

УДК 746.4:39(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.18>**Папета Олена Валеріївна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки

Державного університету «Київський авіаційний інститут»

ORCID ID: 0000-0002-7053-1291

papeta.ev@gmail.com

ЕТНО-ІСТОРИЧНІ МОТИВИ В ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РОЗРОБКАХ ЛЮДМИЛИ СЕМИКІНОЇ

Метою статті є аналіз етно-історичних мотивів в творчому доробку української мисткині Людмили Семикіної. В статті зосереджено увагу на її дизайнерських розробках в сфері сценографії і авторських серій одягу. Усі художники-нонконформісти тією чи іншою мірою розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва через призму переважно модерністських стилевих художніх напрямів. Проте на чільному місці залишалося прагнення до національного усвідомлення, цікавість до української історії та культури. Плюралізм думок і поглядів часів «відлиги» став імпульсом для масштабної полеміки щодо новаторських підходів у мистецтві. Проблема «сучасного стилю» для багатьох художників-нонконформістів, у тому числі й для Л. Семикіної, вийшла на перший план. Розуміння цього стилю спиралося на декілька основних критеріїв. Першим і головним серед них стали конструктивність і динаміка форми. Другим образно-пластичним критерієм було тяжіння до народного мистецтва з притаманним йому трактуванням кольору і композиції. Саме тут, на думку Л. Семикіної і її колег-однодумців, у концентрованому вигляді зберігалися базові першоеlementи, з яких на наступному етапі розвитку можна було відтворити архетипні пластичні структури. Нарешті, третім критерієм стала відродження традиційних технік, а також застосування технологій, які передбачали співтворчість митця, технолога, інженера з майстрами народного мистецтва, тобто носіями традиції. Л. Семикіна, спільно зі своїми колегами й однодумцями, саме в цей час почала вивчати українську мову, національні традиції, фольклор. Для неї, як і для більшості її колег, національний фольклор, етностилістика перетворилися на джерела оновлення та очищення від обмежень і заборон радянської ідеологічної політики. Пізніше ці напрацювання суттєво вплинуть на формування її художніх смаків, зокрема в галузі проектів сценічного одягу й авторських колекцій. Для вистав за мотивами творів Лесі Українки «Щастя» і «Лісова пісня» художниця створила костюми в народному українському стилі. Від кінця 1960-х рр. вона розробила серії моделей одягу за мотивами скіфо-сарматського та давньоруського мистецтва: «Скіфський степ», «Княжа доба», «Поліська легенда». В 1990-х рр. Л. Семикіна звернулася до стилістики «ретро» в циклах «Барокко» і «Ніка». Художниці вдалося відтворити глибокі історичні витоки культури Київської Русі, які знайшли відображення не тільки в народному костюмі, але й в княжому одязі. Художні образи, які вона створила, стали справжньою подією в культурному житті України 1970-х рр.

Ключові слова: етно-історичні мотиви, українська культура, сценографія, стилістика костюму, історичні витоки.

Papeta Olena. ETHNO-HISTORICAL MOTIVES IN DESIGN DEVELOPMENTS OF LYUDMILA SEMIKINA

The purpose of the article is the analysis of ethno-historical motives in the creative work of the Ukrainian artist Lyudmila Semykina. The article focuses on her design developments in the field of scenography and author's clothing series. All nonconformist artists to one degree or another developed national trends in painting, graphics, and decorative arts through the prism of mainly modernist stylistic artistic directions. However, the desire for national awareness, interest in Ukrainian history and culture remained prominent. The pluralism of thoughts and views of the "thaw" times became the impetus for large-scale polemics regarding innovative approaches in art. The problem of "modern style" for many non-conformist artists, including L. Semikinoi came to the fore. The understanding of this style was based on several main criteria. The first and foremost among them were the constructiveness and dynamics of the form. The second figurative and plastic criterion was the attraction to folk art with its inherent interpretation of color and composition. It is here, according to L. Semikina and her like-minded colleagues, the basic primary elements were stored in a concentrated form, from which archetypal plastic structures could be reproduced at the next stage of development. Finally, the third criterion was the revival of traditional techniques, as

