

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1
Issue 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, декан факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Василенко Вікторія Миколаївна** – кандидат технічних наук, доцент, завідувач кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки Національного авіаційного університету; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиц Едуард Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, Академік Європейської академії наук, мистецтв та літератури, заслужений діяч мистецтв України, Почесний академік Національної академії мистецтв України; **Дубрівна Антоніна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну; **Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; **Кюнцлі Романа Василівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри архітектури Львівського національного аграрного університету; **Криворучко Юрій Іванович** – доктор архітектури, доцент, професор кафедри дизайну Національного університету «Запорізька політехніка»; **Михальчук Вадим Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Чернявський Константин Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, голова Національної спілки художників України, доцент кафедри рисунка та живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури; **Біллі Гунер (Billy Gruner)** – PhD, викладач Сіднейського університету, Австралія; **Качмарська Маргарет (Kaczmarek Małgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта у Вроцлаві, Польща.

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Роготченко Олексій Олексійович – доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України; **Денисюк Жанна Захарівна** – доктор культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Колосніченко Олена Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки художників України, член Спілки дизайнерів України, професор кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну; **Сиротинська Наталія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; **Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка; **Богдановська Моніка (Bogdanowska Monika)** – PhD, старший викладач, кафедра архітектури, факультет рисунку, живопису та скульптури, Краківська політехніка імені Тадеуша Костюшка, Польща; **Куртеза Антонела (Curteza Antonela)** – PhD, професор факультету промислового дизайну та управління бізнесом Технічного університету імені Г. Асакі, Румунія; **Подхаланські Богуслав (Podhalanski Boguslaw)** – PhD, доцент факультету архітектури Краківського Політехнічного Університету, Польща.

Журнал видається за підтримки Київської організації Національної спілки художників України (секція художньої критики та мистецтвознавства)

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Національного авіаційного університету
(протокол № 9 від 20 жовтня 2021 року)

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zareestrowano Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 24971-14911P від 09.09.2021)

Офіційний сайт видання: uad-jrnl.nau.in.ua

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

Karpov Viktor Vasylovych – Doctor of History, Dean of the Faculty of Architecture, Construction and Design, National Aviation University.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Vasylenko Viktoriia Mykolaivna** – PhD in Engineering, Associate Professor, Head of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics, National Aviation University; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasylieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntsli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yurii Ivanovych** – Doctor of Architecture, Associate Professor, Professor at the Department of Design, “Zaporizhzhia Polytechnic” National University; **Mykhalchuk Vadym Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; **Cherniavskiy Konstantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

Rohotchenko Oleksii Oleksiiovych – Doctor of Art Criticism, Professor, Senior Research Associate, Chief Research Associate, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine.

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Bezuhla Ruslana Ivanivna – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; **Denysiuk Zhanna Zakhariivna** – Doctor of Cultural Studies, Head of the Department of Scientific and Editorial And Production Activity, National Academy of Culture and Arts Management; **Kolosnichenko Olena Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Member of the Union of Designers of Ukraine, Professor at the Department of Costume Design, Kyiv National University of Technologies and Design; **Syrotynska Nataliia Ihorivna** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv; **Shkolna Olha Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University; **Bogdanowska Monika** – PhD, Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Drawing, Art and Sculpture, Cracov University of Technology, Poland; **Curteza Antonela** – PhD, Professor, Faculty of Industrial Design and Business Management, Gheorghe Asachi Technical University of Iași, Romania; **Podhalanski Boguslaw**, – PhD, Associate Professor, Faculty of Architecture, Cracov University of Technology, Poland.

The journal is published with the support of the Kyiv organization of the National Community of Artists of Ukraine (the section of art criticism and art history)

The journal is recommended for printing by the Academic Council
of the National Aviation University
(Minutes No. 9 dated October 20, 2021)

The scientific journal “Ukrainian Art Discourse” is registered by the Ministry of Justice of Ukraine
(Certificate of state registration of the print media
Series KB No. 24971-14911P dated 09.09.2021)

Official web-site: uad-jrnl.nau.in.ua

Articles are checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com
developed by the Polish company Plagiat.pl.

ЗМІСТ

Гуляєва О. В. ТЕНДЕНЦІЇ РЕАЛІЗМУ В ЖИВОПИСІ МИТЦІВ ПІВДНЯ УКРАЇНИ У 60-80-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ.....	6
Карпов В. В., Наумов О. Г. ХУДОЖНЯ ЕМАЛЬ У ХРОНОТОПІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	17
Личкова В. А. САКРАЛЬНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ХРАМУ СВ. МИКОЛАЯ МІРЛІКІЙСЬКОГО ПІД АЛУШТОЮ.....	31
Сиротинська Н. І. «ГРАМАТИКА МУЗИКАЛЬНА» МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОСВІТНИЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ХVII СТОЛІТТЯ.....	39
Триколенко С. Т. ПРИРОДНІ ФОРМИ МІНЕРАЛІВ У ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБАХ МАЙСТЕРНІ «ВООБРАЖАРІУММ».....	46
Яковець І. О., Чугай Н. М. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК НЕВІДДІЛЬНИЙ СКЛАДНИК СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ: ЕВОЛЮЦІЯ, ПЕРСПЕКТИВИ.....	52

CONTENTS

Guliayeva Olga

TRENDS OF REALISM IN PAINTINGS OF SOUTHERN UKRAINIAN ARTISTS
IN THE 60S-80S OF THE 20TH CENTURY..... 6

Karpov Viktor, Naumov Oleg

ART ENAMEL IN THE CHRONOTOPE OF UKRAINIAN ART..... 17

Lychkovakh Volodymyr

SACRED AND ARTISTIC DIMENSIONS OF THE CHURCH
OF ST. NICHOLAS FROM MYRA OF LYCIA NEAR ALUSHTA..... 31

Syrotynska Nataliia

MYKOLA DILETSKY'S "MUSICAL GRAMMAR" IN THE CONTEXT
OF ENLIGHTENMENTAL TRENDS OF THE 17TH CENTURY..... 39

Trykolenko Sofia

NATURAL FORMS OF MINERALS IN JEWELRY WORKSHOP "VOOBRAZHARIUMM"..... 46

Yakovets' Inna, Chuhai Nataliia

UKRAINIAN TEXTILES AS AN INTEGRAL PART OF MODERN DESIGN:
EVOLUTION, PERSPECTIVES..... 52

УДК 75.036 (477.7)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.1>**Гуляєва Ольга Володимирівна,**

кандидатка мистецтвознавства,

старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва і дизайну

Херсонського державного університету

ORCID ID: 0000-0003-4611-7303

ТЕНДЕНЦІЇ РЕАЛІЗМУ В ЖИВОПИСІ МИТЦІВ ПІВДНЯ УКРАЇНИ У 60-80-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена висвітленню особливостей розвитку тенденцій реалізму у живописному доробку таких художників південного регіону як Михайло Божий, Анатолій Завгородній, Константин Московченко.

Аналіз літератури і джерельної бази дослідження показав, що тема звернення до реалістичного напрямку митцями радянської України частково розглядалася, але в основному в контексті явищ загального культурно-мистецького процесу тих часів, без детального вивчення відмінностей південного регіону (виключення становить одеське мистецтво). У своєму дослідженні авторка спирається на праці П. Говді, О. Голубця, М.Криволапова, Б. Лобановського, В. Малини, А. Носенко, О. Петрової, О.Рогощенка, Г. Скляренко, Л. Смирної, В. Чуприни та інших. Методологія дослідження базується на порівняльному аналізі, жанрово-тематичному аналізі, що дозволяє визначити характерні реалістичні традиції у живописі художників.

На основі аналізу творів М. Божія («Медсестра» 1956; «Дівчина в білій кофті» 1961; «Портрет художника С. М. Божія», 1970; та ін.), А. Завгороднього («Рибаківка», 1956; «Причал у Гурзуфі» 1967; «Балкер Борис Бутома», 1976 та ін.), К. Московченка («Бузок» 1960; «Портрет письменника Івана Плахтіна», 1970; «Синя капуста», 1982 та ін.) у публікації обґрунтовано, що певні риси творчості цих митців (правдивість та достовірність зображуваних фактів; виразність художніх образів; достатньо стримана кольорова гама; передусім використання складної композиції; ліричне зображення та світосприйняття, звернення до простих і зрозумілих сцен повсякденного життя) пов'язують їх з живописними традиціями місцевих митців-реалістів кінця ХІХ — початку ХХ ст. Але, окрім того, кожен з них вніс певну новацію у вигляді власного художнього бачення, манери написання творів.

Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів розвитку реалістичних тенденцій на Півдні України у 1960-1980-х роках і відкриває перспективи для подальшого вивчення теми у творчості інших майстрів.

Ключові слова: реалізм, регіональне мистецтво, традиція, живопис, художній процес.

Guliayeva Olga. TRENDS OF REALISM IN PAINTINGS OF SOUTHERN UKRAINIAN ARTISTS IN THE 60S-80S OF THE 20TH CENTURY

The article is devoted to consideration of development features of realism trends in pictorial heritage of such artists of the southern region as Mykhailo Bozhyi, Anatolii Zavhorodnyi and Kostiantyn Moskovchenko.

Analysis of the literature and sources showed that the subject of realism was partially considered by the artists of Soviet Ukraine, but mostly in the context of the general cultural and artistic process of those times, without a detailed study of the differences in the southern region (with the exception of Odessa art). In her research, the author relies on the works of P. Govdi, A. Golubets, M. Kryvolapov, B. Lobanovsky, V. Maliyna, A. Nosenko, A. Petrova, O. Rogochenok, G. Skliarenko, L. Smirna, V. Chupryna and others. The methodology of the research is based on comparative analysis, genre and thematic analysis, which allows to identify characteristic realistic traditions in the painting of the artists.

Based on the analysis of works by M. Bozhyi ("The Nurse" 1956, "The Girl in the White Coat" 1961; "Portrait of S. M. Bozhyi", 1970; and others), A. Zavhorodnyi ("Rybakovka", 1956; "Pier in Gurzuf" 1967; "Bulker Boris Butoma", 1976 and others), K. Moskovchenko ("Lilac" 1960; "Portrait of the Writer Ivan Plakhtin", 1970; "Red Cabbage", 1982 and others), and a number of other works) the publication substantiates that certain features of these artists' works (truthfulness and reliability of the depicted facts; expressiveness of artistic images; rather restrained colour scale; first of all, the use of complex composition; lyrical representation and world perception, the appeal to simple and understandable scenes of everyday life) link them to the painting traditions of realist artists of the late 19th – early 20th century. However, in addition, each of them introduced a certain innovation in the form of their own artistic vision and manner of painting works.

The research undertaken does not exhaust all the aspects of the development of realist trends in the South of Ukraine in 1960-1980s and opens up prospects for further study of the subject in the works of other masters.

Key words: realism, regional art, tradition, painting, artistic process.

