natsyonalnogo Kievo-Pecherskogo istoriko-kulturnogo zapovednika). [Features of icon painting of the 18th century of Kiev origin (from the collection of the National Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve)] *Mohylianski chytannia – Mohyla studies*. 290-299. [in Russian].

14. Ryzhova, O. (2013). Ikonopis Kieva XVIII veka: masterskie i sokhranivshyesia proizvedenyia. [Iconography of Kiev of the 18th century: workshops and saved works]. *Vestnik pravoslavnoho Sviato-Tikhonovskoho gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva – St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*. Vol. 1 (10), 110-135. URL: http://periodical.pstgu.ru/ru/series/issue/5/10/article/2133 [in Russian

15. Ryzhova, O. (2018). Stylistychni ta ikonohrafichni osoblyvosti ikony «Uspinnia» z kolektsii Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy [Stylistic and iconographic features of the icon "Assumption" from the collection of the National Art Museum of Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 3, 348-352. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_68 [in Ukrainian].

16. Ryzhova, O. (2018). Doslidzhennia ikony «Bohorodytsia Odyhitriia» (Troitse-Illinska) z kolektsii Natsionalnoho Kyievo-Pecherskoho istoryko-kulturnoho zapovidnyka [Research of the icon "Virgin of Odigitria" (Troitse-Illinska) from the collection of the National Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2, 266-270. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_58 [in Ukrainian].

17. Ryzhova, O. (2018). Osoblyvosti styliu, ikonohrafii, tekhniky ta tekhnolohii ikon zi zvorotnoho boku ikonostasa Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry [Features of style, iconography, technique and technology of icons on the back of the iconostasis of the Trinity Gate Church of the Kiev-Pechersk Lavra].*Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 2, 75-85. URL: https://www.visnik.org/pdf/v2018-02-09-ryzhova.pdf [in Ukrainian].

18. Skop-Druziuk, H., Skop, P. (2009). Ikonostas XVI-XVIII stolittia iz sela Staroi Skvariavy [16-18 centuries iconostasis from Stara Skvariava village]. Lviv: Lohos. [in Ukrainian].

19. Skop, L. A. (2013). Ukrainske tserkovne maliarstvo v Halychyni. Tekhnika ta tekhnolohiia 15–18 stolit. [Ukrainian church painting in Galicia. Technique and technology of 15-18th centuries]. Drohobych: Kolo. [in Ukrainian].

20. Taranushenko, S. (2011) Ikonostasy Slobidskoi Ukrainy. [Iconostasis of Sloboda Ukraine]. Kharkiv: Kharkiv Private Museum of the City Manor. [in Ukrainian].

21. Khrebtenko, M.S. (2018). Pidhotovchyi maliunok ukrainskoho barokovoho ikonopysu [Preparatory drawing of Ukrainian baroque iconography]. *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia – Volyn icon: research and restoration.* 25, 178-185. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhennja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465 [in Ukrainian].

22. Khrebtenko, M.S. (2018). Pro deiaki tekhniko-tekhnolohichni osoblyvosti ikony XVIII st. «Sviatyi Mykolai» z kolektsii Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy [Some technical and technological features of the icon of the XVIII century "Saint Nicholas" from the collection of the National Art Museum of Ukraine] *Naukova restavratsiia. Istoriia, suchasnist, shliakhy modernizatsii: XI Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiya –Scientific Restoration. The History, Modernity, Ways of Modernization: The XI International Scientific and Practical Conference.* Vol. 2, 298–301 [in Ukrainian].

23. Khrebtenko, M.S. (2019). Pryiomy zobrazhennia inkarnatu v ikonopysi Livoberezhnoi Ukrainy ta Kyivshchyny druhoi polovyny XVII – pershoi polovyny XVIII stolittia [Methods of depicting incarnate in the iconography of Left Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of 17 – first half of 18 century]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 2. 97-108. URL: https://visnik.org/pdf/v2019-02-12-Khrebtenko.pdf [in Ukrainian].

24. Tsytovych, V. (2018). Mozhlyvosti metodu infrachervonoi reflektohrafii v doslidzhenni ukrainskoho ikonopysu XVII – XVIII st. (na prykladi ikon Bereznianskoho ikonostasu iz zibrannia NKhMU) [Possibilities of the method of infrared reflectography in the study of Ukrainian iconography of the XVII - XVIII centuries (on example of icons of the Bereznian iconostasis from the collection of the NAMU)] *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia – Volyn icon: research and restoration.* 25. 207–213. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhennja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465 [in Ukrainian].

25. Chennino, Chennini. (1933). Kniga ob iskusstve ili Traktat o zhyvopisi. [The book about art or a treatise on painting]. (A.Luzhnetskaya, Trans.) A. Rybnikov (Ed.). Moscow: OGIZ—IZOGIZ. [in Russian].

26. Shevchenko, N., Asaulova, O. (2018). Doslidzhennia poverkhni frahmentiv ikonostasiv XVII – XVIII st., ozdoblenykh v tekhnikakh kolorovykh lakiv: optychni efekty ta optychni iliuzii [Investigation of the surface of fragments of iconostases of the XVII - XVIII centuries, decorated in techniques of colored lacquers: optical effects and optical illusions] *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia – Volyn icon: research and restoration.* 25. 198–206. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhennja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465 [in Ukrainian].

27. Shchavynskyi, V. A. (1935).Ocherki po istorii tekhniki zhyvopisi i tekhnologii krasok v drevnei Rusi [Studies on history of painting technique and paint technology in ancient Russia]. Moscow. Leningrad : OGIZ. [in Russian].

Yakovleva, A. Y. (2010). *Tekhnika ikonu.* [Technique of the icon]. History of icon painting. Origins, traditions, modernity. VI-XX centuries. T.V. Moiseeva (Ed.) Moskow: IP SIV. 29-40. [in Russian].

DEPICTION OF THE CLOTHING AND ATTRIBUTES OF SAINTS IN THE ICONOGRAPHY OF THE LEFT-BANK UKRAINE AND KYIV REGION IN THE SECOND HALF OF THE 17TH – FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

KHREBTENKO M.S.
National Academy of Fine Art and Architecture, National Research Restoration Center of Ukraine

Purpose. To identify and analyze ways of depiction of clothing in the iconography of the Left Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of the 17th - the first half of the 18th centuries.

Methodology. The author conducted a field exploration of painted icon monuments from the mentioned period in the collections of Ukrainian museums. The data obtained was supplemented with information from published scientific papers and archival sources. The analysis performed made it possible to trace the peculiarities of the depiction of different fabrics in the iconography of the Left Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of the 17th – first half of the 18th centuries, and to identify the aspects of the effects on it of Byzantine and Western European painting techniques.

Results. It is revealed that in the Ukrainian icon painting till the end of the 17th century was used a method for depicting fabrics, whose roots go back to the Byzantine system of tempera painting. Although white levkas remained dominant in Ukrainian iconography, by the beginning of the 18th century masters could tone grounds and make imprimaturas, which had their influence on the process of painting clothing and the icon in general. Since about the second quarter of the 18th century the use of grisaille underpaints has been encountered in some icons. These innovations demonstrate the impact of Western European painting at the technical and technological level. Gold and silver were

ИЗОБРАЖЕНИЕ ОДЕЯНИЙ И АТРИБУТОВ СВЯТЫХ В ИКОНОПИСИ ЛЕВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЫ И КИЕВЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.