well as the use of technologies that involved the collaboration of an artist, technologist, and engineer with masters of folk art, that is, carriers of tradition. L. Semikyna, together with her colleagues and like-minded people, began to study the Ukrainian language, national traditions, and folklore at this time. For her, as well as for most of her colleagues, national folklore, ethnostylistics turned into sources of renewal and purification from the restrictions and prohibitions of the Soviet ideological policy. Later, these developments will significantly influence the formation of her artistic tastes, in particular in the field of stage clothing projects and author's collections. For performances based on Lesya Ukrainka's works "Happiness" and "Forest Song", the artist created costumes in the folk Ukrainian style. From the end of the 1960s she developed a series of clothing models based on Scythian-Sarmatian and Old Russian art: "Scythian Steppe", "Princely Age", "Polish Legend". In the 1990s L. Semikyna turned to the "retro" style in the "Baroque" and "Nika" cycles. The artist managed to reproduce the deep historical origins of the culture of Kyivan Rus, which were reflected not only in the folk costume, but also in the princely clothes. The artistic images she created became a real event in the cultural life of Ukraine in the 1970s.

Key words: ethno-historical motifs, Ukrainian culture, scenography, costume style, historical origins.

Розвиток українського мистецтва другої половини ХХ ст. засвідчує драматичне протистояння завершальної стадії соціалістичного реалізму та відродження традицій української культури в контексті опозиційного руху нонконформізму 1960–1980-х рр. Серед головних причин конфлікту – прагнення до культурної автономії в колах української інтелігенції, наполегливі пошуки національної самоідентифікації в мистецтві. Рух нонконформізму отримав потужний імпульс за часів так званої «хрущовської відлиги» 1960-х рр. На цій хвилі в Україні виникали неформальні об'єднання митців, які сповідували альтернативну мистецьку філософію. Характерною ознакою художників нової формації стала підкреслена незалежність поглядів і мистецьких уподобань, відданість своєму художньому покликанню, безкомпромісність у відстоюванні права на свободу в мистецтві [15].

Один з найвпливовіших осередків мистецького нонконформізму сформувався в 1960-х рр. у Києві. Серед перших і найталановитіших представників київської групи, разом з такими добре відомими сьогодні художниками як А. Горська, В. Зарецький, О. Заливаха, Г. Севрук, була і Людмила Семикіна [8].

Усі художники-нонконформісти тією чи іншою мірою розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва через призму переважно модерністських стилєвих художніх напрямів. Проте на чільному місці залишалося прагнення до національного усвідомлення, цікавість до української історії та культури. Л. Семикіна, спільно зі своїми колегами й однодумцями, саме в цей

час почала вивчати українську мову, національні традиції, фольклор [4]. Для неї, як і для більшості її колег, національний фольклор, етностилістика перетворилися на джерела оновлення та очищення від обмежень і заборон радянської ідеологічної політики. Пізніше ці напрацювання суттєво вплинуть на формування її художніх смаків, зокрема в галузі проектів сценічного одягу й авторських колекцій [7, 264].

Плюралізм думок і поглядів часів «відлиги» став імпульсом для масштабної полеміки щодо новаторських підходів у мистецтві. Проблема «сучасного стилю» для багатьох художників-нонконформістів, у тому числі й для Л. Семикіної, вийшла на перший план. Розуміння цього стилю спиралося на декілька основних критеріїв. Першим і головним серед них стали конструктивність і динаміка форми. Другим образно-пластичним критерієм було тяжіння до народного мистецтва з притаманним йому трактуванням кольору і композиції. Саме тут, на думку Л. Семикіної і її колег-однодумців, у концентрованому вигляді зберігалися базові першоелементи, з яких на наступному етапі розвитку можна було відтворити архетипні пластичні структури. Нарешті, третім критерієм стала відродження традиційних технік – гончарства, різьблення по дереву, ткацтва, а також застосування технологій, які передбачали співтворчість митця, технолога, інженера з майстрами народного мистецтва, тобто носіями традиції [7].

Потужна хвиля другого українського відродження розгорталася за трьома основними напрямками: пошук діалогу із західною культурою і мистецтвом, відродження

національного компоненту в сучасному українському мистецтві, опозиція до радянської ідеології та методів управління культурою і мистецтвом. Причому переважання якогось із напрямів у творчості певного митця мало глибоко індивідуальний характер.

Разом із зміною пріоритетів і самої мети творчої діяльності більшість художників уже не могли працювати, як того вимагала радянська система. Вони наполегливо шукали нової інформації, цікавилися європейським мистецтвом, вивчали власну історію і культуру, були готові до змін у суспільстві. Важливим фактором розширення тематичного діапазону художниці в цей період була глибока зацікавленість історією давніх культур на території України, які увійшли як одна зі складових до українського традиційного мистецтва. Ще більший інтерес викликали у Л. Семикіної давньоруські художні традиції, що пояснює появу в її творчості тем і образів часів Київської Русі [8]. Визначальну роль у цьому процесі відіграли історик М. Брайчевський, мистецтвознавець Г. Логвин, знавець української етнографії І. Гончар. Окрім давньоруських мотивів, Л. Семикіну захоплює таємничий і дивовижний світ вірувань дохристиянської доби.