Постановка проблеми. На початку 1960-х років у офіційному мистецтві радянської держави була помітною втрата стилістичної єдності, однак в цілому продовжував панувати реалістичний напрям. Перегляд каталогів великих республіканських та всесоюзних виставок тих часів показав, що в експозиції було багато реалістично написаних «ідейних» творів. Програмність, зведена в картині до сюжетно-тематичної домінанти, ставала перешкодою до поглиблення якостей живопису. Твори на цих виставках в основному виконували роль наочної агітації. Більше розмаїття художніх пошуків спостерігалося на неофіційних та подекуди обласних експозиціях.

Реалістичне мистецтво має в своєму розпорядженні надзвичайне різноманіття методів підходу до дійсності, засобів узагальнення, стилістичних форм і прийомів. Вже на початку 1950-х років у монографії «Радянська тематична картина» Р. Кауфман говорить, що «ніщо, ймовірно, так не характеризує нове творче ставлення до старого реалізму, як те, що будучи з ним найтіснішим чином пов'язаний, радянський живопис зумів тепер і розвинути і поглибити цілий ряд його найважливіших особливостей» [11, с. 144]. В. Афанасьєв у роботі «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967) звертає увагу на традиції в українському образотворчому мистецтві. Автор стверджує, що «у своєму розвитку українське радянське мистецтво спирається на здобутки попередніх поколінь, на реалістичну художню спадщину дореволюційного часу» [3, с. 9].

Так, у багатьох художників Півдня України у 1960–1980-х роках помітним є розвиток та трансформація у власній творчості характерних рис реалістичного живопису кінця XIX – початку XX ст., зокрема, критичного зображення життя; правдивості та достовірності змальовуваних фактів; достатньо стриманої кольорової гами; складної композиції; виразності і багатогранності образів, ліричного сприйняття і написання рідного пейзажу південних провінцій, простих і зрозумілих побутових сцен, тощо. Такі тенденції були започатковані на даній території ще напри-

кінці XIX століття завдяки діяльності Товариства передвижників, а пізніше Товариства південноросійських художників, Товариства ім. Кіріака Костанді. Більш детально особливості і процес формування художніх традицій на Півдні України ми розглядали у своїй попередній публікації [10].

Мистецькі традиції, що одного разу виникли, залишаються незмінними, та в більшості випадків продовжують розвиватися у творчості послідовників. Так, А. Носенко, аналізуючи творчість певних одеських митців, наголошує на присутності у ній традицій ліричного камерного пейзажу кінця XIX – початку XX ст. [21]. В. Чуприна першим піднімає історичну спадщину Херсонського краю та наголошує на тому, що «виразність природи та художні традиції – є творчою коліскою багатьох херсонських художників» [29, с. 5]. Таким чином, у південному регіоні реалістичні тенденції у творчості митців мали свої характерні особливості, що потребує детального вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наприкінці XX – на початку XXI століття з'явилася значна кількість наукових праць зарубіжних і українських авторів, що досліджують окремі аспекти розвитку радянського мистецтва та, зокрема, «соцреалістичний метод» (термін вперше з'явився у пресі в 1932 році в трактуванні А. Горького) зображення дійсності. Це монографії та статті, зокрема, І. Голомштока [7], О. Голубця [8], Б. Гройса [9], М. Криволапова [13], Б. Лобановського [17], О. Петрової [22] О.Роготченка [23], Г. Скляренко [25], Л. Смирної [26] та інших. Вони допомагають розглянути проблематику нашого дослідження у контексті української образотворчості загалом.

У журналі «Образотворче мистецтво» за 1980-1983 роки містяться статті П. Говді, В. Малини, В. Чуприни та інших, з аналізом тогочасного мистецького процесу саме на Півдні України. Зокрема, П. Говдя висвітлює особливості звітної виставки одеських художників у Києві (1981), що зібрала визначні роботи одеситів за останні роки. Автор зазначає, що значна частина експозиції належить пейзажу із зображенням

міських одеських краєвидів, моря. Також провідне місце на виставці займає <...> портрет, переважно виконаний з натури. Серед авторів в цьому аспекті виокремлено М. Божия, К. Ломикіна, В. Токарева [6, с. 14]. В свою чергу, В. Малина наголошує на реалістичному зображенні дійсності у творах миколаївського митця А. Завгороднього, зокрема, у пейзажах художника автором відмічається «детальна проробка планів, фрагментарність більшості сюжетів, що викликають відчуття життєвої правди» [19, с. 25].

Інформативним є альбом «Художники Херсонщини», у якому С. Курбаткіна характеризує творчість херсонських живописців, що працювали у 1960-1980-х роках. Мистецтвознавиця художниками реалістичного напрямку вважає Д. Катиніна, Г. Курнакова, Г. Петрова, К. Московченка, В. Такаєву. В основі робіт К. Московченка вона вбачає «чітке зображення з натури, що природно для художника-реаліста» [15, с. 92]. Відомості про творчість окремих південних художників сконцентровані переважно в місцевій пресі. Це публікації у газетах та журналах Одеси, Миколаєва та Херсона, серед них «Наддніпрянська правда», «Одесский вестник», «Культура і життя», «Вечерний Николаев», «Антиквар», «Рідне Побужжя» тощо.

Отже, **метою** нашої статті є аналіз творчого доробку певних живописців південного регіону (М. Божия, А. Завгороднього, К. Московченка), з позиції розвитку у їх роботах характерних рис реалістичного живопису кінця XIX – початку XX ст.

Методологія дослідження базується на порівняльному аналізі, жанрово-тематичному аналізі, що дозволяє визначити характерні реалістичні традиції у живописі художників.

Виклад основного матеріалу дослідження. Реалізм є домінантним напрямом у творчому доробку одеського художника Михайла Божия (1911–1990). Професійну освіту митець здобув у Художньому технікумі у Миколаєві (заклад працював у місті в 1930-ті роки і був зачинений на початку війни). Викладачем майбутнього майстра був Д. Крайнев, ученик та послідовник К. Костанді, що дотримувався у викладанні акаде-

мічного напрямку [5, с. 4]. 1936 року М. Божий переїжджає до Одеси, де починає брати активну участь у творчому житті міста. Улюбленим жанром для художника стає портрет. Вже у післявоєнні роки він створює галерею образів сучасників: людей мистецтва, учасників бойових дій, колгоспників тощо. Часто на вибір моделі для портрету впливало керівництво, примушуючи створювати «соціалістичні роботи» [4, с. 4]. Перший успіх до М. Божия прийшов після написання картини «Медсестра» (1956), що була показана на Всесоюзній ювілейній художній виставці 1957 року, а пізніше – на Всесвітній виставці у Брюсселі. В цілому реалістичну роботу відрізняє глибокий ліризм, душевність, тонкий художній смак та висока майстерність виконання [18, с. 5].

За словами М. Божия: «Реалізм настільки всеохоплюючий, настільки величний, що містить у собі усі “ізми” без виключення, але не самотійно, самі по собі, а як компоненти цілого, великого. Реалізм безкінечний. Схожих людей, наприклад, немає. Кожна людина чимось відрізняється і якщо ми чесно передамо свої відчуття, то ми будемо обов’язково оригінальними» [28, с. 2]. Так, у портретах майстра, написаних у 1950-х роках, помітним є вміння розуміти людську душу, виокремлювати характерні риси портретованих. Кожен зі створених автором образів має свої особливості. Зокрема, у роботі «За столом» (1956, іл. 1.) де зображено дівчину у спокійній, статичній позі, майстерно передано чарівність молодшої жінки, її душевну відкритість та внутрішню одухотвореність. Картині притаманна стримана кольорова гама, в основі якої градації вохристо-білих відтінків. Протилежною за написанням є робота «Дівчина у білій кофті» (1961, Мал. іл. 2.). Молода панянка зображена у профіль, скоріше за все у момент спілкування. Манера написання даного твору є більш вільною, композиція відкрита та динамічна, що підкреслює соціальну активність героїні. Кольорова гама полотна в цілому холодна та достатньо стримана. Обидва полотна є абсолютно різними, що підкреслює індивідуальні риси портретованих та майстерність митця.



1. Божий М. За столом. 1956

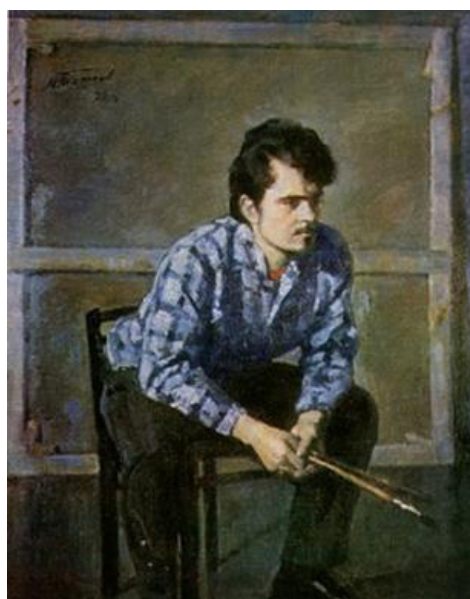


2. Божий М. Дівчина в білій кофті. 1961

Виразність, яскравість, багатогранність образу присутня у роботі М. Божия «Портрет художника С. М. Божия» (1970, іл. 3). На думку О. Лантухова: «У портреті миттєво захоплює яскравість характеристики і особлива естетизація реального» [16]. За допомогою манери письма, композиції, колориту

вдало переданий психологічний стан головного героя, що перебуває у спокої та роздумах. Зеленовато-сіре тло посилює у роботі відчуття тиші та зосередженості. За фігурою художника М. Божий розмістив велике, розвернене лицьовою стороною до стіни, полотно, що, на нашу думку, говорить про вже наявні значні досягнення у творчості портретованого. На великі творчі плани С. Божия в майбутньому натякають такі написані деталі, як пензель у руках та спрямований у далечинь погляд митця.

Однією з найвідоміших робіт М. Божия є твір «Думи мої, думи» (1959–1960), де головним героєм є Т. Шевченко. Мистецтвознавчий аналіз картини здійснено В. Афанасьєвим та В. Ткаченко. Автори наголошують на неабиякому обдаруванні одеського художника та серед головних особливостей полотна виокремлюють: загальну емоційну напруженість твору, що досягається митцем за допомогою тонових контрастів; енергійну широку манеру письма; монументальність зображення; значну роль пейзажного тла у розкритті змісту картини [2, с. 128]. М. Божий у даній картині створив характерний та дуже виразний образ великого поета та художника, з часом робота репродукувалася у багатьох книжках та підручниках.