ХРЕБТЕНКО М.С.
Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Национальный научно-исследовательский реставрационный центр Украины.

Цель. Выявить и проанализировать технико-технологические особенности изображения одежд в иконописи Левобережной Украины и Киевщины во второй половине XVII – первой половине XVIII веков.

Методология. Проведены натурные исследования памятников иконописи указанного периода из коллекций музеев Украины. Полученные данные были дополнены информацией из опубликованных научных трудов и архивных источников. Проведенный сравнительный анализ позволил проследить особенности изображения различных тканей в иконописи Левобережной Украины и Киевщины во второй пол. XVII – первой пол. XVIII в. и определить черты влияния византийской и западноевропейской техники живописи.

Результаты. Выявлено, что в украинской иконописи до кон. XVII века для изображения тканей пользовались методом, корни которого уходят к византийской системе темперной живописи. Доминирующим оставался белый левкас, но уже в начале XVII века мастера могли использовать тонированные грунты и делать имприматуры, что влияло на процесс написания одежд и иконы в целом. Примерно со второй четверти XVII века встречается использование гризайльного подмалевка. Эти нововведения демонстрируют влияние западноевропейской живописи на технико-технологическом уровне. Для декорирования икон широко использовали золото и серебро: сусальное, накладываемое на полимент или на ассист, и твореное, нанесенное как краска. Было уточнено уже существующие в литературе

widely used for decorating icons. In that time to decorate the icons were widely used leaf gold and silver and powdered gold and silver

Scientific novelty. For the first time, the subject of research is the process of painting the garment part of the icons of Left-Bank Ukraine and the Kiev region in the second half of the XVII - the first half of the XVIII centuries. The methods of depicting clothing and common techniques for decorating and depicting texture of fabrics are described and analyzed in detail.

Practical significance. The study expands knowledge about Ukrainian icon painting and reveals the technique of its creation.

Key words: *Ukrainian icon painting, baroque, painting technique and technology, assist, imprimatura, glazing, gilding.*

данные о последовательности наложения цветов и тонов, и временных рамках применения в украинской иконописи золочения на ассист.

Научная новизна. Впервые предметом исследования является процесс написания доличной части икон Левобережной Украины и Киевщины второй половины XVII – первой половины XVIII веков. Описаны и проанализированы способы изображения одеяний и распространенные приемы декорирования и имитации фактуры тканей.

Практическое значение. Исследование позволяет расширить знания об украинской иконописи и раскрывает технику ее выполнения.

Ключевые слова: *украинская иконопись, барокко, техника и технология живописи, ассист, имприматура, лессировка, золочение.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРА

Хребтенко Маргарита Сергіївна, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури; художник-реставратор, Національний науково-дослідний реставраційний центр України, ORCID 0000-0001-7132-908X, **e-mail:** margarita-x@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Хребтенко М.С. Зображення одягу і атрибутів святих в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Art and design. 2020. С. 129-146.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.11.

Citation APA: Khrebtenko, M.S. **(2020)** Depiction of the clothing and attributes of the saints in the iconography of the Left- Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of the 17th - first half of the 18th century. *Art and design*. 2. 129-146.

УДК 75.05+7.04

DOI 10.30857/2617-0272.2020.2.12.

ШАРКІНА А.Г.
Київський національний університет культури і мистецтв

ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА ТЕМАТИЧНОГО ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ З ФОЛЬКЛОРНИМИ МОТИВАМИ: ЕТАПИ СТВОРЕННЯ

Мета *роботи полягає у комплексному дослідженні особливостей розробки художньої структури тематичного жіночого образу до культурно-мистецького заходу засобами гриму, костюма, доповнень, у встановленні специфіки впливу авторського бачення художника-гримера на характер образу, його відповідність загальній концепції події.*

Методологія. *В проведенні передпроектного наукового дослідження використано історичний, аналітичний методи та метод порівняльного аналізу. У проектному процесі використано художньо-асоціативний метод, що дозволило поєднати жіночий образ із календарних обрядів слов'янської міфології із сучасним баченням моди і жіночих канонів краси.*

Результати. *У роботі висвітлено послідовність створення тематичного жіночого образу за фольклорними мотивами для заходу з конкурсною і концертною програмою, реалізовану в три етапи: пошук ідеї, визначення концептуального змісту тематичного жіночого образу; пошук засобів виразності, підготовка необхідних матеріалів; стилізація, виконання образу. Визначено, що на етапі пошуку ідеї образу важливими є зовнішні асоціації, що виникають, відповідно до концепції заходу, як відображення у свідомості історичної фольклорної спадщини щодо звичаїв і обрядів осіннього календарного циклу. Проектна ідея полягає у втіленні взаємодії юного, безпосереднього сприйняття світу молодою дівчиною з культурним досвідом давніх українців та реалізується за принципом використанні контрастів – форми, кольору і фактури. Сформовано тематичний образ за асоціаціями із жіночими образами давньої слов'янської міфології.*

Наукова новизна *полягає у визначенні концепції та проектних методів і засобів розробки тематичного жіночого образу на основі звернення до давньої української культурної спадщини. Встановлено, що для формування образу за фольклорними мотивами ефективним методом є художньо-асоціативний метод.*

Практична значущість. *Виявлено художню структуру тематичного жіночого образу до культурно-мистецького заходу, реалізовано сучасне авторське бачення у доборі засобів виразності. Представлено послідовність розробки тематичного жіночого образу, який уособлює концепцію події та виконує функцію посилення враження та впливу на відвідувачів. Реалізовані та викладені три етапи виконання проекту від задуму до реалізації.*

Ключові слова: *художня структура, тематичний жіночий образ, грим, костюм, доповнення, фольклорні мотиви, слов'янська міфологія.*

Вступ. Аналіз попередніх досліджень. Важливим фактором мистецької події є вплив художнього образу на відвідувача, посилення значущості цілої події через сприйняття тематичного художнього образу (персонажу), носієм якого є жінка, чоловік або група людей. Художній образ є об'єктом цілого ряду спеціальних досліджень стосовно різних видів мистецтва, естетики і філософії, психології художньої творчості. Зокрема, роботи А. Мигунова, А. Пасічного, А. Радугина та ін. присвячено загальним питанням створення художнього образу у просторовій, часовій структурі творів. Називаючи художній образ однією з найважливіших категорій естетики та мистецтвознавства, А. Пасічний визначає це поняття як специфічну, властиву мистецтву форму відображення дійсності, що виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, яке виникає у творчому процесі митця і втілюється в матеріальній формі [11]. Аспектам розвитку образного мислення,

його внутрішній природі та сутнісним характеристикам приділено увагу вченими Н. Креденець, А. Семко, Л. Шпирало-Запоточною [9].

Праці таких авторів, як Г. Єльшевська, І. Михайлова, І. Гризова та ін. розглядають більш вузькі питання, стилістичні особливості зображення або особливості структурування образу. Слід зауважити, що розуміння художнього образу людини, що створюється у концептуальній єдності із мистецьким заходом, подією, наближується до специфіки розуміння цього поняття в образотворчому мистецтві. Так, за визначенням Г. Єльшевської, у портретному живописі головною метою є знайти головну ідею особистості, зробити явним її зміст [3]. Разом з індивідуальними рисами персонажу полотна художник виявляє в образі типові риси, ознаки епохи і його середовища. Типові риси формуються шляхом відбору характеристик певних людей, предметів, явищ, творчого поєднання їх і демонстрації через образ однієї людини. Художній образ в живописі може охарактеризувати цілий соціальний прошарок, націю, і це досягається не просто відтворенням окремих ознак – особливостей обличчя, кольору шкіри і форми очей, типу фігури, а засобами виразності живопису, посиленням образного впливу.