В 1968 р. Л. Семикіна зазнала гонінь з боку радянської влади – її виключили з Спілки художників України. За два роки – від 1968-го по 1970-й – напрямок творчості художниці різко змінюється. Не маючи можливості працювати як художник-станковист, не отримуючи державних замовлень, Л. Семикіна в цей складний для неї період знаходить нову тему своєї творчості – проектування одягу. Спочатку вона понад два роки працює над створенням авторських строїв за мотивами народного українського вбрання, пізніше – над великими серіями «Скіфський степ», «Княжа доба», «Поліська легенда».

Результатом роботи мисткині в цьому новому для неї напрямку стала перша персональна виставка, проведена 1970 р. у приміщенні Спілки художників України. Вона мала назву «Українські народні традиції в сучасному одязі». Тут була представлена авторська колекція одягу, створена за мотивами

традиційного народного вбрання, аплікації на папері, фрагменти й аксесуари в стилістиці Київської Русі. Окрім цього, у інтер'єрі було розташовано монументальну композицію, виконану за ескізом самої художниці.

Дизайн виставкової зали, як на той час, мав інноваційний характер: невелика зала спілки художників була «розкреслена» конструктивними площинами білого кольору. Індивідуальне оформлення кожного стенду давало можливість підкреслити кожну роботу, продумане освітлення акцентувало увагу на ракурсі, фрагменті, просторовому вирішенні. Персональна виставка 1970 р. стала однією з причин запрошення Л. Семикіної на посаду головного художника по костюмах у фільмі «Захар Беркут».

От як сама художниця розповідає про початок своєї роботи над фільмом «Захар Беркут»: «У кіно я прийшла в 1970 році за рекомендацією Георгія Якутовича і Ліни Костенко, яка була дружиною Василя Цвіркунова – директора кіностудії ім. О. Довженка. Він тоді ставив собі за мету воскресити історичну лінію низкою фільмів на Київській кіностудії, і фільм «Захар Беркут» мав стати однією зі стрічок на тему української історії» [4, с. 3]. Костюми авторства Л. Семикіної давали можливість глядачеві поринути в атмосферу давньої дохристиянської Русі, відчутти органічне злиття наших пращурів з природою, богами, громадою. Завдяки глибокому проникненню в семантику костюму художниці вдалося передати комплекс складних культурних зв'язків релігійного, соціального, психологічного характеру. У звичайних побутових речах мисткиня бачила їхнє сакральне значення, створюючи художніми засобами колоритний світ сивої давнини. У її образах до фільму «Захар Беркут» живе глибоке переконання, що костюм є неодмінною частиною народної душі, яка має велике історико-культурне значення. Коли режисер С. Параджанов на Київській кіностудії ім. О. Довженка вперше побачив виставлені ескізи вбрання до фільму, то не стримався і сказав: «Студія ще не знала робіт такого високого професійного художнього рівня» [5, с. 3].

Художниця розповідає: «Загалом костюмів було виготовлено не одну тисячу. Особливо ретельно ми створювали одяг для виконавців головних ролей К. Степанкова, І. Гаврилюка, І. Миколайчука, А. Лефтії. Крайки, корали, дукати, кожухи збирали по селах. Костюмери їх особливо дбайливо берегли. Не раз дорогою до чергового знімального майданчика ми швиденько трансформували їх в атрибути тухольського костюма. Я, окрім усього, гаптувала князівський одяг...» [4, с. 3]. У родинному архіві Л. Семикіної зберігається близько десяти ескізів до фільму «Захар Беркут» (всі – 1971 р.) Їх можна умовно поділити на дві частини: до першої належать персонажі слов'янського походження – Захар Беркут, його молодший син Максим, Ярош, селянин, Тугар Вовк, Мирослава і воїн з оточення Тугара Вовка. Другу групу складають персонажі монголо-татарського походження: Бурунда, начальник охорони, монголо-татарський воїн та Шаманка. Іконографія цих персонажів принципово різна, проте всі вони виконані в схожій авторській техніці, що поєднала в собі рисунок олівцем і живопис аквареллю, доповнений аплікацією з шматочків тканини і ниток.