3. Божий М. Портрет художника С. Божия. 1970



4. Божий М. Морський пейзаж. 1960

У своїй творчості М. Божий звертався також до пейзажного жанру та натюрморту. Прикладом є роботи: «Морський пейзаж» (1960, іл. 4), «Натюрморт» (1970-ті), «Літній пейзаж» (1977) тощо. Твори написані безпосередньо з натури, камерні, з гармонійною композицією та цілісною кольоровою гамою. «Морський пейзаж» – це зображення чорноморського узбережжя в Одесі, що передає красу та характерне південне сонце. Робота позбавлена зовнішніх ефектів, однак сповнена ліризму, у ній яскраво визначається вміння автора з точністю передати стан природи.

2011 року в Художньому музеї в Одесі відбулася велика виставка творів М. Божия, організована з нагоди 100-річчя з дня народження митця. Завершився цей арт-проект «круглим столом» художників, мистецтвознавців, діячів культури та журналістів. Свою думку щодо творчого доробку експонента висловили: Є. Голубовський, А. Горбенко, А. Глушак, Т. Басанець та інші. Усіма учасниками була відмічена висока професійна майстерність М. Божия та його великий вклад у розвиток українського живописного мистецтва. На думку А. Глушак, у творчості М. Божия переважає побутовий жанр, за допомогою якого митець зміг передати свій власний погляд на післявоєнне життя українців. Є. Голубовський та Т. Басанець у своїх виступах звернули увагу на те, що у творчій манері митця мають місце реалістичні тенденції, які сягають своїм корінням кінця XIX – початку XX століття, він є продовжувачем творчих пошуків К. Костанді, Є. Буковецького, П. Нілуса [1, с. 3]. Ми погоджуємось з вищезазначеними думками та наголошуємо,

що М. Божий у кожній роботі виявляє індивідуальність та має ліричне сприйняття, що вирізняє його з-поміж інших художників.

Художником реалістичного напрямку вважаємо миколаївського митця Анатолія Завгороднього (1929–2009). З 1954 року митець працював у миколаївських майстернях Художнього фонду. 1970 року ініціював створення Миколаївської організації спілки художників України [14]. 1956 року вперше полотна А. Завгороднього експонувалися на колективній виставці миколаївських художників. З того часу він є активним учасником міських, обласних, всесоюзних та міжнародних виставок, де показує переважно пейзажі.

Вагоме місце у своєму творчому доробку майстер, як і художники-пейзажисти початку XX століття, відводив оспівуванню природи рідного краю. Прикладом є роботи, виконані у різні роки: «Скіфський край» (1960), «Човни. Очаків» (1957, іл.5), «Ольвійське сонце» (1978), «Мигдаль цвіте» (1977), «Солона трава – Кінбурн» (1986), «Світанок на Кінбурні» (1986) тощо [24, с. 4]. Пейзажі А. Завгороднього вирізняються чистотою відтінків та, переважно, вохристо-сірою кольоровою гамою. Автору майстерно вдається показати свої відчуття і переживання, що виникають під час спілкування з природою. Наприклад, у роботі «Човни. Очаків» автором вдало написаний морський берег, де стоять човни, які ніби запрошують глядача у казкову подорож Дніпро-Бузьким лиманом. Пейзаж має фрагментарну композицію та теплий колорит. Майстерність А. Завгороднього щодо морських пейзажів підкреслює С. Росляков: «Досі жодному миколаївському художнику не вдається так натурально написати води нашого лиману, як це робив Анатолій Петрович» [27, с. 3].



5. Завгородній А. Човни. Очаків. 1957



6. Завгородній А. На степелі. 1971

Характерною тенденцією в 1960–1980-ті роки було звернення художників до індустріального пейзажу. У творчості А. Завгороднього бачимо, зокрема зображення портів та кораблів, суднобудівного заводу тощо. Прикладом є роботи: «На степелі» (1971, іл. 6), «Броненосець “Потьомкін” на стапелі» (1972), «Балкер Борис Бутома» (1976), «Добудова трейлера» (1982) тощо. Зазначені твори відзначаються монументальністю, стриманою сріблясто-сірою кольоровою гамою, вивірною композицією. Головні герої творів – кораблі, написані детально та реалістично, однак не позбавлені в цілому образного узагальнення. Особливості пейзажів А. Завгороднього виокремлює В. Малина: «В його роботах немає повчальності. Навпаки, в них – ненарочитість, недомовленість – той прийом у мистецтві, коли глядачу залишають право на домислення, фантазію, право на співтворчість <...> Для А. Завгороднього деталь у картині – наче нюанс у музиці. І виступає вона підказкою не тільки у прочитанні сюжету, але й для виявлення композиційної завершеності <...> Загалом багато пейзажів А. Завгороднього позначені історизмом» [19, с. 25].

Більшість пейзажів А. Завгороднього є ліричними, що є традиційним для українських пейзажистів, зокрема і Півдня України. Дана тенденція добре простежується у таких роботах, як «Рибаківка» (1956), «Золота осінь» (1963), «Струмок» (1966, іл. 7), «Причал у Гурзуфі» (1967, іл. 8.), «Біля мінної стінки» (1977), «Стара Богданівка» (1984)

тощо. У творі «Причал у Гурзуфі» на передньому плані зображено новий човен, який найближчим часом буде спущено на воду. На фоні – старий баркас, як нагадування про швидкоплинність часу. Роботу відрізняє написання по імприматурі ультрамаринового відтінку, що надало більшої яскравості сірим та вохристим кольорам переднього плану. Композиція є фрагментарною, однак врівноваженою та цілісною.



7. Завгородній А. Струмок. 1966



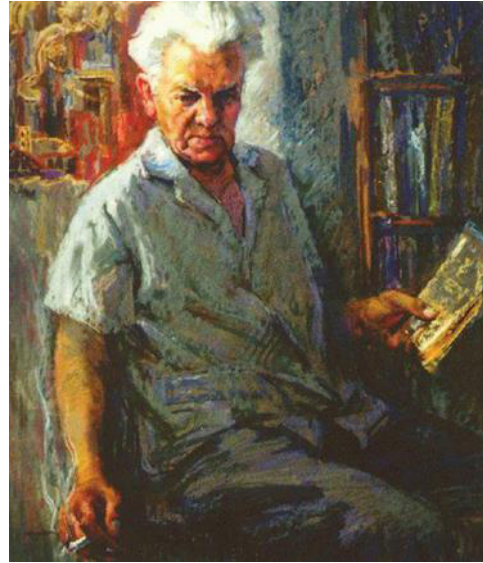
8. Завгородній А. Причал у Гурзуфі. 1967

Є. Наточа зазначає: «Анатолій Петрович – реаліст. Він пише життя таким, яким воно є, як змінюється в фарбах у той чи інший момент <...> За роботами художника можна відтворити історію Миколаєва та його околиць у деталях, прослідкувати красу явищ природи» [20, с. 3]. Отже, у творчості А. Завгороднього бачимо правдивість та достовірність зображуваних фактів, особливу увагу до деталей,

характерну сіро-вохристу кольорову гаму; надання переваги зображенню рідних миколаївських мотивів тощо.

Правдиве зображення дійсності є характерним і для херсонського художника Константина Московченка (1914–2004). 1934 року він закінчив Миколаївський художній технікум, де викладачем майбутнього майстра, так само як і у М. Божия, був Д. Крайнев. Згодом майстер переїздить до Херсона. З 1947 року бере активну участь в обласних та всесоюзних художніх виставках. 1969 року, вже будучи членом Спілки художників УРСР, очолює оргкомітет зі створення Херсонського обласного відділення Спілки художників України У творчості К. Московченка переважає портретний жанр та натюр-морт. За словами С. Курбаткіної: «В основі його робіт завжди лежить натура. Це природно для художника-реаліста. Набута майстерність дозволяє йому працювати вільно, впевнено й розкуто. У його творах привертає різноманіття тематичних і колоритних рішень» [15, с. 92].

У створеній К. Московченком портретній галереї сучасників – портрети діячів культури та мистецтва: письменників, поетів, художників, які зацікавили майстра своєю яскраво вираженою індивідуальністю. Відомими є портрети: письменника І. Плахтіна, поетів М. Братана, Л. Куліша, А. Кичинського, поетеси А. Тютюнник, художників В. Такаєвої, І. Платонова тощо. У роботі «Портрет письменника Івана Плахтіна» (1970, іл.9) привертає увагу вміння К. Московченка розкрити духовну сутність людини, підкреслювати особливості її характеру й зовнішності. Перед глядачем постає образ творчої особистості, в момент розмірковування. Фігура зображена від краю до краю полотна, що надає їй монументальності. Створенню поетичного, задумливого настрою сприяє витончена кольорова гама, побудована на гармонії білого, сіро-блакитних та червоно-вохристих відтінків. Кольорові контрасти дозволяють художнику краще передати енергійний та дієвий характер портретованого.



9. Московченко К.



10. Московченко К.
Перед дзеркалом. 1972
Портрет письменника Івана Плахтіна. 1970.

Як стверджує В. Чуприна, особливе місце у творчому доробку К. Московченка посідає серія картин, на яких зображені оголені моделі. Автор відверто захоплюється пластикою і кольоровою гамою побаченого, відображаючи поетичний інтимний світ своїх героїнь [12, с. 3]. Прикладом є роботи: «Оголена біля вікна» (1958), «Перед дзеркалом» (1972, іл.10), «У майстерні художника. Оголена» (1977), «Натурниця» (1985), «Дівчина спортивна»

(1993) тощо. Полотно «Оголена біля вікна», де зображено молоду дівчину, написане світлими пастельними відтінками – вохристими, рожевими, блакитними, білими, що допомогли створити своєрідне середовище, сповнене ніжності та душевного хвилювання. Художник дуже уважно поставився до всіх тонових градацій, написав деталі з максимальною точністю, для досягнення реалістичності. Трохи іншою за характером зображення є робота «Перед дзеркалом». Головна героїня стоїть спиною до глядача, розглядаючи себе у дзеркалі. Картина побудована на контрастах кольору та форми, присутня гра ліній та кольорових плям.

Натюрморти К. Московченка як правило побудовані на тонких тональних відносинах, вони широкі й багатопланові, їх об'єднує ліричний настрій. Серед таких робіт «Синя капуста» (1982, іл.11), де відтворено різнокольорові місцеві овочі. У даному творі автор користується такими загальноприйнятими прийомами, як фронтальність, симетричність, статика, обмежена глибина, відкрите співвідношення кольорів. Ліричний настрій присутній у багатьох натюрмортах з квітами: «Бузок» (1960), «Соняхи на вікні» (1970-ті, іл.12), «Іриси. Натюрморт» (1980), «Натюрморт з конвалією» (1993) тощо. Аналізуючи зазначені твори, бачимо відмінність у манері написання між натюрмортами 1960–1970-х років та 1980–1990-х років. Так, «Бузок» і «Соняхи на вікні» написані широкими мазками без проробки дрібних деталей. В цілому ці роботи узагальнені та побудовані на контрастних кольорах. Натомість, «Іриси. Натюрморт» та «Натюрморт з конвалією» мають більш тонкі кольорові градації, виліплені дрібними мазками. Помітним є прагнення К. Московченка досягти максимальної реалістичності за допомогою майстерної проробки деталей. Тобто, бачимо тенденцію до більшої правдивості та достовірності зображуваних предметів. Композиція, порівняно з раніше написаними натюрмортами, наповнена, задіяна уся площа полотна.