Художній образ в костюмі розглядали такі дослідники, як І. Єременко, Н. Чупріна, Л. Дихнич, О. Шевнюк та ін. Щодо образності костюма в контексті дизайну І. Єременко зазначає: «Дизайнер, створюючи художній образ костюма, формує емоційний настрій і диктує поведінкову роль людині, яка носитиме цей костюм і створює емоційно інформативне поле (середовище), в якому цей костюм функціонуватиме» [4, с.71].

Національну спадщину як основу творчої діяльності в різних галузях мистецтва та дизайну досліджують Т. В. Ніколаєва, Т. Шафранська, Т.І. Ніколаєва, наголошуючи на тому, що «Дизайн, як багатогранне поняття, інтегрує художні, проектні, культурні, етнонаціональні ознаки, а також уособлює в собі своєрідну трансформацію елементів національної культури, декоративно-ужиткового мистецтва» [10, с.146]. Підходи до інтерпретації національного костюма, які змінювалися від механічного копіювання орнаментального декору до відтворення загальних принципів створення образу, подано у дослідженні О. Колосніченко, М. Норець, І. Фролова, І. Гайової [6].

Система «костюм» передбачає наявність багатьох художніх компонентів у створенні образу, серед них – грим, зачіска, головний убір та доповнення. Грим має значення не лише як повноцінна структурна складова художнього образу, а й як частина концептуального задуму художника-гримера або режисера, а також як засіб впливу на глядача. Досліджуючи функціональні особливості гриму в структурі художнього образу, Л. Пєчкурова, Т. Григор'янц і О. Берсєнєва відзначають, що грим застосовується для повнішого передавання у глядацьку аудиторію авторської ідеї режисера та виділяють три його основні функції: коригуючу, визначення особистості та комунікативну [12, с.154]. «Саме через зовнішню презентацію, через грим у тому числі, персона заявляє про себе, розповідаючи цілу історію про свої стосунки з соціумом, про розуміння самого себе і свого місця в оточуючому світі» [12, с.154].

Роль зачіски в художньому образі влучно охарактеризував В. Корнєєв: «Часто художній образ, виявленню якого слугує форма зачіски, сам по собі є зовсім непростим, та і сама форма викликає у глядача різні емоції, як правило, не напряму, а за асоціацією, аналогією або контрастом, тобто опосередковано, тому все багатство художньо-смислових, соціально-психологічних і естетичних відтінків образу, яке може означати та чи інша форма зачіски, надзвичайно важко

виразити словами, тим не менше, при сприйнятті форми зачіски ми все це вловлюємо доволі точно» [8, с.11-12]. Саме на такий підхід виявлення художнього образу у структурній єдності всіх складових, серед яких зачіска проявляється не напряму, а опосередковано, за контрастом, і орієнтовано практична частина нашого дослідження.

Матеріалом дослідження у визначенні концептуального змісту тематичного образу стали жіночі персонажі осінніх календарних обрядів у слов'янській міфології, а саме образи жниць, які по завершенні збору урожаю прикрашали голови вінками з гілок пшениці. Таким чином, органічною структурною складовою проектованого образу є головний убір. Стосовно нього важливим є спостереження С. Реснянського та Л. Єфімової: «Форми головного убору відрізняються від форм предметного світу тим, що для них в природі немає готових зразків. Дійсність трансформується в головному уборі через суб'єктивне сприйняття художника. Образи дійсності в процесі творчості перероблюються і видозмінюються відповідно до індивідуального складу його образного мислення» [14, с.157-158]. Таким чином, головний убір містить можливості для передавання інформації і будь якого змісту.

Проаналізовані дослідження характеризують всі основні структурні складові художнього образу, вони стосуються образотворчого і сценічного мистецтва, дизайну костюма. Слід зазначити, що художня структура тематичного образу у взаємозв'язку всіх складових не була предметом окремого дослідження, утім, саме тематичний образ вбирає в себе концепцію того чи іншого культурно-мистецького заходу або події, і таким чином стає його символом, обличчям. Відповідно, актуальність даної роботи обумовлена тим, що художній підхід до створення тематичного образу є важливим напрямом роботи гримера і стиліста і передбачає вивчення, осмислення і реалізацію комплексу аспектів художньої і візуально-комунікаційної стратегії культурно-мистецького заходу. Вищенаведені фактори дозволяють говорити про необхідність комплексного дослідження художньої структури тематичного образу і встановлення загальних і конкретних закономірностей їх розробки в концепції культурно-мистецького заходу.

Постановка завдання. При розробці сучасного образу за українськими фольклорними мотивами фахівці фешн-сфери найчастіше звертаються до українського народного костюма, традиційних головних уборів, образів жінок з регіональними ознаками. У представленому дослідженні ставилися завдання створити сучасний образ на основі українського фольклору, де не буде усталених форм, відійти від стереотипів, традиційних автентичних установок, звернутися до сторінок історії, які не є часто представленими, показати український колорит, який має ознаки вишуканості, витонченості, сучасності, і у той же час шанобливого ставлення до історичної спадщини та культури. Відповідно до означених установок ставилося завдання – охарактеризувати етапи створення тематичного жіночого образу до культурно-мистецького заходу: 1) пошук ідеї, визначення концептуального змісту тематичного жіночого образу; 2) пошук засобів виразності, підготовка необхідних матеріалів; 3) стилізація, виконання образу.

Результати дослідження. Для того, щоб посилити враження від культурно-мистецького заходу чи події, збільшити їх вплив, ефективним рішенням є введення в контекст події тематичного образу або персонажу (жінки, чоловіка, або кілька людей), який уособлює концепцію цієї події, слугує її своєрідним «обличчям». Як зазначає Л. Дихнич, «…проект завжди має мету, викладену таким чином, щоб усі зацікавлені сторони однозначно

інтерпретували її і мали уявлення про результат проекту до його початку» [1, с.123]. Саме цьому сприяє тематичний образ, він привертає до себе увагу, добре запам'ятовується, відображає головний меседж і ідею, які хочуть донести до відвідувачів чи глядачів організатори; відвідувачі зазвичай мають бажання зробити фото з цим персонажем, і це фото довгий час буде нагадувати про подію, а, відповідно, і про компанію-організатора, цим самим перетворюючи мету проекту на довгострокову стратегію.

Образи-персонажі залучають також для реклами різних товарів. Зокрема, дослідження компанії Disney показали, що споживачі товарів і послуг, пов'язаних з компанією, сприймають всю продукцію як єдине ціле, незалежно від того, бачать вони персонажів на екрані, слухають записи або пов'язують образи цих героїв з тематичними парками чи продуктами [5, с.25]. Головною передумовою успішності і переконливості тематичного образу-персонажу є відповідність концепції заходу з точки зору його мети, тематики, стилю, змісту. Оскільки мова йде про заходи культурно-мистецького спрямування, важливе значення має художній підхід при його розробці. Отже, розглянемо послідовність створення тематичного образу для заходу з конкурсною і концертною програмою, присвяченого осіннім календарно-обрядовим звичаям в українському фольклорі.