Ескіз костюма Максима Беркута, сина Захара Беркута, як і переважна більшість ескізів до фільму, виконаний на щільному папері жовтуватого-білого кольору в комбінованій авторській техніці (олівець, акварель, аплікація з шматочків тканини та ниток). Максим, один з головних героїв фільму, зображений фронтально на повний зріст. Майже іконописна правильність рис Максима за задумом художниці має символізувати людську гідність, чесність, гармонію душі й тіла. Одяг Максима Беркута, за винятком взуття, виконане в техніці аплікації з невеликих шматочків тканини і ниток. Він складається з білої полотняної сорочки, яка, за творчим ескізом мисткині, повинна відповідати ідентичній тканині народного вбрання. Довга сорочка оздоблена на рукавах і по краю подолу червоним гаптуванням, яке має асоціативний зв'язок з українським традиційним строєм. Верхня частина Максимового одягу – сардак, який, за ескізом Л. Семикіної, мав бути зроблений

з вовняної грубої тканини темно-коричневого кольору. Цікаво, що край шматочків тканини навмисно залишений необробленим, задля більшого враження натуральності матеріалу.

Образ Захара Беркута є ключовим у серії ескізів костюмів до фільму. За духом і зовнішніми прикметами він збігається з описом в тексті І. Франка. На ескізі в увесь зріст зображено літнього чоловіка із сивим довгим волоссям. Попри похилий вік, його постать сповнена сили й величі. Старий Беркут одягнений у полотняну сорочку й штани сірого кольору, на ньому широкий шкіряний пояс, оздоблений металевими бляхами, який і дотепер є необхідною складовою карпатського чоловічого строю. Обличчя героя суворе й рішуче, риси тонкі, сповнені гідності й самоповаги. Особливої монументальності постаті Захара надає плащ з темно-сірого сукна, який художниця робить схожим на скелю, що стоїть за плечима головного героя. На думку авторів фільму, постать Захара Беркута була тією духовною скелею, яка захищала і була гарантом непохитності роду.

Сукно – це давній матеріал, саме його художниця обрала для створення більшості строїв до фільму. Ось що із цього приводу каже вона сама: «я обрала для костюмів сіре сукно, що тримало форму і відбивало вологу, дощ... Сукно – вічне... Воно походить з етнографічних глибин, коли люди не мали верстатів, а виготовляли його вручну» [4, с. 2].

У ескізах вбачається також вплив традицій української сценографії, які започаткували в 1920–1930-х рр. майстри сценічного костюму В. Меллер, А. Петрицький. Порівняльний аналіз робіт художниці, зроблених для фільму «Захар Беркут», з оформленням А. Петрицьким опери «Князь Ігор» або балету «Корсар» демонструють спадкоємність стильових прийомів. Площинність постатей, конструктивність і абстрактна виразність елементів одягу, використання комбінованої техніки (акварель, аплікація з фрагментів тканин і кольорового паперу), нарешті, спорідненість тематики («князь», «воїн») свідчать про творчий розвиток традиційних сценічних образів, які Л. Семикіна сміливо перенесла в галузь кіномистецтва.

Образ Бурунди, воєначальника монголо-татарського війська, цікавий багатим колористичним вирішенням, енергійною динамікою. В ескізі Л. Семикіної вдало поєднано багатоплановість цього образу. Притаманні йому риси – хитрість, розум, жорстокість, сміливість і ненависть до слов'ян, – талановито відображено засобами художньої мови. Обличчя Бурунди, тонке й навіть гостре, є уособленням жорстокості, що підсилена характерним зеленувато-сірим кольором шкіри. Постать Бурунди зображена в русі, він немов виконує ритуальний танок воїна, який, попри зовнішній спокій, завжди готовий до нападу.

Образ начальника охорони – один з найвиразніших у контексті художнього синтезу характеру персонажа та його одягу. Фігура подана в динамічному русі – монголо-татарський начальник охорони немов прислухається, нахил його постаті вліво пружний. Цей рух – концентрація уваги й напруги водночас. Цікаво збудоване кольорове вирішення одягу: розкішний халат глибокого синього кольору, насиченість якого підкреслена червоною декоративною тасьмою, що акцентує виразний силует воїна. Ще один композиційний акцент – круглий щит, написаний аквареллю. Він складного сірого кольору, який гарно передає полиск металу. Логічної завершеності образу начальника охорони надає трактування обличчя – темне, засмагле, з тонкими хижими рисами, увінчане гостроверхою монголо-татарською шапкою.