Характеризуючи творчу манеру К. Московченка, В. Чуприна зазначає: «Він все життя сповідав реалізм у хорошому розумінні цього слова. Московченко завжди стояв на позиціях пошуку, але в рамках традиційної реалістич-

ної школи» [12, с. 4]. Ми погоджуємось з думкою В. Чуприна та зазначимо, що К. Московченко мав великий вплив на розвиток творчих спрямувань багатьох херсонських митців. Його роботи вирізняє індивідуальне світосприйняття та особливе романтичне бачення.



11. Московченко К. «Синя капуста». 1982



12. Московченко К. «Соняхи на вікні» 1970

Висновки. Отже, у 1960–1980-х роках ХХ століття на Півдні України у творчості багатьох художників, серед яких М. Божий, А. Завгородній, К. Московченко, спостерігаємо звернення до тенденцій реалістичного живопису кінця ХІХ – початку ХХ століття, що були започатковані на даній території завдяки діяльності Товариства передвижників, а пізніше Товариства південноросійських художників, Товариства ім. Кіріака Костанді. Зокрема, у роботах зазначених митців помітною

є аполітичність, прагнення до правдивості зображуваних фактів, виразність, багатогранність образів, достатньо стримана кольорова гама, певний ліричний настрій у роботах, звернення до рідного південного пейзажу, простих побутових сцен. Окрім того, кожен з авто-

рів вніс деяку новацію у вигляді особливого бачення та власного світосприйняття, манери написання творів. Це дає підстави до подальшого більш детального дослідження особливостей розвитку реалізму в образотворчому мистецтві Південної України.

Література:

1. Арсеньева Т. «Он вошел клином в местную традицию». *Вечерняя Одесса*. 2011. 1 декаб. С. 3.
2. Афанасьев В., Ткаченко В. Мистецтво 1946-1967 років. Станковий живопис. Історія українського мистецтва / під ред. М. Бажана. Київ «Жовтень», 1968. Т.6. С. 128–129.
3. Афанасьев В.А. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ. 1967. 160 с.
4. Глушак А. Дерево судьбы или Божий – человек. *Вечерняя Одесса*. 1991. 30 сентября. С. 4.
5. Глушак А Жил-был художник Божий. *Вечерняя Одесса*. 2011. 20 сентября. С. 4.
6. Говдя П. Виставка «Трудова Одещина». Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1981. №1. С.14.
7. Голомшток И. Тоталитарное искусство в поисках традиции. *Человек*. 1991. № 2. С. 88–104.
8. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 2002. 176 с.
9. Гройс Б. Искусство утопии. Москва: Издательство «Художественный журнал», 2003. 280 с
10. Гуляева О. В. Виникнення та розвиток мистецтва авангарду у художньому житті Півдня України на початку ХХ століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 21. С. 56–59.
11. Кауфман Р. С. Советская тематическая картина 1917-1941. Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1951. 229 с.
12. Константин Иванович Московченко. Каталог / під ред. В.Чуприни. Херсон: «Придніпров'я», 1994. С. 3.
13. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: вибрані статті різних років. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1. 268 с.
14. Крикун Г. Завгородній Анатолій Петрович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <http://esu.com.ua> (дата звернення: 15.10.2017).
15. Курбаткіна С. Константин Московченко. Художники Херсонщини /авт упор.Чуприна В.Г. Херсон: Наддніпряночка, 2002. С. 92.
16. Лантухов А. Портрет в контексте времени. *Вестник региона*. 2000. №2. 14 января. С. 5.
17. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Київ: Lk Maker, 1998. С. 12–56.
18. Логашевский А. В его работах лиризм и душевность. *Одесские известия*. 2011. 12 ноября. С. 5.
19. Малина В. Головна тема Анатолія Завгороднього // Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1983. № 6. С. 25–26.
20. Наточа Е. Как бы ни штормило – художник будет творить // *Вечерний Николаев*. 2009. № 60. 4 июня. С. 3.
21. Носенко А. И. Пленэр в живописи Одессы второй половины ХХ – начала ХХІ века: дис... канд. искусствоведения: 17.00.05. / Южноукраинский государственный университет им. К. Д. Ушинского. Одесса, 2006. 198 с.
22. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчих мистецтв 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст.: зб. ст. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 397 с.
23. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
24. Самсонова Л. Творчий портрет художника Анатолія Завгороднього // *Рідне Прибужжя*. 2010. 6 лютого. С. 4.
25. Склярєнко Г. М. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми та загальний контекст // *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2009. № 1. С. 67–78.
26. Смирна Л. І. Український мистецький нонконформізм. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Сидоренко та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 5–76.
27. Тонковид В. Город помнит Анатолия Завгороднего. *Вечерний Николаев*. 2012. № 114. 8 октября. С. 3.

28. Ферсанов Е. Загадка одной жизни. Юг. 1998. 15 апреля. С. 2.
29. Чуприна В. Г. По мастерням херсонських художників. *Надніпрянська правда*. 1967. 10 серпня. С. 3.

References:

1. Arsenyeva T. Vin vviyshov klynom u mistsevu tradytsiyu [He entered the local tradition with a wedge]. *Vechirnya Odesa*. 2011. 1 hrud. S. 3.
2. Afanas'yev V., Tkachenko V. Mystetstvo 1946-1967 rokiv. Stankovy zhyvopys. Istoriya ukrayins'koho mystetstva [Art of 1946-1967. Easel painting. History of Ukrainian art] / pid red.. M. Bazhana. Kyiv «Zhovten'», 1968. T.6. S. 128–129.
3. Afanas'yev V.A. Stanovlennya sotsialistychnoho realizmu v ukrayins'komu obrazotvorchomu mystetstvi [Formation of socialist realism in the Ukrainian fine arts]. Kyiv. 1967. 160 s.
4. Hlushchak A. Derevo sud'by yly Bozhyy – chelovek [The tree of destiny or God's – man]. *Vechernyaya Odessa*. 1991. 30 sentyabrya. S. 4.
5. Hlushchak A Zhyl-byt khudozhnyk Bozhyy [Alive an artist of Bozhyy]. *Vechernyaya Odessa*. 2011. 20 sentyabrya. S. 4.
6. Hovdya P. Vystavka “Trudova Odeshchyna” [Exhibition “Labor Odessa”]. *Obrazotvorche mystetstvo*. Kyiv: Mystetstvo, 1981. № 1. S. 14.
7. Holomshtok Y. Totalytarnoe yskusstvo v poyskakh tradytsyy [Totalitarian art in search of tradition]. *Chelovek*. 1991. № 2. S. 88–104.
8. Holubets' O. Mizh svobodoyu i totalitaryzomom. Mystets'ke seredovyshche L'vova druhoyi polovyny XX st. [Between freedom and totalitarianism. The artistic environment of Lviv in the second half of the twentieth century] L'viv: Akademichnyy ekspres, 2002. 176 s.
9. Hroys B. Yskusstvo utopyy. [The art of utopia] Moskva: Yzdatel'stvo «Khudozhestvennyy zhurnal», 2003. 280 s
10. Hulyayeva O. V. Vynyknennya ta rozvytok mystetstva avanhardu u khudozhn'omu zhytti Pivdnyia Ukrayiny na pochatku XX stolittya [The emergence and development of avant-garde art in the artistic life of southern Ukraine in the early twentieth century] *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku: nauk. zb.. Rivne: RDHU, 2015. Vyp. 21. S. 56–59.*
11. Kaufman R. S. Sovet'skaya tematycheskaya kartyna 1917-1941. [Soviet thematic picture 1917-1941] Moskva, Yzdatel'stvo Akademyy Nauk SSSR, 1951. 229 c.
12. Konstyantin Ivanovych Moskovchenko. Kataloh [Catalog] / pid red. V. Chupryny. Kherson: “Prydniprov'ya”, 1994. S. 3.
13. Kryvolapov M.O. Pro mystetstvo ta khudozhnyu krytyku Ukrayiny XX stolittya: vybrani statti riznykh rokiv. [On the art and art criticism of Ukraine in the twentieth century: selected articles from different years. Inst of Modern Problems. artist.] In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrayiny. Kyiv: Vydavnychyy dim A+S, 2006. Kn. 1. 268 s.
14. Krykun H. Zavhorodniy Anatoliy Petrovych. Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny. [Zavgorodniy Anatoly Petrovich. Encyclopedia of Modern Ukraine] URL: <http://esu.com.ua> (data zvernennya: 15.09.2021).
15. Kurbatkina S. Konstantyn Moskovchenko. Khudozhnyky Khersonshchyny [Artists of the Kherson region] / avt upor. Chupryna V.H. Kherson: Naddnipryanochka, 2002. S. 92.
16. Lantukhov A. Portret v kontekste vremeny [Portrait in the context of time]. *Vestnyk rehyona*. 2000. № 2. 14 yanvarya. S. 5.
17. Lobanovs'kyy B. Ukrayins'kyy zhyvopys u labetakh perebudov. Realizm ta sotsialistychnyy realizm v ukrayins'komu zhyvopysu radyans'koho chasu. [Ukrainian painting in the paws of perestroika. Realism and socialist realism in Ukrainian painting of the Soviet era] Kyiv: Lk Maker, 1998. S. 12–56.
18. Lohashevskyy A. V eho robotakh lyryzm y dushevnost [In his works, lyricism and sincerity]. *Odesskye yzvestyya*. 2011. 12 noyabrya. S. 5.
19. Malyna V. Holovna tema Anatoliya Zavhorodn'oho [The main theme of Anatoly Zavgorodny]. *Obrazotvorche mystetstvo*. Kyiv: Mystetstvo, 1983. № 6. S. 25–26.
20. Natocha E. Kak by ny shtormylo – khudozhnyk budet tvoryt [No matter how stormy – the artist will create]. *Vechernyy Nykolaev*. 2009. № 60. 4 yyunya. S. 3.
21. Nosenko A. Y. Plenér v zhyvopysy Odessy vtoroy polovyny XIX – nachala XX veka: dys... kand. yskusstvovedennya: 17.00.05. [Plein air in the painting of Odessa of the second half of the XX – the beginning of the XXI century: dissertation. art history: 17.00.05.] / Yuzhnoukrayns'kyy hosudarstvennyy unyversytet ym. K. D. Ushynskoho. Odessa, 2006. 198 s.
22. Petrova O. M. Mystetstvoznachchi refleksiyyi: istoriya, teoriya ta krytyka obrazotvorchykh mystetstv 70-kh rokiv XX st. – pochatku XXI st.: zb. st. [Art reflections: history, theory and critique of fine arts of the

70s of the twentieth century – the beginning of the XXI century: coll. Art.] Kyiv: Vyd. dim «KM Akademiya», 2004. 397 s.