Етап 1. Пошук ідеї, визначення концептуального змісту тематичного жіночого образу. Концептуальний зміст образу складається із втілених в ньому уявлень і ідей, художнє мислення поєднує узагальненість і конкретність в цілісну форму. Художній образ – складний і багатогранний результат роботи творчої уяви художника, його індивідуального бачення, вираження особистісного відчуття того чи іншого явища. Серед аспектів дослідження художньої системи образу персонажу як одного із візуальних акцентів змістового наповнення заходу – вивчення першоджерела, а саме тих сторінок історії та міфології, де розкривається зміст осінніх обрядів.

Одним із провідних методів на етапі формування ідеї є художньо-асоціативний метод. «У загальному розумінні, асоціація – це образ, що виникає у свідомості людини при впливі зовнішнього подразника, яким може виступати звук, запах, мелодія, певний візуальний об'єкт. При цьому обов'язковим явищем стає формування нових зв'язків у свідомості» [2]. Тематичний образ заходу вирішено сформувати з асоціацій із жіночими образами давньої слов'янської міфології. Задля визначення концептуально-змістовної складової нашого тематичного образу, на етапі пошуку ідеї образу важливими є зовнішні асоціації, що виникають як відображення у свідомості щодо жіночих образів історичної фольклорної спадщини.

Звернемося до тих звичаїв і обрядів осіннього календарного циклу, де провідне місце займають жінки. Давні обряди українців спираються на слов'янську міфологію, культуру землеробів, тому підпорядковувалися річному циклу і визначалися відповідними порі року сільськогосподарськими роботами. Найважливішою подією, до якої готувалися протягом року, було збирання врожаю [15]. Воно завершувалося головним осіннім святом – обжинками, і супроводжувалося гулянням, танцями, іграми тощо: дякували богам, землі й небу.

У жниві брали участь всі: чоловіки косили, а дівчата і молодиці із серпами укладали колосся в снопи. Про те, як завершували жниву і проводили обряд «обжинки» – загальнослов'янське свято, – знаходимо у праці А. Кононенко: «Вірили, що божество поля живе в останньому снопі, тому останній сніп зрізала удала жниця, пишно прикрашала його квітами, перев'язувала. … За слов'янською традицією

від урожаю потрібно було трохи залишити «на розплід» (в саду – вишень, на городі – цибулі, тикв; у полі – колосків). За повір'ями, якщо зібрати все дочиста, то на наступний рік буде неврожай» [7, с. 551].

Жнива завершувалася обжинками. Важлива роль у цих подіях відводилася саме молодій жінці: «В останній день жнив женці збирали на полі колоски, плели спільний вінок і клали його на голову найкрасивішій дівчині. Дівчина вела всю жнивну процесію в село. Заходили до господарів, дякували за урожай, пригощалися. Усі жнивні обряди, пісні виконувалися на вдячність богам і небу за урожай, і щоби накликати добрий урожай наступного року» [7, с. 487]. Отже, образ найкрасивішої дівчини у вінку з гілок пшениці, що йшла попереду процесії, – визначає для нас концептуальний зміст тематичного образу.

Тематика календарних обрядів цікавила багатьох українських художників. Серед значної спадщини у якості візуального джерела ми виділили дві роботи, що яскраво відображують осінній цикл. Образи жінок під час збирання урожаю зображені на полотні видатної української художниці Т. Голімбієвської «Свято урожаю» (Рис.1) [13]; яскравий колорит дозрілого колосся пшениці та польових квітів передано на картині сучасного українського художника В. Аксьонова «Обжинки» (Рис. 2) [16].

Етап 2. Пошук засобів виразності, підготовка необхідних матеріалів. Кожен елемент образу має бути підкореній головній ідеї, тому кожна структурна складова – грим, зачіска, головний убір, костюм, взуття, доповнення, – формувалися не прямим копіюванням, а на основі художньо-асоціативного методу, який дозволяє поєднувати асоціації зі жницею у вінку з гілок пшениці з давньої міфології із уявленнями сьогоднішньої молодіжної моди та жіночих канонів краси. Базовими даними моделі для такого образу є: обличчя з відкритим поглядом, круглими очима, світлим тоном шкіри; зріст – вище середнього, худорлявої статури. Проектна ідея полягає у втіленні взаємодії юного, безпосереднього сприйняття світу молодою дівчиною з мудрістю, звичаями та культурним досвідом давніх українців. Ця ідея реалізується за принципом використанні контрастів – форми, кольору і фактури. Світлі, прозорі тони будуть контрастувати з насиченими, гладкі поверхні протиставлятимуться шершавим, лаконічні форми контрастуватимуть з об'ємними.

Етап 3. Стилізація, виконання образу. Охарактеризуємо процес створення кожної структурної складової образу. Важливим є віддалити проектований образ дівчини від її повсякденного зовнішнього вигляду, і саме ці можливості надає мистецтво гриму. Для досягнення ефекту світлого, прозорого тону обличчя використовувався складна основа. В її складі: ще більш світліший тон крему, змішаний з базою для гриму, що містить у складі перламутрові частинки. Для однорідності це все змішано спонжем (бьюті-блендером). Спочатку була нанесена тональна основа середньої щільності, яка добре перекривала структуру шкіри і створила однорідну поверхню. База із перламутровими частинками після нанесення на обличчя надає спеціальний ефект при взаємодії із спалахом фотоапарату або освітлювальних приборів. У момент спалаху сяючи частинки добре відображають світло, і таким чином сяюча фактура, завдяки взаємодії зі світлом, надає шкірі «фарфорового ефекту». Результат цього ефекту спрацьовує лише на фото, при сприйнятті обличчя без спалаху і штучного світла у природньому даний грим такого ефекту не має (Рис. 3).

У корегуванні форми розрізу очей використаний ілюзорний прийом «оленяче око». Брови задають емоційний настрій на обличчі, утворюють нібито прописану лінію.

Рис. 1. «Свято урожаю», Т. Голембієвська. Київ, 1966. Полотно, олія

Рис. 2. «Обжинки», В. Аксьонов. Львів, 2006. Полотно, олія

а *б*

Рис. 3. Тематичний образ до заходу, присвяченого осінній календарній обрядовості в українському фольклорі «Жниця», автор Шаркіна А., 2019 р. Фото: В. Неронов

Брови додатково не профарбовано, до їх природньої форми додано тонкі гілочки колосків; брови розчесано у такому ж напрямі, як викладено колоски, неначе вони виросли з самих брів. Гілочки колосків на бровах вказують на жінку з темпераментом, на іскринки, які є в кожній українській жінці. Дрібні гілочки прикріплені до брів за допомогою спеціального силіконового клею. Світла тональність шкіри використана як засіб для створення контрастів з яскравими елементами на обличчі – темно-бардовим тоном губ. Цей колір, хоч і походить від червоного, має приглушений і насичений тон, додаючи драматизму образу обличчя, у такий спосіб реалізується контраст зрілості з молодістю і безпосередністю.

Головний убір змодельований з натуральних гілок пшеничного колосся. Підкреслимо, що у пошуках форми ми відійшли від форми традиційного вінка, а

відштовхувалися від форми обличчя, яке обрамляють гілки, у той же час не перевантажують його. Для того, щоб форма головного убору сприймалася легкою і витонченою – змодельовано відповідну лаконічну зачіску. Довге волосся зібрано і згладжено за допомогою гелю сильної фіксації. У такий спосіб зачіска не привертає до себе уваги, вона є лише основою, на якій тримається головний акцент образу – композиція з гілок колосків. Легкість підкреслюється лише тонкими прядками волосся, випущеними від пробору посередині.