Особливої уваги заслуговує розроблення прикрас до костюмів для фільму «Захар Беркут». Ось що розповідає Л. Семикіна із цього приводу: «Прикраси були моїми. Ескізи до колетів, барм і шоломів малювала я, а М. Ропаль створювала їх зі срібла, латуні та шкіри. Інколи все це вбрання так подобалось знімальній групі, що вони працювали в ньому, в цих самих джергах і жилетах. Так мали змогу відчувати себе новими людьми, окреслити цим самим свою індивідуальність» [6, с. 3].

Творчі знахідки Л. Семикіної як художника по костюмах мали надзвичайно важливе значення для подальшого творчого шляху

художниці. Досвід роботи з історичним матеріалом під час зйомок фільму «Захар Беркут» певною мірою започаткував розроблення серії костюмів художниці, що були створені в 1970-х – 1990-х рр. У пошуках нових джерел творчого натхнення Л. Семикіна звернулася до міфопоетики традиційних сюжетів і символів у мистецтві, зокрема, до сакральних, ієрархічних і естетичних аспектів національного костюму. На думку письменника і критика В. Скуратівського, цей процес активізувався набагато раніше, а саме – від середини XIX ст., коли художня українська еліта «зачаровано зупинила свій погляд на народному одязі у всіх його національно-етнографічних різновидах. Так почався культ народного костюма, який триває аж до наших днів. У останні «сезони» української історії він просто-таки розцвів» [8, с. 104].

Звертаючись до міфопоетичних образів давніх культур, Л. Семикіна прийшла до образно-пластичного трактування костюма як одного з найбільш виразних засобів духовного та естетичного коду етносу. Художниця зробила щирі спроби переосмислення ролі костюма як найважливішого засобу репрезентації індивідуума. Образно-пластичний аналіз колекцій одягу її авторства, переконливо доводить, що будь-яку епоху можна зрозуміти не тільки через літопис, історію чи матеріальну культуру, а й через еволюцію одягу. Л. Семикіна в проектах своїх костюмів поєднує народну традицію, елементи середньовічного вбрання, утилітарність й сучасне розуміння елегантності.

Художниця створила чимало авторських моделей для прогресивних діячів культури і мистецтва. Одними з найкращих зразків її творчого доробку є костюми, виконані для народної артистки України Р. Недашківської. Художниця виконала для неї два строї в народному українському стилі, головний убір для вистави за мотивами творів Лесі Українки «Щастя», костюм Мавки для вистави «Лісова пісня» Лесі Українки. Від кінця 1960-х рр. Л. Семикіна розпочинає роботу над тематичними серіями строїв за мотивами скіфосарматського та мистецтва Київської Русі. У процесі роботи над образно-символічним

вирішенням костюмів серії «Скіфський степ», «Княжа доба», «Поліська легенда». Л. Семикіна звертається до матеріалів археологічних експедицій і реконструкцій побуту, які, зокрема, давали їй можливість простежити трансформацію символіко-сакральних функцій костюма. При цьому вона вирізняє його роль як одного з головних чинників, що виконував репрезентативну функцію для представників духовної та соціальної верхівки. Рясно оздоблений сакральними символами, такий одяг був частиною складного, знаково-символічного комплексу.

Разом із захопленням сакральною символікою, важливого значення для Л. Семикіної набуло колористичне та пластичне вирішення костюма – візуалізоване втілення її естетичних пріоритетів і моральних принципів [2]. Тут художниця постає як самобутній інтерпретатор історичних форм, адаптуючи їх для сучасного прочитання. Її образи – це не тільки фантазії на історичну тематику, а й результат синтезу численних вражень від археологічних знахідок, історичних реконструкцій, художньої літератури, пропущених через «фільтри» її художнього бачення. Мисткиня не просто веде діалог з минулим, а своєю творчістю немов нагадує сучасникам: «Дух предків живе в нас. Я звернулася до пам'яті предків. Мені здавалося, що я бачу скіфський степ, чую кінське іржання, брязкання металу. І вночі, коли все стихає, виходить в поле жриця Грифон. Вона ніби розмовляє серцем і душею з природою» [4, с. 3].