23. Rohotchenko O. Sotsialistychnyy realizm i totalitaryzm [Socialist realism and totalitarianism] Kyiv: Feniks, 2007. 608 s.

24. Samsonova L. Tvorchyy portret khudozhnyka Anatoliya Zavhorodn'oho [Creative portrait of the artist Anatoly Zavgorodny]. Ridne Prybuzhzhya. 2010. 6 lyutoho. S. 4.

25. Sklyarenko H.M. Ukrayins'ke mystetstvo druhoyi polovyny XX stolittya: rehional'ni problemy ta zahal'nyy kontekst [Ukrainian art of the second half of the twentieth century: regional problems and general context]. Studiyi mystetstvoznachchi. Kyiv: IMFE im. M.T.Ryl's'koho NAN Ukrayiny, 2009. № 1. S. 67–78.

26. Smyrna L.I. Ukrayins'kyy mystets'kyy nonkonformizm. Narysy z istoriyi obrazotvorchoho mystetstva Ukrayiny XX st.: U 2 kn. [Ukrainian artistic nonconformism. Essays on the history of fine arts of Ukraine in the twentieth century. : In 2 books] / In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrayiny; redkol.: V. Sydorenko ta in. Kyiv: Intertekhnolohiya, 2006. Kn. 2. S. 5–76.

27. Tonkovyd V. Horod pomnyt Anatolyya Zavhorodneho [The city remembers Anatoly Zavgorodny]. Vechernyy Nykolaev. 2012. № 114. 8 oktyabrya. S. 3

28. Fersanov E. Zahadka odnoy zhyzny [The mystery of one life] // Yuh. 1998. 15 aprelya. S. 2.

29. Chupryna V. H. Po maysternyakh khersons'kykh khudozhnykiv [In the workshops of Kherson artists]. Naddnipyrians'ka pravda. 1967. 10 serpnya. S. 3.

УДК 74.745.03;74.01/09

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.2>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук, декан факультету
архітектури, будівництва та дизайну
Національного авіаційного університету
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

Наумов Олег Геннадійович,

аспірант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-3668-1165

ХУДОЖНЯ ЕМАЛЬ У ХРОНОТОПІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті наводяться результати наукового дослідження проблеми розвитку новітнього виду українського мистецтва – художньої емалі. Антропологічний підхід до вивчення та дослідження історії емальєрного мистецтва доводить давнє історичне походження техніки гарячої емалі на теренах України і його окремішний розвиток, який зазнавав інтроверсійного впливу інших культур. На початку ХХІ століття в результаті сміливого експериментування митцями та привнесення творчих манер та технологій з інших жанрів мистецтва техніка гарячої емалі розвинулася та набула ознак окремого виду мистецтва. Аналіз процесу розвитку емальєрного мистецтва засвідчив тенденцію розширення його інституціонального контексту та кола митців, які працюють у техніці гарячої емалі. Художники-емальєри у своїх творах відображають ціннісні концепти пов'язані із філософським тлумаченням проблеми життя та місця людини у природі, трансгресивні переходи та психологічні стани людської поведінки, використовують широкий спектр технологічних новацій задля зображення абстрактних узагальнень. Абстрактний живопис стає одним із творчих напрямів розвитку емальєрного мистецтва у його антропологічному значенні. Засновуються фестивалі емальєрного мистецтва, музеї. Мистецтвознавці розпочали активно вивчати та досліджувати емальєрне мистецтво як явище у науковому значенні. Доходимо висновку про те, що в результаті сміливого експериментування митцями та привнесення творчих манер та технологій з інших жанрів мистецтва розвиток емальєрного мистецтва набув станкових та монументальних форм, інсталяції, емальєрної пластики, рельєфного емальювання. Важливим також виглядає те, що твори емальєрного мистецтва стали предметами не тільки декорування, а й колекціонування і це стало можливим у результаті освоєння станкових та монументальних форм. Відбулося утвердження художньої емалі як самостійного виду у декоративному мистецтві.

Ключові слова: емальєрне мистецтво, техніка гарячої емалі, художня емаль, українське мистецтво, хронотоп, антропологія.

Karpov Viktor, Naumov Oleg. ART ENAMEL IN THE CHRONOTOPE OF UKRAINIAN ART

The article presents the results of scientific research on the problem of development of the newest form of Ukrainian art – artistic enamel. The anthropological approach to the study and research of the history of enamel art proves the ancient historical origin of the technique of hot enamel in Ukraine and its separate development, which was introverted by other cultures. At the beginning of the XXI century, as a result of bold experimentation by artists and the introduction of creative manners and technologies from other genres of art, the technique of hot enamel has developed and acquired the characteristics of a particular art form. The analysis of the process of development of enamel art showed a tendency to expand its institutional context and the range of artists working in the technique of hot enamel. Enamellers in their works reflect the value concepts associated with the philosophical interpretation of the problem of human life and place in nature, transgressive transitions and psychological states of human behavior; use a wide range of technological innovations to depict abstract generalizations. Abstract painting is becoming one of the creative directions of the development of enamel art in its anthropological meaning. Enamel art festivals and museums are established. Art critics began to actively study and research enamel art as a phenomenon in the scientific sense. We conclude that as a result of bold experimentation by artists and the introduction of creative manners and technologies from other genres of art, the development of enamel art has acquired new forms, namely: installation and enamel plastics, embossed enameling. It is also important that the works of enamel art have become objects not only of decoration but also of collecting, and this has become possible as a result of the development of easel and monumental forms. Art enamel was established as an independent species in decorative art.

Key words: enamel art, hot enamel technique, artistic enamel, Ukrainian art, chronotope, anthropology.

Постановка проблеми. В українському мистецтвознавчому дискурсі проблематика розвитку художньої творчості на тлі трансгресивних змін у суспільстві кінця ХХ століття є визначальною та засвідчує сплеск використання новітніх художньо-виражальних засобів в усіх видах мистецтва. Українські митці, які під впливом історичних подій зміни суспільних формацій були позбавлені ідеологічного тиску та концепту соціалістичного реалізму розпочали широко експериментувати та використовувати у своїй творчості раніше заборонені засоби та способи образного мислення та вираження. Попри ідейний вплив західного мистецтва їх твори не стали і не могли стати копіями творів західних митців через очевидне нерозуміння тенденцій розвитку мистецтва за кордоном. Розрізнена інформація, яка стала доступною для осягнення думкою не могла сформувати цілісного уявлення про концепти сучасного мистецтва. Твори українських митців все ще спиралися на ідеї національної традиції у їх міфопоетичному світоставленні. Як слушно зауважує мистецтвознавець Олексій Роготченко мистецтво оновленої України масово позначене зверненням митців до забороненої раніше національної теми, а згодом – до використання у творах сакральної тематики. Звернення до абстрактного

мистецтва, до психоаналітичних роздумів, філософських мандрів, гіперреалістичної псевдофотографії є характерним для розвитку українського мистецтва на зламі століть. Межі мистецтва розмивалися внаслідок використання у переважній більшості робіт ознак споріднених жанрів. Ця тенденція притаманна також мистецтву художньої емалі, що у цей час відродилася і набула станкових та монументальних форм.

1. Антропологія мистецтва художньої емалі у контексті історичного дискурсу

Естетичне відображення світу крізь призму канону краси відноситься до проблеми антропології мистецтва і у тому числі емальєрного мистецтва. В українському мистецтвознавчому дискурсі проблема антропології у різних контекстах є предметом наукової зацікавленості. В основі антропологічного підходу є людина із її уявленнями про красу світу, про суспільство і його відносини із індивідом, свобода творчості та вираження внутрішньої рефлексії і ментальних станів.

Усвідомлення того, що “*homo purvus mundus est*” (людина це цілий світ, мікроскоп) призвело до формування національної антропологічної школи [1]. На відміну від підходів західноєвропейської та американської антропології, що сформувалася на



А. Набока, С. Набока, С. Сапко та Р. Мамедов Петриківка. Пано. 80 x 160. (мідь, емаль). Парк культури та відпочинку міста Кривий Ріг. 2021.

основі соціальної та культурної антропології та розумінні цінності культурної своєрідності людей різних стратів і груп, українська антропологічна школа базується на гуманітарних підходах філософії. Проте усі вони включені у цілісну систему наукового знання про культуру та мистецтво, відбиваючи розвиток різноманітних форм культурної рефлексії [2].

У цьому значенні антропологічні дослідження українського мистецтва відзначаються малою чисельністю та впливом культурної антропології, але, одночасно, характеризуються тенденцією до збільшення зацікавленості вчених у дослідженні проблем людини у мистецтві. Зокрема, В.Корнієнко, розглядаючи художній світ людини акцентує на тому, що продуктивною дослідницькою методологією людинознавчого дискурсу є комплексний культурологічний підхід, який на його думку дає змогу виявити та показати художню культуру, як систему життєдайних смислів і досягнень [3].

Наукову рефлексію щодо антропології мистецтва виявили теоретики нейроарту: нейроарт уявляється процесом біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються у людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, відображення внутрішніх мислевих дій та психологічних переживань у нових образах. Також нейроарт являє собою вплив мистецтва на біохімію людини та вироблення його мистецького коду – індокриннація способом мистецтва. Матеріальним свідченням цього процесу постає художня творчість людини у її розмаїтті стилів і жанрів [4].

З настанням ери цифрових технологій текстуальне розуміння смислу заступає місце візуально активному його розумінню. Предметним полем візуальної антропології є «оволодіння максимальною кількістю візуальних мов, як умови розуміння складного й поліфонічного світу та свого місця у ньому» [5]. Звідси виникає теза про те, що мовою первісної людини був наскельний малюнок. На думку О.Кривцуна антропологія мистецтва – це трансдисциплінарний напрям мистецтвознавства в межах якого, на основі

антропного принципу, вивчаються складні відносини в дихотомії «людина і мистецтво». Антропний принцип – це вимір людського у якості критерію оцінки художньо виразних форм [6].

Антропний підхід використано для аналізу генези та розвитку емальєрного мистецтва. Українська історіографія емальєрного мистецтва перебуває у стані формування і відзначається появою вагомих наукових розвідок. Серед праць виділяється дисертація Довгань Ю.О. присвячена дослідженню української емалі як нового виду станкового і монументального мистецтва [7]. Довгань Ю.О. розглядає за історико-хронологічним принципом еволюцію емальєрного мистецтва в Україні як цілісне явище, включаючи витоки, передумови виникнення, етапи становлення і розвитку. Вона висловлює думку про те, що процес розвитку емалі на території України мав дискретний характер та відбувався під постійним впливом розвитку емальєрного мистецтва Європи. На її думку, більшість технологій, пов'язаних з цим видом, є адаптованим запозиченням з давньогрецьких, давньоримських, візантійських, французьких, австрійських і російських зразків.