Для зручності носіння була створена каркасна основа з м'якої проволоки, обшита оксамитовою стрічкою бардового кольору. Гілки колосся кріпилися за допомогою спеціального клею. Натуральні колоски профарбовано фарбою золотого кольору для надання насиченості.

Сукня має сучасну форму, принтований малюнок «ромб» сприймається як стилізований ромбовидний орнамент, широко представлений в українському народному мистецтві. Кольорова гама сукні асоціюється з насиченою палітрою польових квітів, і своєю насиченою тональністю контрастує з однорідним золотим тоном головного убору і зі світлим тоном обличчя. Принцип контрасту підтримується не лише у кольорах, а й у фактурах. Ті фактури, що використано в одязі, взутті, доповненнях – мають шершаву поверхню, що разом із насиченими кольорами зорово збільшують вік, додають зрілості образу (Рис. 3, б). І це сприймається на контрасті з юними, дівочими рисами обличчя моделі, стрункою, худорлявою статурою. Таким чином, давнє зустрічається з новим, сучасним, молода дівчина здатна сприйняти і цінувати досвід і мудрість предків.

Висновки. Ефективним засобом посилення враження і впливу від культурно-мистецького заходу чи події є введення в контекст проекту тематичного образу або персонажу, який уособлює концепцію цієї події, слугує її своєрідним «обличчям». Матеріалом дослідження у визначенні концептуального змісту тематичного образу стали жіночі персонажі осінніх календарних обрядів у слов'янській міфології, а саме образи жниць, які по завершенні збору урожаю прикрашали голови вінками з гілок пшениці. У пошуках засобів образності ставилось за мету застосувати сучасні форми і прийоми.

Розробка тематичного образу передбачає виявлення його художньої структури в єдності всіх складових і підпорядкованості головній ідеї події. Розглянуто концептуальні, образні характеристики всіх структурних складових образу – макіяжу, зачіски, головного убору, костюма. Основними етапами створення тематичного образу є: пошук ідеї, визначення концептуального змісту тематичного жіночого образу; пошук засобів виразності, підготовка необхідних матеріалів; стилізація, виконання образу. Художньо-асоціативний метод дозволив поєднати жіночий образ із календарний обрядів слов'янської міфології із сучасним баченням моди і жіночих канонів краси. Проектна ідея полягала у втіленні взаємодії сприйняття світу молодою дівчиною з мудрістю, звичаями та історичним культурним досвідом. Цю ідею реалізовано за принципом використанні контрастів форм, кольорів і фактур.

Література

1. Дихнич Л. П. Формування організаційно-проектних засад реалізації концепції модельного бізнесу в Україні. Менеджер. 2017. Вип. 4 (77). С.111-126. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzhm_2017_4_15

2. Дородных А. А., Кузнецова К. В. Метод ассоциаций как прием мыслительной деятельности в методологии архитектурного проектирования. Культурология и искусствоведение: материалы III международной научной конференции (Санкт-Петербург, июль 2017). Санкт-Петербург : Свое издательство, 2017. С. 42-45. URL: https://moluch.ru/conf/artcult/archive/247/12745 (дата обращения: 25.06.2020).

3. Ельшевская Г. В. Модель и образ. Концепция личности в русской и советской живописи. М.: Сов. художник, 1984. 216 с.

4. Єременко І. І. Особливості формування художнього образу в сучасному дизайні костюма. Вісник ХДАДМ. №5. 2009. С. 69-76.

5. Келлер К. Л. Сводная оценка бренда / Стратегический маркетинг. Harvard Business Review: 10 лучших статей. Пер. с англ. М.: Альпина паблишер, 2016. С. 22–27.

6. Колосніченко О. В., Норець М. В., Фролов І. В., Гайова І. Л. Застосування принципів гармонізації елементів українського національного костюма в процесі проектування сучасного одягу. Art and Design. 2018. №1. С. 75-82. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.7.

7. Кононенко А. А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии. Х.: Фолио, 2013. 798 с.

8. Корнеев В. Д. Моделирование и художественное оформление прически. Учеб. пособие для сред. спец. учеб. заведений. М.: Легпромбытиздат, 1989. 192 с.

9. Креденець Н. Д., Семко А. О., Шпирало-Запоточна Л. Р. Образне мислення в структурі вітчизняної дизайн освіти. Art and Design. 2019. №2. С. 87-96. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.8.

10. Ніколаєва Т. В., Шафранська Т. В., Ніколаєва Т. І. Національні традиції як основа підготовки фахівців з дизайну одягу. Art and Design. 2019. №1. С.140-149. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.12.

11. Пасічний А. М. Енциклопедичний ілюстрований тлумачний словник-довідник. Одеса, 2005. 508 с.

12. Печкурова Л. С., Григорьянц Т. А., Берсенева Е. В. Функциональные особенности грима в структуре художественного образа роли. Вестник КемГУКИ, 2019. Вып. 47. С.150-156. URL: http://oaji.net/articles/2019/774-1559889019.pdf

13. Почесні імена України. Голембієвська Тетяна Миколаївна. URL: http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued4&id=1866

14. Реснянский С. И., Ефимова Л. В. Эстетическое значение в дизайне формы головного убора женского костюма. Сервис в России и за рубежом. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskoe-znachenie-v-dizayne-formy-golovnogo-ubora-zhenskogo-kostyuma

15. Стішова Н. С. Українські календарні свята осіннього циклу : монографія. голов. ред. Г. Скрипник. НАН України, ІМФЕ. Київ, 2017. 240 с.

16. Aksonov V. Ukrainian artist from Lviv. «Обжинки». 2006. 60/60. URL: https://www.pinterest.com/gurzuff/vadym-aksonov-ukrainian-artist-from-lviv/

References

1. Dykhnych, L. P. (2017). Formuvannya orhanizatsiyno-proektnykh zasad realizatsiyi koncepciyi modelnoho biznesu v Ukrayini [Formation of organizational and design principles of realization of the model business concept in Ukraine] Naukovyj zurnal Menedzher [Manager]. Issue 4 (77). 111–126. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzhm_2017_4_15 [in Ukrainian].

2. Dorodnykh, A. A., Kuzneczova, K. V. (2017). Metod assotsiatsiy kak priyem myslitelnoy deyatelnosti v metodologii arkhitekturnoho proektirovaniya [The method of associations as a mental activity means in the architectural design methodology] Kulturologiya i iskusstvovedenie: materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Cultural Studies and Art History: Materials of the III International scientific conference (St. Petersburg 2017) – St. Petersburg: Svoe izdatelstvo ["Svoe" Publishing House]. 42-45. URL:

https://moluch.ru/conf/artcult/archive/247/12745/ (last accessed: 25.06.2020) [in Russian].

3. Elshevskaya, G. V. (1984). Model i obraz. Kontseptsiya lichnosti v russkoy i sovetskoy zhivopisi [Model and image. The concept of personality in Russian and Soviet painting] Moscow: Sov. Khudozhnik. 216 p. [in Russian].

4. Yeremenko, I. I. (2009). Osoblyvosti formuvannya khudozhnoho obrazu v suchasnomu dyzayni kostyuma. [Features of artistic image formation in modern costume design]. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, 5. 69-76. [in Ukrainian].