Образно-пластичний аналіз серії «Скіфський степ» переконливо доводить, що будь-яку епоху можна зрозуміти не тільки через літопис, історію чи матеріальну культуру, а й через еволюцію одягу. Актуальність цього твердження очевидна і на сучасному етапі історичного розвитку, оскільки дизайн одягу – і повсякденного, і офіційного, – залишається одним з наочних засобів демонстрування соціального статусу людини.

Аналіз морфології одягу свідчить про те, що розробки Л. Семикіної – це спроба відтворення конструктивно-сакральної функції костюму, з наступним втіленням дизайнерської ідеї в матеріалі. Пластична структура її

моделей організована відповідно до функціонального використання, а матеріали й техніка виготовлення максимально повно втілюють задум дизайнера-конструктора. В інтерпретаціях Л. Семикіної одяг, виконаний відповідно до культурних традицій етносу та декорований сакральними символами, був пластичним відтворенням складного знаково-символічного комплексу, що синтезував знання про Всесвіт.

У процесі роботи над костюмами серії мисткиня дійшла висновку, що існування в традиційному українському строї туніко-подібних сорочок, довгого прошитого осінньо-весняного одягу, жіночих головних уборів (і жорсткої форми, і рушникopodobних), техніка й мотиви орнаментики свідчили про ранні й тривалі етнокультурні зв'язки слов'янських народів з азійськими кочовими племенами. Так само, як одяг скіфів і сарматів, авторські строї Л. Семикіної переважно виконані з натуральних тканин, частіше зі щільного сірого сукна, багато оздобленого золотою та срібною аплікацією, яка графічним абрисом нагадує давні письмена й символи. Строї «Сарматський цар», «Тур» мають строгий прямий силует, в основу якого покладено довге скіфо-сарматське вбрання з широкими рукавами.

Згідно з археологічними дослідженнями, верхнім одягом скіф'янок Причорномор'я був халат-кандіс. Він став прообразом більш пізнього виду одягу, у тому числі в східнослов'янських племен. Його носили тільки заможні жінки, які доповнювали весь стрій розкішними головними уборами трьох типів: м'якими – башликами чи ковпаками, твердими – з основою, на яку нашивали золоті фігурні платівки, і стрічковими, оздобленими аплікаціями із золота чи намистом. Аналогічні за силуетом і формою елементи є в авторських моделях Л. Семикіної. Наприклад, у костюмі «Сарматка» прямий довгий силует нагадує кандіс, з характерними довгими рукавами, що ніби звисають з обох боків сукні. Золота парча використана і у вигляді фрагментів головного убору, і для аплікацій (декор у верхній нагрудній частині, геометризований декор нижньої частини вбрання). На особливу увагу

заслуговує розкішний головний убір, зроблений на твердій основі у формі півмісяця, декорованого золотими підвісками.

Для орнаментального оздоблення строїв художниця обрала матеріали, подібні до тих, що використовувалися або могли бути використані при створенні скіфо-сарматського одягу: сукно, парча, фетр, дерево, метал, шкіра. Декоративний ефект підсилювали золота й срібна тканини, з яких мисткиня утворювала орнаментально-пластичний рисунок на нейтральному тлі сукна. Оригінальне художнє вирішення мають орнаменти, розроблені в стилістиці так званого «звіриного» стилю. Головні «персонажі» – олені, коні, птахи – трактовані в яскраво вираженій авторській манері, де органічно злиті пластичний реалізм і абстрактна стилізація.

Людмила Семикіна, як дизайнер одягу, йде шляхом демонстративної символізації, досягаючи при цьому різноманітності орнаментики. Художниця трансформує власне емоційне сприйняття образу у вигляді орнаментального вирішення сюжету. Яскравим прикладом такої інтерпретації є оздоблення нижньої частини костюму «Скіфська жриця Грифон», виконана в техніці аплікації на тканині. В художньому баченні мисткині скіфське сонце трансформується в золотий силует півня, що сповіщає ранок. Нижче зображено лоно природи, олені і маленькі оленята і птахи, що ніби неквапливо спілкуються поміж собою.

Тема давньої символіки отримала продовження в серії костюмів під назвою «Княжа доба», в основу якої покладені розробки художниці на тему Київської Русі. За спогадами Л. Семикіної, після «екскурсів» у історичне минуле її майстерня перетворилася на «штаб княжого одягу» [4, с. 2]. Художнє осмислення форми князівського давньоруського жіночого вбрання можна простежити на прикладі костюму «Галичанка». Його основний об'єм утворює темно-сіре сукно, прикрашене аплікацією в геометричному стилі (верхня частина, пояс). Прямий крій надає строю підкресленої урочистості й монументальності. Для підсилення вагомості образу на плечі моделі одягнуто плащ на кшталт

гіматія з тканини сіро-зеленого кольору, по основному полю якого розташований рослинний орнамент, що нагадує коштовні тканини XII ст.