Таке твердження суперечить антропному підходу до розгляду мистецьких явищ та не розкриває взаємовпливів культур. За антропним принципом об'єктивна реальність спрямовується людиною на вирішення своїх потреб побутування, ментального сприйняття світу та його відображення доступними йому засобами. Твердження, що техніка емалювання була «привнесена» не може бути сприйнятим через її існування у кочових народів в Подніпров'ї ще до встановлення тісних культурних та релігійних зв'язків із Візантією. На Русі існували ремесла емалювання в Києві, Чернігові, Володимирі, Галичі та інших княжих містах у яких використовували фарби власного виробництва, що є свідченням наявності власної емальєрної школи. Звідси можливим є висновок про давнє історичне походження емальєрного мистецтва на теренах України і його окремішний розвиток, який зазнавав інтроверсійного впливу інших культур.

2. Художньо-стилістичні засади емальєрного мистецтва початку ХХІ століття

На кінець ХХ століття емаль використовувалася в народних промислах і ювелірному мистецтві, уже були відомі станкові твори Олександра Бородай та Віталія Хоменка. Проте об'ємних творів, із використанням великих мідних конструкцій, тифованих півметрових мідних листів, які покривалися емальєвим малюнком на той період не було і такі твори з'являються на початку ХХІ століття.

У мистецтвознавчому дискурсі важливо також підкреслити розвиток понятійного апарату мистецтва живописної емалі. Окрім результатів наукового студіювання Юлії Довгань звернемо увагу на запроваджений Олексієм Роготченко новий термін «площинні твори з емалі», яким позначаються станкові твори емальєрного живопису. У такому значенні цей термін є першою спробою змістовно означити нове явище в мистецтві – станковий живопис у техніці гарячої емалі.

Ще один новий термін такий як «емальєрна пластика» запропонований Олексієм Роготченко яскраво підкреслює розвиток жанру в емальєрному мистецтві. Емальєрна пластика – новий термін у мистецтві художньої емалі яким позначаються об'ємно-просторові композиції. Цей термін він уперше використав і увів до наукового обігу при описі власних просторових композицій великих розмірів з використанням емалі «Біг» та «Янгол пекла» (1987), говорячи про них, що це «нове слово у вітчизняній емальєрній пластиці» [8, с. 711].

Досліджуючи витоки станкових і монументальних форм емальєрного мистецтва, ми помічаємо бібліографічну обмеженість дослідників джерельною базою, але наявність виконаних творів дозволяє засвідчити загальномистецьку тенденцію кінця ХХ століття до експериментування у пошуку нових форм та засобів образотворчості. Звернення митців ювелірного та образотворчого мистецтва до техніки гарячої емалі започаткувало нову течію у його розвитку – виникнення емальєрного живописного мистецтва. Отже, період кінця ХХ століття у хронотопі емальєрного мистецтва характеризується як період

відновлення традицій та зародження нового напрямку художньої творчості.

У 80-х роках ХХ століття техніка гарячої емалі відродилася і стала розвиватися зусиллями митців, до яких належить і Олександр Бородай. Його творча діяльність у царині емальєрного мистецтва є визначальною і характеризується створенням творчої школи, до якої мистецтвознавці відносять цілу плеяду майстрів емальєрної справи, зокрема, його донька Ю. Бородай, Т. Дреєва, Т. Дурдієва, Т. Ільїна, У. Федько, А. Рябчук, С. і Т. Колечко, Л. Мисько, С. Юшков та ін.

Окрім майстрів школи О. Бородай, активними учасниками творчого процесу також є академік М. Вдовкін, художниця О. Добромильська, викладач інституту імені М. Бойчука В. Тарасенко та їх учні О. Барбалат та М. Столяр, М. Солодков, О. Ракшевський. Вивчення ними у студії гарячої емалі м. Кечкемет (Угорщина) технології емальювання стали значно розширило діапазон творчості та дозволило декорувати навіть ковани вироби. Зауважимо, що творчість цієї творчої групи демонструє ще один напрям розвитку емальєрного мистецтва кінця ХХ та початку ХХІ століть – утвердження художньої емалі як самостійного виду у декоративному мистецтві.

У Національному музеї українського народного декоративного мистецтва зберігаються та експонуються емальєрні твори визнаних провідників українського емальєрного мистецтва. Музей створив постійно діючу експозицію, яка представляє творчість українських емальєрів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Підібрані для експозиції роботи за задумом музейників відображають основні тенденції розвитку емальєрного мистецтва.

Твір «Чумацький шлях» (2009) М.В. Ніколаєва являє собою складну етнопоетичну композицію виконану у техніці гарячої емалі на міді із використанням у конструктиві дерева. Основою образотворення є відображення народного мотиву чумацького життя, що підсилюється автором словесним виразом: «Ой, чумаче, чумаче – життя твоє собаче. Чом не сієш, не ореш, чом так рано з світу йдеш». Композиційно твір поділено на три частини, основою яких є дошки виконані у загальній

світло сірій колористиці. На верхній частині мідні пластини виконані наче хмари на небі, а на нижній частині мідні пластини символізують землю. На цих пластинах розміщено вказаний вислів. Якщо верхній та нижній пояс виконані із білої емалі то центральна частина виконана у переважно коричневій колористиці. Центром зображення є чумаки на возі, який мрійливо споглядає на світ під час руху. Центральне зображення підсилене другим планом темами дороги, перевезення вантажів чумаками волами та окремо тема коня – вольності, яка в мріях чумака. Об'єднує цю складну композицію тема колес, частинами зображених на верхньому, нижньому та центральному поясі, як символіка вічного руху життя. Звернемо увагу на те, що автор при оформленні твору виконав рамки у стилі горбилів, що є елементами возу. Таке вирішення об'єднує авторський задум та представляє народну тематику у її цілісності.

До теми історії та етногенезу нації звертається і митець С.П. Марчук, який також використовує мідь, дерево та гарячу емаль для написання твору. На художньо обробленій дерев'яній основі розміщено мідну плас-

тину із зображенням курганів на фоні обрію неба. Кургани виконані у змішаній колористиці з поєднанням жовтого та зеленого кольорів із використанням охри. Синь неба оздоблена білими пролісками хмар. Саме небо підкреслює могутню мовчазність історичних подій, що відбулися на скіфській землі. Тепло дерев'яної основи наче огортає центральну композицію і створює єдність твору.

Громадянський наратив митців продиктований творчим пошуком відповіді на питання: «Хто ми є, і де наше коріння?». Цей наратив продовжує емальєрний твір Хоменка В.Ф. «Рудий ліс» (триптих, 1990), виконаний у техніці гарячої емалі та сграфіто. Він звернений до проблеми Чорнобильської трагедії, яка змусила тисячі людей покинути свої домівки, набуті на прожитих землях традиції та нести цей біль втрати упродовж свого життя. Колористика твору пов'язана із темою радіації, тема радіації показана повздовжньою червоною лінією, яка проходить через увесь триптих та чорними мазками на усіх трьох його частинах. Хмари, природа, усе виконано у поєднанні блідорожевого кольору із темнокоричневим, що передає відчуття



М.В. Ніколаєв. Чумацький шлях. 2009. Дерево, мідь, емаль.

тривоги. На центральній частині триптиха білою емаллю виконане зображення закритих віконних ставен, що подекуди втратили дошки наче розбите та пусте. Проте несподівано автор над ставнями розміщує синьо-жовтий прапорець, який зустрічається також і у бокових частинах триптиху. Цей прийом спонукає до думки, що трагедія «рудого» лісу у значенні трагедії на Чорнобильській атомній станції є предвісником української державності. Твір Хоменко В.Ф. виконав у 1990 році і через рік жовто-блакитні прапори замайоріли в Україні.



С.П. Марчук. Без назви. Дерево, мідь, емаль.

До теми суспільного життя звертається класик емальєрного живопису Бородай О.А. Його твір «Космічне сяйво» є взірцем досягнень українського емальєрного мистецтва. Для його створення автор, окрім міді та емалі, використав гудзики, монети, скло, техніку чеканки по металу та гарячої емалі. Складний образотворчий малюнок твору поєднується складним композиційним вирішенням із використанням окремих мідних пластин, які у поєднанні надають розуміння дороги життя.

Тема свята передана емоційними ритмічними яскравим зображенням вихору білих, синіх та червоних емалей і їх відтінків, що розміщені на усіх пластинах. Вихор танцю посилюється хвилями чеканки по міді. Утворений поміж пластинами простір заповнений численними фігурками, які або щось виконують, або стоять. Фігурки зібрані групами, які окремо розміщені у різних частинах твору. Поміж ними вкраплення кольорового скла, гудзиків, монет і ця композиційна форма об'єднується тлом протравленої мідної пластини на якій розміщені інші мідні пластини. Автор використовує чисту поверхню мідного листа, як колір не заповнюючи його емаллю. Використання такого методу у мистецтві художньої емалі свідчить про чистоту простору, і цей простір не випадково розміщений у центрі складної композиції. У цьому творі розкривається майстерність майстра, його універсальна метафоричність, емоційна



Хоменко В.Ф. Рудий ліс (триптих). 1990. Мідь, сграфіто, емаль

експресія і тонка лірика, філософська мудрість, бунтівна пасіонарність і романтизм, експериментаторство та зрілий діалог з матеріалом. Тут важко не погодитися із Тетяною Ільїною у її характеристиці творчості Олександра Бородай у якій вона підкреслює фантастичний діапазон глибоких інтелектуальних зацікавлень автора, стилістичних і тематичних пошуків, силу його інтуїції і титанічність праці [9, 7].



Бородай О.А. Космічне саяво. Мідь, емаль, гудзики, монети, скло, чеканка.

Робота Станіслава Вольського «Мутанти» (2009) з числа експериментальних. Сам автор її відніс до панно. Проте, можемо погодитися із Олексієм Роготченко у тому, що такий твір можна віднести до емальєрної пластики або інсталяції. Все ж цей твір відносить до експериментальних форм і цим він є знаковим для характеристики розвитку емальєрного мистецтва. Митці у період кінця ХХ століття, а особливо сміливо на початку ХХІ століття висловлювали свою творчість в експериментальних формах емальєрного мистецтва.

На підтвердження цьому наведемо роботи Юлії Бородай із збірки Національного музею українського народного декоративного мистецтва – це «Квітковий календар 1», «Квітковий календар 2» та «Квіткові візерунки». Юлія Бородай вбачала метою своєї творчості в емальєрному мистецтві вираження краси та естетичного задоволення, вона демонструє передові, як на початок ХХІ століття, експериментальні форми.



Вольський С. Мутанти (панно). 2009. Мідь, емаль.

Об'ємно-просторові композиції Юлії Бородай по суті продовжують розпочату групою Олексія Роготченка тенденцію виходу за межі станкового та монументального мистецтва в емалі до його пластичних форм. І це слід зазначити як тенденцію у розвитку мистецтва живописної емалі. Такі та інші твори емальєрної пластики з'являються у кінці ХХ століття і їх виготовлення має своє продовження на початку ХХІ століття.