5. Keller, K. L. (2016). Svodnaya otsenka brenda. [Brand Assessment. Strategic Marketing]. Harvard Business Review: 10 best articles. Translated from English]. Moscow: Alpina pablisher [in Russian].

6. Kolosnichenko, O. V., Norets, M. V., Frolov, I. V., Hayova, I. L. (2018). Zastosuvannya pryntsypiv harmonizatsiyi elementiv ukrayinskoho natsionalnoho kostyuma v protsesi proektuvannya suchasnoho odyahu. [Application of the harmonization principles of the Ukrainian national costume elements in the modern clothes design process]. Art and Design. 1. 75-82. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.7. [in Ukrainian].

7. Kononenko, A. A. (2013). Entsiklopediya slavyanskoy kultury, pismennosti i mifologii. [Encyclopedia of Slavic culture, writing and mythology], Kharkiv. [in Russian].

8. Korneev, V. D. (1989) Modelirovanye i khudozhestvennoe oformlenie pricheski. Uchebnoe posobie dlya srednikh spetsialnikh uchebnykh zavedeniy [Hair styling and styling. Textbook for secondary specialized educational institutions]. Moscow [in Russian].

9. Kredenets, N. D., Semko, A. O., Shpyralo-Zapotochna, L. R. (2019). Obrazne myslennya v strukturi vitchyznyanoyi dyzayn osvity. [Visual thinking in the native design education struc ture] Art and Design, 2. 87-96 DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.8. [in Ukrainian].

10. Nikolayeva, T. V., Shafranska, T. V., Nikolayeva, T. I. (2019). Natsionalni tradytsiyi yak osnova pidhotovky fakhivtsiv z dyzaynu odyahu. [National traditions as a basis for clothing design specialists training] Art and Design, 1. 140-149. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.12 [in Ukrainian].

11. Pasichnyy, A. M. (2005). Entsyklopedychnyy ilyustrovanyy tlumachnyy slovnyk-dovidnyk. [Encyclopedic illustrated explanatory dictionary-reference book]. Odessa [in Russian].

12. Pechkurova, L. S., Grigoryants, T. A., Berseneva, E. V. (2019). Funktsionalnye osobennosti grima v strukture khudozhestvennogo obraza roli [Functional features of makeup in the structure of the artistic image of the role]. Bulletin of the Kemerovo State Institute of Culture., 47. 150-156. URL: http://oaji.net/articles/2019/774-1559889019.pdf [in Russian].

13. Pochesti imena Ukrainy Holembiyevska, Tatiana. [Distinguished names of Ukraine]. Logos Ukraine Publishing House. URL: http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued4&id=1866 [in Ukrainian].

14. Resnyanskiy, S.I., Efimova, L.V. Esteticheskoe znachenie v dizajne formy golovnogo ubora zhenskogo kostyuma [Aesthetic value in the design of the form of a headdress for a woman's costume] Servis v Rossii i za rubezhom [Service in Russia and Abroad]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskoe-znachenie-v-dizayne-formy-golovnogo-ubora-zhenskogo-kostyuma [in Russian].

15. Stishova, N. S. (2017). Ukrayinski kalendarni svyata osinnoho cyklu [Ukrainian calendar holidays of the autumn cycle] monograph. Head editor H. Skrypnyk., National Academy of Sciences of Ukraine, M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].

16. Aksonov, V. (2006). Ukrainian artist from Lviv. «Obzhinki». 60/60. URL: https://www.pinterest.com/gurzuff/vadym-aksonov-ukrainian-artist-from-lviv/ [in Ukrainian].

ART STRUCTURE OF THE THEMATIC FEMALE IMAGE ACCORDING TO FOLKLORE MOTIVES: STAGES OF CREATION

SHARKINA A. G.
Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of the article. The aims of the article are to provide the integrated study of the art structure features of the thematic image development for cultural events by means of makeup, costume, additions; to determine the specifics of the make-up artist vision influence on the image character; its correspondence to the general concept of the event.

Methodology. Historical method, analytical method and comparative analysis method have been used in the pre-project research. The art-associative method, which provided the combination of the female image from the Slavic mythology calendar rites with the modern vision of fashion and female canons of beauty, has been used in the research project process.

Results. The sequence of a thematic image creation process for the event with competitional and concert program has been highlighted in the article. The image creation process can be implemented in three stages: the search for an idea and the thematic female image conceptual content definition; the expression means search and necessary materials preparation; the stylization and realization of the image. The importance of external associations, that arises, according to the concept of the event, as a reflection in minds of historical folklore heritage about the autumn calendar cycle customs and rites, on the stage of the image idea search have been determined. The project idea is to embody the interaction of a young, direct perception of the world by a young girl with the cultural experience of ancient Ukrainians and is implemented on the principle of using contrasts – shape, color and texture. The

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА ТЕМАТИЧЕСКОГО ЖЕНСКОГО ОБРАЗА С ФОЛЬКЛОРНЫМИ МОТИВАМИ: ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ

ШАРКИНА А. Г.
Киевский национальный университет культуры и искусств

Цель. Цель работы заключается в комплексном исследовании особенностей разработки художественной структуры тематического женского образа для культурного мероприятия средствами грима, костюма, в установлении специфики влияния авторского видения художника-гримера на характер образа, его вхождение в общую концепцию события, мероприятия культурно-художественного направления.

Методология. В проведении предпроектного научного исследования использованы исторический, аналитический методы и метод сравнительного анализа. В проектном процессе использован художественно-ассоциативный метод, что позволило совместить женский образ из календарных обрядов славянской мифологии с современным видением моды и женских канонов красоты.

Результаты. В работе раскрыта последовательность создания тематического образа для мероприятия с конкурсной и концертной программой, посвященного осенним календарно-обрядовым традициям в украинском фольклоре. Определено, что на этапе поиска идеи образа важны внешние ассоциации, возникающие в соответствии с концепцией мероприятия, как отражение в сознании исторического фольклорного наследия с обычаями и обрядами осеннего календарного цикла. Тематический образ сформирован по ассоциациям с женскими образами древней славянской мифологии. Проектная идея заключается в воплощении взаимодействия юного, непосредственного восприятия мира молодой девушкой с культурным опытом древних украинцев и реализуется по принципу использования

thematic image of the event has been formed with the help of associations with ancient Slavic mythology female images.

The scientific novelty is in the definition of the concept, design methods and means of thematic female image development based on the appeal to the ancient Ukrainian cultural heritage. The art-associative method has been identified as the most effective method for the folklore motives based image formation.

Practical significance. The art structure of the thematic female image for the cultural event has been revealed; the modern author vision in the expression means selection has been actualized. The sequences of thematic female image development for the cultural and art event, which embodies the concept of the event and perform the strengthening function of the impression and influence on visitors, have been represented. Three stages of project implementation from the conception stage to realization stage have been stated and implemented.

Key words: *art structure, thematic female image, make-up, costume, additions, folklore motives, Slavic mythology.*

контрастов – формы, цвета и фактуры. Научная новизна.

Научная новизна. Установлено, что для формирования образа с фольклорными мотивами эффективным методом является художественно-ассоциативный метод. Научная новизна заключается в определении концепции, проектных методов и средств, разработки тематического образа на основе обращения к древнему украинскому культурному наследию. Выявлено художественную структуру тематического образа, реализовано современное авторское видение в подборе средств выразительности.

Практическая значимость. Представлена последовательность разработки тематического женского образа для культурного мероприятия, олицетворяющего концепцию события и выполняющего функцию усиления впечатления и влияния на посетителей. Реализованы и изложены три этапа выполнения проекта от замысла до реализации.