Семантичне значення образів художниці набуває іншого змісту в контексті її роботи з площиною тканини, поділеною на геометричні сегменти. Кожен сегмент містить змістове та символічне навантаження. Наприклад, костюм «Мирослава» своєю дзвоноподібною формою, окремими елементами на лицевому боці нагадує урочисту одягу візантійських імператорів – далматик, взятий за основу і в розробленні одягу давньоруських князів. Орнаментальне вирішення образу «Мирослави» має декоративні елементи у вигляді солярних символів – кола, хреста, свастики. Іншими словами, у декорі цього костюма основна семантична роль відведена найдавнішим неолітичним символам, що, як уже згадувалося, споконвіку виконували меморіальну, сакральну, символіко-міфологічну функцію.

Не менш цікавою з точки зору образно-пластичного вирішення є серія під назвою «Поліська легенда». Колиска древлян Полісся, порівняно з багатьма регіонами центральної і північної України, зберегло традиційну культуру в максимально чистому вигляді. В інтерпретаціях Л. Семикіної одяг, виконаний відповідно до культурних традицій слов'янських племен з території Полісся і декорований відповідно до традиційних сакральних символів, був пластичним відтворенням складного знаково-символічного комплексу, який синтезував історичну динаміку розвитку традиційних форм одягу, що мали безпосередній зв'язок з формами князівських строїв часів Київської Русі [11]. Строї Л. Семикіної мають багато спільного не тільки з традиційним одягом племен, що мешкали на території Полісся. Вони ідентичні за формою і засобами моделювання пластичної форми з історичними спробами реконструкцій давньоруського одягу: мають схожу викрійку, в основу якої покладене довге вбрання з широкими рукавами, а також елементи декоративного оздоблення. Семантичне наповнення костюмів «Тетерівна», «Князь Тетерів» і «Князь-дерево» художниця трактує як оберіг життєвого циклу. У своєму

дизайнерському вирішенні Л. Семикіна намагається відновити розуміння історичної динаміки розвитку людського буття, роблячи акцент на етноісторичному походженні національного вбрання [12].

Однією з показових творчих робіт у галузі сценічного одягу є авторський проект Л. Семикіної 2000 р. для Київського академічного ансамблю української музики «Дніпро» під назвою «Ті, що походять від Сонця». Цей спектакль є музично-театральною виставою, в основу якої покладені фольклорні слов'янські мотиви. У художньому задумі костюми Л. Семикіної є кольоровим камертоном, який домінує у сприйнятті кожної частини сценічної дії. Так, наприклад, у музичній новелі «Свят-Коло» саяво золотої парчі, з якої виготовлені строї музикантів, викликають глибоку асоціацію із сонячним саявом, якому

присвячена ця частина спектаклю. У музичній новелі «Прийди, Весно!» червоний колір головного убору співачки є символом життя і весняного пробудження сил землі.

Історико-етнографічні аспекти формування одягу, міфопоетична основа авторських костюмів Л. Семикіної 1960–1990-х рр., створених у традиціях скіфо-сарматської культури, слов'ян-язичників і Київської Русі це переконливе свідчення того, як сучасний художник-дизайнер, звертаючись до невичерпного джерела ідей, образів і форм культурної спадщини України, знаходить нові форми духовної та естетичної спадкоємності. Оригінальний дизайн етнічного одягу став новаторською формою переосмислення історичних стилізацій в контексті сучасних трендів в стилістиці одягу.

Література:

1. Васіна З. О. Український літопис вбрання: [Книга-альбом]. – К.: Мистецтво, 2003. Т. 1: 11000 років до н. е. – XIII ст. н. е.: Науково-художні реконструкції. 448 с.: іл.
2. Гардабхадзе І. А. Особливості системного підходу до вирішення актуальних проблем дизайну одягу. *Вісник ХДАДМ*. Х., 2012. Вип. 15. С. 7–10.
3. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 23.06.2014 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 18 арк.
4. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 4.08.2014 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 9 арк.
5. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 20.09.2015 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 8 арк.
6. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 10.11.2015 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 14 арк.
7. Папета О. В. Етнічні мотиви в костюмах Л. Семикіної «Поліська легенда». *Література та культура Полісся*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. Вип. 79. Серія «Історичні науки». 309 с.
8. Папета О. В. Теоретико-методологічний аналіз етнічних мотивів в костюмах Л. Семикіної. Збірка наукових праць: *Етнічна культура в глобалізованому світі*. Одеса, 2015. С. 106–109.
9. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття. *Мистецтвознавство України*. 2003. № 3. С. 25–31.
10. Стельмашук Г. Традиційні головні убори українців. К.: Наук. думка, 1993. 240 с.
11. Стельмашук Г. Давнє вбрання на Волині. Етнографічно-мистецтвознавче дослідження. Луцьк, 2006. 280 с.
12. Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма в Україні XX століття: Навчальний посібник. Львів: Видавництво «Брати Сиротинські і К», 2000. 96 с.: іл.
13. Український авангард 1910–1930-х років: альбом / [авт.-упоряд. Д. Горбачов]. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.
14. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти: зб. статей / [упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета]. К.: Триумф, 2005. 384 с.
15. Федорук О. Авангард України: Поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів*. К., 1993. С. 5–43.

References:

1. Vasina, Z. O. (2003). *Ukrainskyi litopys vbrannia* [Ukrainian Chronicle of Clothing] (Vol. 1: 11000 Years B.C. – 13th Century A.D.: Scientific and Artistic Reconstructions). Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
2. Hardabhadze, I. A. (2012). *Osoblyvosti systemnoho pidkhodu do vyrishennia aktualnykh problem dyzainu odiahu* [Features of the Systematic Approach to Solving Current Problems in Clothing Design]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (15), 7–10. [in Ukrainian].
3. Interview with L. Semikina, June 23, 2014. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 18 sheets.
4. Interview with L. Semikina, August 4, 2014. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 9 sheets.

5. Interview with L. Semikina, September 20, 2015. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 8 sheets.
6. Interview with L. Semikina, November 10, 2015. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 14 sheets.
7. Papeta, O. V. (2015). Etnichni motyvy v kostiumakh L. Semikinoi "Poliska lehenda" [Ethnic Motifs in L. Semikina's Costumes "Polissia Legend"]. *Literatura ta kultura Polissia – Literature and Culture of Polissia*, (79), 309. Nizhyn: Nizhyn Mykola Gogol State University. [in Ukrainian].
8. Papeta, O. V. (2015). Teoretyko-metodolohichniy analiz etnichnykh motyviv v kostiumakh L. Semikinoi [Theoretical and Methodological Analysis of Ethnic Motifs in L. Semikina's Costumes]. *Etnichna kultura v globalizovanomu sviti – Ethnic Culture in the Globalized World*, 106–109. Odesa. [in Ukrainian].
9. Sokoliuk, L. (2003). Problema natsionalnoho styliia v ukrainskomu mystetstvi pershoi tretyny XX stolittia [The Problem of National Style in Ukrainian Art of the First Third of the 20th Century]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Ukrainian Art Studies*, (3), 25–31. [in Ukrainian].
10. Stelmaschuk, H. (1993). *Tradytiini holovni ubory ukraintziv* [Traditional Headwear of Ukrainians]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
11. Stelmaschuk, H. (2006). *Davnie vbrannia na Volyni: Etnohrafichno-mystetstvoznave doslidzhennia* [Ancient Clothing in Volyn: Ethnographic and Art Historical Research]. Luts'k. [in Ukrainian].
12. Tkanko, Z., & Korovytskyi, O. (2000). *Modeliuvannia kostiuma v Ukraini XX stolittia* [Costume Modeling in Ukraine of the 20th Century]. Lviv: Vydavnytstvo "Braty Syrotynski i K". [in Ukrainian].
13. Horbachov, D. (Ed.). (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930-kh rokiv: Alboom* [Ukrainian Avant-garde of the 1910s–1930s: Album]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
14. Horbachov, D., Papeta, O., & Papeta, S. (Eds.). (2005). *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty: Zbirka statei* [Ukrainian Avant-gardists as Theorists and Publicists: Collection of Articles]. Kyiv: Triumf. [in Ukrainian].
15. Fedoruk, O. (1993). *Avanhard Ukrainy: Pomizh Skhodom i Zakhodom (1910–1930-ti roky)* [Ukrainian Avant-garde: Between East and West (1910s–1930s)]. *Mystetstvo, folklor ta etnografia slovianskykh narodiv – Art, Folklore and Ethnography of Slavic Peoples*, 5–43. [in Ukrainian].