Ю.О. Бородай Квітковий календар 1. 2004. Мідь, емаль.

Новостворений у місті Дніпро Музей художньої емалі цілеспрямовано та інноваційно підійшов до формування власної колекції творів мистецтва, виконаних у техніці гарячої емалі. В Україні це найбільша за чисельністю колекція, яка відображає етап розвитку емальєрного мистецтва у першій чверті ХХІ століття. Вона зформована в основному під час проведення музеєм емальєрних симпозиумів у 2015–2017 роках. Цей метод комплектування подібний до застосованого Національним музеєм українського народного декоративного мистецтва, який обрав виставкову діяльність у якості методу поповнення музейних фондів предметами емальєрного мистецтва.

З робіт першого емальєрного симпозиуму 2015 року в колекції виділяються твори Олександра Бородая, В'ячеслава Апета, Тетяни Ільїної, Марії Луцик, Анастасії Рябчук, Тамари Турдиевої та Устима Федька. У переважній більшості робіт не тільки цього, а й інших симпозиумів немає назв. Поясненням цьому може слугувати складний шлях від творчого задуму до його матеріального втілення в результаті якого з-за технологічних причин автор завжди досягає бажаного. Також можливо допустити як гіпотезу, що автори діяли у вільній творчій манері та створювали свої композиції на основі усталеної, набутої в образотворчому мистецтві стилістики.

Техніка емальєрної творчості дозволяє вирішувати складні філософські, концептуальні підходи до творчого задуму. Твір В. Апета «Стародавній берег» має концептуальне філософське звучання, адже розкриває ідею буття природи. Центральною фігурою твору є древня форма життя уособлена в аммоніті. Вона зображена на березі поруч із камінням. Берег моря позначений білим кольором пінних хвиль. Далі йде синь моря. На фоні скам'янілих решток стародавніх форм життя зустріч хвиль і берега є символом живої природи. Матеріалом для виконання цього твору слугує мідь та емаль, але В. Апет ускладнює форму і натомість традиційного обрамлення покладає пластину із зображенням на основу з пресованої тирсоплити покриту левкасом та додає морську гальку, яка композиційно і органічно взаємодіє із зображеним емаллю камінням.

До складної філософської моделі розуміння живої природи доєдналися О. Бородай, Т. Ільїна, А. Рябчук та У. Федько. У творі О. Бородая багатобарвність життя втілена у фігурі синього птаха, який стоїть на розділенні світлів – унизу світлого, пройденого, про-світленого, впізнаного, як життєвого досвіду, а у верхній частині композиції – темного і непізнаного. Погляд птаха устрімлений саме у непізнаний світ життя утворюючи динаміку послідовності та розвитку.

Цей стрім, цю тенденцію, продовжує Т. Ільїна у роботі без назви із мозаїчним зображенням на фоні червоних троянд невеликої фігури чорного kota. Вона продовжує розвивати цю тему і зображує фігуру чорного kota, що дивиться допитливо та спостережливо на зображення синіх мальв. Завершується серія творів Т. Ільїної за тематикою природи життя зображенням великого серця оздобленого рослинним орнаментом оточеного фігурами котів на червоному тлі. Ці роботи продовжують розпочату мисткинею у 2014 році серію «Без правил». У творі №5 цієї серії на жовто-сірому фоні троянд фігура kota протистоїть силуету танка, який виглядає іграшковим у порівнянні із котом. Звідси можемо зробити висновок, що у символі фігури kota скрите значення мирного, комфортного, домашнього життя і усі перелічені роботи набувають такого сенсу та звучання.



Т.А. Ільїна (Київ). Без назви, 2015.
Мідь, емаль, 30,5×20.

Робота У. Федька демонструє нестійкість, змінність природних процесів, що відображено у динамічному зображенні сонця та ще трьох сонячних дисків на червоному тлі захмареного хмарою чорного кольору. Синь неба, наче вічний спокій, ледь проглядається за ними [рис. Б.1.8]. Символіка тайнства життя у роботі М. Луцик передається зображенням чаші для причастя на фоні абстрактного малюнку. У цьому контексті розглядається і робота А. Рябчук із абстрактною композицією у центрі якої широка дорога життя та три молодих саджанця дерев.



У.В. Федько (Київ). Без назви, 2015. Мідь, емаль, 20×30.

Антропологічний підхід застосовано Т. Турдиевою, яка звертається до теми жінки. Це портретне зображення абстрактної, узагальненої жінки у зеленому кольоровому вирішенні із ока якої витікає жовто-червона стрічка, яка заходить за плече і яскраво освітлює своїм мозаїчним сяйвом синє тло композиції. Мисткиня наче хотіла сказати, що все побачене та пережите (сльоза) є вашою яскравою дорогою життя. В іншому її творі тематика жіночої долі знайшла своє продовження – обличчя фіолетового відтінку сповнене смутку, долоні ледь торкаються щоки та губ, але волосся виконане у райдужних кольорах і ми відчуваємо у її думках уяву про прекрасне. І наче завершує цей мотив твір із назвою «Розмова або початок» (мідь, емаль, 2006) на якій зображено чоловічу та жіночу фігури в червоному, як символіку любові, біля вікна у якому проглядає блакить неба. Стіна уявного приміщення оздоблена зоряним небом. Така композиція символізує вічність коловороту природи і життя.



Т.Я. Турдисва (Київ). Розмова або початок. 2006. Мідь, емаль, 20×30.

Тема пейзажу розкрита у роботах Степана Марчука у творі «Ранок на морі» (мідь, емаль, 2015), Василя Тимка у майстерно виконаній роботі «Гніздо Фенікса» (мідь, емаль, 2015) та Неллі Княжковської «Перший сніг» (мідь, емаль, 2015). Робота Н. Княжковської виконана у реалістичній манері у техніці живописної емалі. На береги непокритої кригою річки впав перший білий сніг. У воді відображається сонце, що заходить за ще зелений обрій. Проте чорні стовпи дерев уже застигли в очікуванні зими. І таке відчуття виникає у глядача цього твору. Ця робота демонструє стильовий вплив образотворчого мистецтва на емальєрну техніку та доводить тезу про те, що емальєрне мистецтво має свій власний арсенал засобів для чуттєвої передачі творчого задуму.

Інша робота Н. Княжковської «Спустошені гнізда» відноситься до 1988 року і теж пов'язана із темою переходу з одного стану в інший стан речей. Мисткиня зображує три дерева в гілках яких покинуті гнізда птахів вкриті снігом [рис. Б.4.9]. Від твору виникає уява та відчуття іншого життя, сповненого галасливого розголосу птахів та активного життя. Зауважимо, що майстерне виконання твору свідчить про високий рівень техніки гарячої емалі кінця ХХ століття.

Дотичною до теми пейзажу є тема філософського переосмислення явищ природи. У творі Анастасії Рябчук, який не має назви, центральною фігурою композиції

є зображення птаха, що високо парить на тлі блакиті неба. Навколо птаха по колу у вихорі кружляє золотаве листя. З'являється відчуття прощання із літньою порою року. Інший її твір «Древо життя» (мідь, емаль, 2015) відображає яскравість минулого – силует могутнього дерева без листя на тлі зеленкуватого диску сонця з червоно гарячими протуберанцями навколо яких різноманіття кольорів, як символіка різноманіття життя.



Н.С. Княжковська (Одеса) Спустошені гнізда. 1988. Мідь, перегородчаста емаль, 39×44.

Вже на третьому емальєрному симпозиумі та у подальшому тема життя отримує антропологічне означення в роботах В. Апета, О. Антонюка, Т. Ільїної, В. Тимка, М. Томасіка. Митці звертаються до естетики жіночості. Тема краси жіночого тіла не нова для мистецтва, але тут ми бачимо сміливе експериментування митців у відображенні естетики жіноцтва в складній емальєрній техніці. Виконання творів за цією тематикою скоріше за все на є пробою власних творчих можливостей митців у відображенні творчого задуму з використанням техніки гарячої емалі.

До теми духовного світу жінки у свої творчості звертається і Олександр Антонюк. В роботі без назви він відтворює довершеність форми жіночого тіла з використанням

живописної техніки [рис. Б.3.3]. В іншій роботі під назвою «Захід сонця» (мідь, емаль, левкас, 2015) митець висвітлює жіночу впевненість, що походить від гордовитої постави фігури жінки, яка тримає в піднятій руці келих, а інша підперає бік. Жінка зображена на тлі вечірнього сонця. Ще в одній роботі майстер відображає світ жіночих мрій і зображає жінку на хвилях своїх надій перемезаних відображенням яскравих спалахів зірок у воді.



О.Л. Антонюк (Дніпро). Без назви. 2015. ДСП, левкас, мідь, емаль, 22×42,5.

Василь Тимко у творі «Вільна» (мідь, емаль, 2015) композиційним поєднанням відкритої клітки для птахів та оголеної жіночої натури вирішує тему свободи жіночих почуттів. Зображення світлого вікна на синій життєвого шляху стверджує оптимізм, який підкріплено червоною гамою широкого обрамлення твору. Марія Томасік продовжує цей дискурс своїм твором «Нехай почекають» (мідь, емаль, 2015). Зображення оголених фігур чоловіка і жінки утворює окремішний світ єднання, яскравість якого кольоровим вирішенням основи твору.

Антропний принцип до вивчення творчості митців постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціально значущий феномен, що продукує внутрішню рефлексію на суспільні процеси. Творчість

є матеріальним підтверженням мистецтвознавчих студій спровокованих технологічним прогресом та пошуком місця людини у цифровій культурі та культурі алгоритмів, культурі без людини [10]. Проте важливим для дослідження розвитку емальєрного мистецтва є вияв етичних та філософських питань виражених в дихотомії «людина – всесвіт». Опираючись на теоретичну модель самоцінності, запропоновану доктором психологічних наук Людмилою Євгеніївною Просанделєвою, констатуємо, що внутрішня рефлексія на суспільні процеси є формою самоцінності особистості, що утворюється з таких складових як когнітивна, емоційна, мотиваційна, комунікативна і регулятивна [11, с. 333]. Отже можливо припустити, що власну самоцінність мистці відображають у своїх творах присвячених сутності людини.