Ключевые слова: *художественная структура, тематический женский образ, грим, костюм, дополнения, фольклорные мотивы, славянская мифология.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРА

Шаркіна Аеліна Гюнерівна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, ORCID 0000-0002-6319-483, **e-mail:** aelina.momchilova@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Шаркіна А. Г. Художня структура тематичного жіночого образу з фольклорними мотивами: етапи створення. Art and design. 2020. №2. С. 147-157.

https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.12.

Citation APA: Sharkina, A. G. **(2020)** Art structure of the thematic female image according to folklore motives: stages of creation. *Art and design*. 2. 147-157.

ВОЛОДИМИР МУСІЄНКО
До 80-річчя від дня народження

«Все, що хвилює і надихає
Є стимулом мені,
Щоб в кольорі з любов'ю
Це передать на полотні!
Коли ж у кольорі гублюсь
І не в ладах з тонами,
Тоді не фарбами –
Берусь й заповнюю
чорнилами листи:
Сухими, гострими, а інколи
ліричними словами…»

В. Мусієнко

Ці слова автор написав для характеристики свого творчого процесу, постійного мистецького пошуку та філософських роздумів. Творчість автора пройнята тонким відчуттям проблем життя, щирою любов'ю до людини, до природи і краси рідної землі. Природна здатність до критичного мислення та індивідуального образного бачення навколишнього світу дозволили автору охопити майже всі складні жанри живопису, а саме: пейзажі, натюрморти та портрети. При цьому художник не шукає особливого, притаманного даному авторові стилю, а завжди намагається бути правдивим і щирим із своїм глядачем. Характерним для робіт автора є колористичне врівноваження, тональне насичення, що виділяє кожну роботу цілісністю та художньою завершеністю. Роботи автора збуджують глибокі почуття, створені поетичною безпосередністю через емоційність кольору та можливістю індивідуального сприйняття глядачем.

Володимир Оникійович Мусієнко народився 22.08.1940 р. в с. Вільшана, Городищенського р-ну, Київської обл. в дуже складний для країни час – напередодні Другої Світової війни, а тому родина, крім батька, змушена була евакуюватись до Киргизької республіки (Ферганська долина). В таких непростих життєвих умовах формувалась особистість майбутнього художника, філософія його творчості.

Після закінчення середньої школи була служба в Радянській армії, навчання у військовому училищі та подальша служба у військах на полігоні Байконур. В 1964р. після скорочення військ був демобілізований і в цьому ж році вступив до Київського технологічного інституту легкої промисловості, який закінчив з відзнакою, за фахом інженер-електромеханік та був влаштований на роботу в конструкторське бюро Київської взуттєвої фабрики №4. Одночасно з роботою на підприємстві автор вступає до аспірантури на кафедру теплотехніки Київського технологічного інституту легкої промисловості. Для

завершення дисертаційної роботи був переведений на посаду старшого наукового співробітника. В 1979р. успішно захистив дисертаційну роботу в Московському технологічному інституті легкої промисловості. Паралельно з науковою роботою автор постійно займається живописом та виставковою діяльністю.

Сьогодні художник плідно працює професором Київського національного університету технологій та дизайну, передаючи свій багатий творчий досвід та виховуючи і надихаючі майбутніх фахівців-дизайнерів. В співпраці з проф. М.В. Колосніченко, проф. Н.В. Остапенко у 2018 році видано навчальний посібник «Основи живопису та кольорознавства».

Основою творчості художника є пейзажі, натюрморти, портрети, міська та сільська архітектура, в яких розкривається поетична, емоційна натура досвідченого, зрілого майстра. Роботи художника наповнені оптимізмом, ліризмом та позитивною енергетикою, яка передається глядачеві, починаючи з образної, поетичної назви багатьох виставок. Відчуття поєднання людини та навколишнього середовища спостерігається у творах автора, у музичній природі створених образів.

Одною з найхарактерніших особливостей творчої манери автора є ліризм, який досягається шляхом використання гармонії кольору, що створює певний настрій. Назви проведених автором виставок, протягом певного часу, виділяються своєю образністю, музикальністю та ліризмом, а саме: «Всі барви світу я прагну передать на полотні…» (2003р.), «Малюю світ, який люблю безмежно…» (2004р.), «Краса, що чарує мене…» (2005р.), «Життя яскраві барви, миттєвості його – всі без прикрас…» (2010р.), «Квіти – окраса нашого життя і в будні, і в свята…» (2012р.).

Роботи, представлені автором на виставках, характеризуються колористичною врівноваженістю, тональною насиченістю, цілісністю та визначаються композиційною завершеністю. Професійне, досконале володіння технікою та технологією, використання кольорів дає можливість художнику створювати композиційно завершені роботи, які приваблюють глядачів. Художні засоби, застосовані автором, композиційні рішення природньо узгоджуються з темами, які обрані автором та створюють відчуття гармонії, ліризму і поезії. Необхідно виділити, що автор з особливою любов'ю та майстерністю пише дивовижні осінні пейзажі, залиті догораючим золотом та яскравим багрянцем. Це майстерно передано в живописній роботі «Горіння осені» з могутніми крилатими, дуплястими дубами, які віддзеркалюються у місцевому озері, створюючи колорит твору тонкими приглушеними тональними та колірними співвідношеннями.

Роботи майстра демонструють внутрішні яскраві інтерпретації-символи, інтонаційні колорити знакової авторської образності, які присвячені вагомим темам у житті Украйни та світу.

Багатство барв – від лазурово-блакитного до жовто-гарячого – можна спостерігати в роботі «Корсунська осінь». Цей стан автор майстерно передав у кольорі, доповнюючи його лірично-поетичними словами:

«… Розфарбувала осінь все старанно навкруги:
Щось просвітила, десь оголила,
Щось знизу, зверху запалила
І враз змінила – всі пагорби
Й над Россю береги!…»

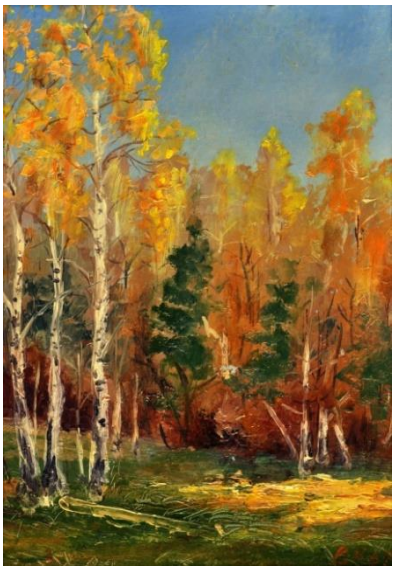


Рис. 1. «Корсунська осінь», 45х35, 1989р.

Рис. 2. «Осінній день», 25х35, 1990р.

Рис. 3. «Подвір'я Тітоньки Улити», 30х40, 1981р.

Рис. 4. «Вечір пізньої осені», 20х30, 2000р.

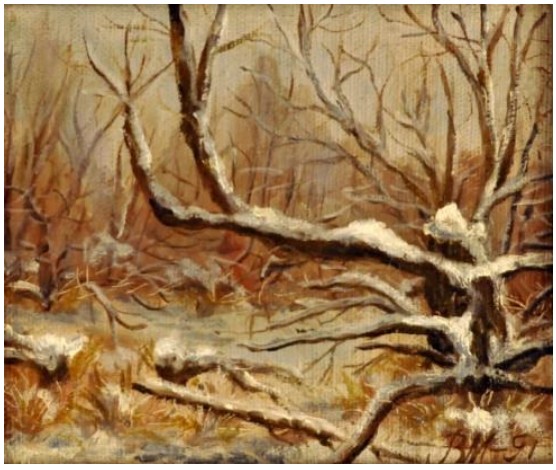


Рис. 5. «Засніжені старі верби», 20х25, 1991р.

Рис. 6. «Морський пейзаж», 1994р.

Витончене відчуття кольору, його гармонійне поєднання дають можливість художнику тонко передавати різні стани природи залежно від часу доби та пори року, що знайшли дивовижно-романтичне підтвердження у різнопланових роботах автора. Художник зізнається у вічній любові до сільських краєвидів. Низькі, ніби казкові, хатинки під солом'яною стріхою, квітучі соняшники, охайливі стіжки духмяного сіна – «головні герої» його картин. Глядач, ніби сам, опиняється біля «Подвір'я тітоньки Улити» чи на «Хуторі Тихі Верби», чи занурюються у гарячі обійми «Вершина літа».

В. Мусієнко напрочуд тонкий художник, який відчуває найменший подих природи, бачить майже незримий відблиск на куполі Києво-Печерської лаври чи найтоншу зморшку на маминому чолі… З великою майстерністю та філософським розумінням автор передає зимові пейзажі, в яких розкрито багатство гармонійного поєднання білого та синього кольорів в таких роботах – «Початок зими», «Зимовий ліс», «Середина зими» та інших творах. Не можна залишити без уваги роботу «Зимовий вечір»: біля узлісся прилаштувалась мисливська сторожка, з теплих вікон якої струменить м'яке світло на темну морозну дорогу.

Аналіз живописних творів художника дає можливість виділити особливе відношення та любов автора до написання неба та води. Автора безмежно хвилює і полонить велич моря, широчінь морських просторів, тихі лимани та штормове море, в якому темно-зелена вода з піністими, білими гребнями передає неспокій та стривожений настрій. Митцю імпонує грозове небо та бурхливе штормове море – вибухова, вражаюча природна стихія, коли хвилі піднімаються, зливаються з небом, піняться та грізно розбиваються об скелястий берег.

Майстерність та впевненість яскраво проявляються у насичених натюрмортах, на яких автор кольорами та їхнім гармонійним поєднанням створює чудову атмосферу для роздумів про вічне та залучає глядачів до світу краси, створюючи справжнє свято природи.

В роботі над натюрмортом автор прагне до найточнішого виявлення форми, об'єму, кольору та матеріальності зображених предметів. З особливою любов'ю та теплотою автор пише «райські» квіти-бузок, яким засаджені всі схили та двори м. Корсунь-Шевченківського. «Цей бузок буяє ще живіше, ніж на схилах Корсунського парку!» – у захваті вигукнула відвідувачка художньої галереї, переглядаючи картини автора.

У квіткових натюрмортах автор розкриває багатство колірної гами, позначені особливою благородністю, де художник майстерно передає світлоповітряне середовище. Роботи виконані з витонченим відчуттям кольору, з філософською глибиною автор відображає щедрість барв та відтінків кожної зображеної квітки. Автора натюрмортів полонить м'яка колірна гама, тонкий рисунок, урівноважена композиція, відчуття динамізму та гармонія барв в багатьох роботах, а саме: «Піони», «Квіти весни», «Маки», «Дивовижні айстри», «Диво пізньої осені», «Чорнобривці».

З любов'ю автор пише про квіти свого дитинства:

«Чорнобривці – мого дитинства квіти,
Окраса нашого життя і літа,
І теплі спогади часів далеких,
Які давно забрали за моря лелеки…»

Рис. 7. «Соняшник», 50х40, 1983р.

Рис. 8. «Диво пізньої осені», 59х40, 2005р.

Рис. 9. «Чорнобривці», 50х40, 1984р.

Рис. 10. «Айстри», 35х40, 2006р.

Рис. 11. «Владік», 40х30, 1983р.

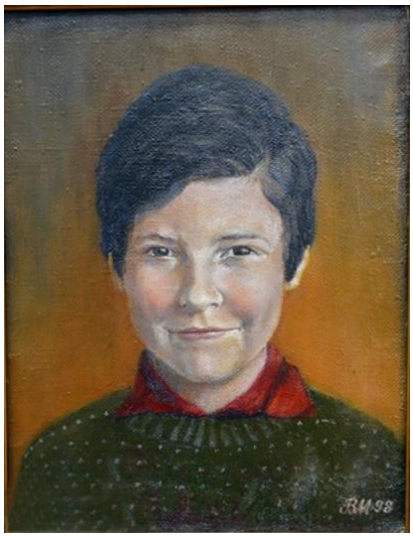


Рис. 12. «Богдан», 40х30, 1998р.

З щирістю та впевненістю, властивим йому темпераментом і натхненням автор пише портрети відомих особливостей України, а саме: В. К. Ковтун – поет, пісняр, заслужений діяч митців; М. Л. Хаврусь – директор музею І. С. Нечуй-Левицького; серію автопортретів; портрети своїх батьків та дітей тощо. Всі такі різножанрові картини автора об'єднує одне – любов, що її вклав у них художник, і добро, яким вони дихають.

В. Мусієнко часто виступає в періодичній пресі і є активним поборником та захисником державної української мови. З цього приводу автор написав:

«…О, мова! Рідна українська мова!
І в незалежний час –
Тебе терзають яничари знову!
Але ти пережила все:
І гніт, і заборони – всіх часів:
Царів московських і місцевих холуїв,
А «зайди» нинішні хай знають –
Ти будеш вічно й незнищенна,
Як цвіт калини і диво-пісня солов'їв!»

Останнім десятиліттям була надрукована поезія в періодичній пресі автора, серед них: «Корсунська осінь», «Чорнобривці», «Ода слову», «Пам'яті Героїв Небесної Сотні», «Ода часу» та інші.

Роботи автора знаходяться у багатьох музеях України та в приватних колекціях шанувальників мистецтва різних країн світу. За виставкову діяльність та пропаганду мистецтва Корсунь-Шевченківська державна районна адміністрація у 2004 р. присвоїла автору звання «Лицар-благодійник» та нагородила Почесною відзнакою «Благодійнику – вдячні корсучани». Музеї та державні установи, в яких зберігаються твори В. Мусієнка: Корсунь-Шевченківський державний історико-культурний заповідник; Черкаський обласний художній музей; Корсунь-Шевченківська державна районна адміністрація; Українське товариство охорони пам'яток історії та культури; Київський національний університет технологій та дизайну (музей); Центр культури і мистецтв Національного технічного університету України ім. І. Сікорського тощо.

Творчість В. Мусієнка залишає в душах відвідувачів персональних виставок та залів музею, де постійно розміщені роботи автора, незабутні враження від неповторної краси природи України, таланту її народу та вічності буття. В роботах художника проявляється високий рівень комунікативності, що фіксується в численних «Книгах відгуків» та творчих дискусіях, які виникають між автором та шанувальниками його творчості.

ГРИЩЕНКО І. М.,
д.е.н., проф., ректор КНУТД, академік НАПН України

КОЛОСНІЧЕНКО М.В.,
д.т.н., проф., декан факультету дизайну, КНУТД