**В.В. Тимко (Ужгород) Вільна, 2015.
Мідь, емаль, 58×31**

У творах митців з колекції Музею художньої емалі відображаються мотиви єднання людини і природи, розкривається природа самої людини та її внутрішній світ. В музейній колекції тема людини, філософські погляди на сутність взаємозв'язку людини і при-

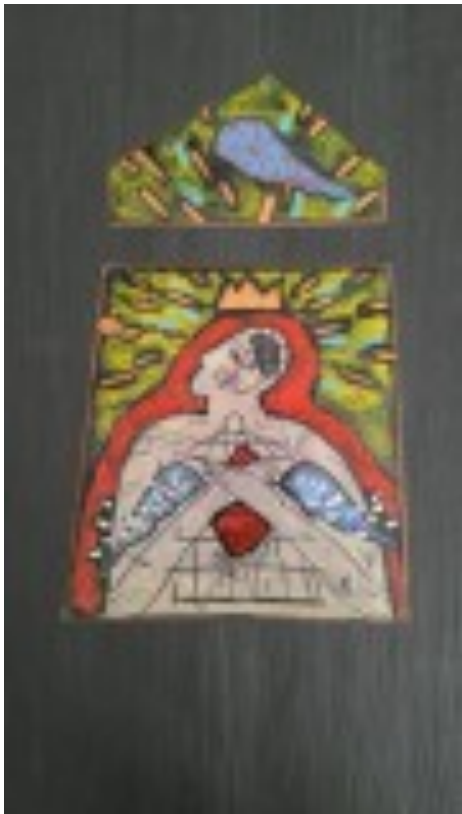
роди представлена роботами Марії Томасік, Марії Луцик, Праскі Вітті (Віталія Петровича Петрова), Степана Марчука, Станіслава Юшкова, Устима Федька. У цьому контексті та значенні абстрактні мотиви у творах Василя Тимка, Олександра Бородая та інших митців можливо розглядати як «пошук місця людини у цифровій культурі та культурі алгоритмів, культурі без людини».

У диптиху «Вибір» (мідь, емаль, 2015) Марія Томасік розкриває чутливу тему довіри посередництвом зображення відкритої долоні та відкритого серця. Подаючи відкриту долоню ви робите вибір і відкриваєте своє серце іншій людині, довіряєте їй та визнаєте її рівною собі за принципами життя та чеснотами.

Робота Марії Луцик «Право на владу» (мідь, емаль, левкас, 2015) продовжує запропоновану М. Томасік дискусію відкритості. В роботі зображено людину, що обома руками притискає до грудей червоне серце, а свій погляд спрямовує у височінь. Служіння людям утворює ореол навколо фігури забарвлений червоним кольором. Над головою і ореолом авторка поставила стилізовану корону, яка символізує владу. Від цієї художньої композиції відходить яскраве сяйво. Мисткиня наче промовляє, що право на владу може мати людина із палким серцем і це є запорукою доброти.

У своїй іншій роботі, що не отримала назви, М. Луцик у центральну частину композиції вміщає око людини від якого розходить сяйво фарб. Цим мисткиня стверджує, що світосприйняття людиною оточуючого його середовища є внутрішнім актом і від нього залежить яскравість її світу.

Тема хреста та віри продовжена у творі В. Тимка у роботі під назвою «Символ» (мідь, емаль, 2015). У цій роботі простежується релігійно-християнський мотив висловлений у символіці риби, покладеної на перехрестя, що утворює хрест. Однак автор ускладнює семантику композиційного вирішення твору і вносить нове значення у символіку риби – її око стає головним тематичним елементом і символізує портал з іншого світу і інструмент спостереження за цим світом [Б 5.6].



М.М. Луцик (Київ) *Право на владу*. 2015.
Мідь, емаль, левкас 60×30,5.



Тимко В. В. (Ужгород) *Символ*. 2015.
Мідь, емаль, 35,3×20.

В роботах провідного художника-емальєра і активного прихильника відродження та розвитку традицій емальєрного мистецтва Олександра Бородая «Стихія» (ДВП, левкас, віск, мідь, емаль, скло. 2015) і «Всесвіт»

(мідь, емаль, 2015) окрім технологічної складності виконання спостерігаємо і абстрактний підхід до висвітлення авторського задуму. До вершини абстрактного узагальнення творчості доходять в своїх роботах С. Марчук, В. Тимко, У. Федько, С. Юшков.

Висновки. Розвиток художньої емалі в Україні з кінця ХХ століття характеризувався новаторством і експериментальним підходом митців до використання техніки гарячої емалі в інших видах мистецтва та доповнився технологічними новаціями. На основі експериментально опрацьованої технології поєднання керамічної глини та гутного скла виникає такий напрям художньо-пластичного вираження, як художня рельєфна емаль. Виникають об'ємно-просторові композиції творів емальєрного мистецтва, які продовжують тенденцію виходу за межі станкового та монументального мистецтва в емалі до його пластичних форм. Відбулося утвердження художньої емалі як самостійного виду у декоративному мистецтві.

Проведений аналіз джерельної бази емальєрного мистецтва, якими є музейні колекції приводить до висновку про те, що коло митців, які працюють у техніці гарячої емалі у першій чверті ХХІ століття значно розширився і є представницьким. Художники-емальєри у своїх творах відображають ціннісні концепти пов'язані із філософським тлумаченням проблеми життя та місця людини у природі, трансгресивні переходи та психологічні стани людської поведінки, використовують широкий спектр технологічних новацій задля зображення абстрактних узагальнень. Абстрактний живопис стає одним із творчих напрямів розвитку емальєрного мистецтва у його антропологічному значенні.

Аналіз процесу розвитку емальєрного мистецтва виявив тенденцію розширення його інституціонального контексту, що виявилось у проведенні фестивалей, виставок, симпозіумів, конференцій, а також створення єдиного в Україні музею присвяченого емальєрному живопису. Важливим також виглядає те, що твори емальєрного мистецтва стали предметами не тільки декорування, а й колекціонування і це стало можливим у результаті освоєння станкових та монументальних форм.



Набока А., Набока С., Сапко С. та Мамедов Р. Козак Мамай. Пано. 80 x 160. (мідь, емаль). Парк культури та відпочинку міста Кривий Ріг. 2021.

Література:

1. Karpov V., Syrotynska N. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 1. С.42-46.
2. Герчанівська П.Е. Тотожність та відмінність культурологічних та антропологічних шкіл. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 2. С. 3-7.
3. Корнієнко В.В. Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 2. С. 82-86.
4. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. К.: НАКККіМ, 2019. 80 с.
5. Пушонкова О. Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології. *Сучасне мистецтво*. 2009. С. 304.
6. Кривцун О. Антропология искусства. *Вестник культурологии*. 2018. № 1. С. 230-241.
7. Довгань Ю.О. Емальерне мистецтво в Україні: Історичний досвід та сучасний стан. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. за спец. 17.00.05 (образотворче мистецтво). Київський національний університет будівництва і архітектури. Київ, 2008.
8. Роготченко О.О. Мистецтвознавство: Роздуми і життя. Київ: Видавництво "Фенікс", 2018. 788 с., іл.
9. Олександр Бородай. Емаль: альбом-каталог [Передне слово Т.А. Ільїної]. К.: Укр. письменник, 2013. С. 7.
10. Карпов В.В. Антропний принцип творчості Матвія Вайсберга. Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі : колективна монографія. Рига : "Baltija Publishing", 2021. С. 328-340.
11. Просандеєва Л.Є. Генеза самоцінності особистості в процесі соціалізації : монографія. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 333.

References:

1. Karpov V., Syrotynska N. (2019) Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Visnyk NAKKKiM*. # 1. [in English]
2. Gherchanivsjka P.E. (2019) Totozhnistj ta vidminnistj kuljturologhichnykh ta antropologhichnykh shkil [Identity and difference of culturological and anthropological schools]. *Visnyk NAKKKiM*. # 2. S. 3-7. [in Ukrainian]
3. Kornijenko V.V. (2019) Khudozhnij svit ljudyny jak komunikatyvna systema: kuljturologhichne osjaghnennja [The artistic world of man as a communicative system: culturological comprehension]. *Visnyk NAKKKiM*. # 2. S. 82-86. [in Ukrainian]
4. Karpov V., Syrotynsjka N. (2019) Neuroart: mystectvo piznannja ljudyny [Neuroart: the art of human cognition]. K. NAKKKiM. 80 s. [in Ukrainian]
5. Pushonkova O. (2009) Aktualjni problemy doslidzhenj vizualjnoji antropologhiji [Current problems of research in visual anthropology]. *Suchasne mystectvo*. S. 304. [in Ukrainian]

6. Kryvcun O. (2018) Antropologhyja yskusstva [Anthropology of art]. *Vesnyk kuljturologhyj*. № 1. S. 230-241. [in Russian]
7. Dovghanj Ju.O. (2008) Emaljjerne mystectvo v Ukrajinі: Istorychnyj dosvid ta suchasnyj stan [Enamel art in Ukraine: Historical experience and current state]. Dys. na zdob. nauk. stup. kand. myst. za spec. 17.00.05 (obrazotvorche mystectvo). Kyjivskij nacionalnij universytet budivnyctva i arkhitektury. [in Ukrainian]
8. Roghotchenko O.O. (2018) Mystectvoznavstvo: Rozdumy i zhyttja [Art History: Reflections and Life]. Kyjiv: Vydavnyctvo "Feniks". 788 s., il. [in Ukrainian]
9. Oleksandr Borodaj. Emalj: aljbom-katalogh (2013) [Alexander Borodai. Enamel: album-catalog]. [Perednje slovo T.A. Pjijinoji]. K.: Ukr. pysjmennyk. S. 7. [in Ukrainian]
10. Karpov V.V. (2021) Antropnyj pryncyp tvorchosti Matvija Vajsbergha [The anthropic principle of Matthew Weisberg's work] // *Arkhitektura, budivnyctvo, dyzajn v osvithnomu prostori : kolektyvna monohrafija*. Rygha: "Baltija Publishing". S. 328-340. [in Ukrainian]
11. Prosandjejeva L.Je. (2021) Gheneza samocinnosti osobystosti v procesi socializaciji [The genesis of personal self-worth in the process of socialization]. Kyjiv : NAKKKIM. S. 333. [in Ukrainian]

УДК 75.052 : 271.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.3>**Личковах Володимир Анатолійович,**

доктор філософських наук, професор

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-6354-5161

volodymyr.lychkovakh@ukr.net

**САКРАЛЬНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ХРАМУ СВ. МИКОЛАЯ
МІРЛІКІЙСЬКОГО ПІД АЛУШТОЮ**

Храм святителя Миколая Мірлікійського (Чудотворця) у селищі Малорічинське Алуштинського району в Криму побудовано у 2007 р. українськими майстрами (архітектор і художник-монументаліст А.Гайдамака, дизайнер Б.Дедов). Архітектурно-художня концепція храму пов'язана із сакральними конотаціями сигнатури Миколи Чудотворця як духовного «маяка», дивовижного заступника, який позбавляє від морока скорбот і навали бід «променями чудес». Водночас він і спаситель на водах, а для плаваючих на морі він – Правитель. Крім того, храмовий комплекс включає до себе і Музей морських катастроф, як меморіал пам'яті загиблих на водах. Сакральні і мистецькі виміри храму ґрунтуються на сюжетах численних чудес свт. Миколая Мірлікійського і у своїй художньо-образній цілісності викликають неповторний релігійно-естетичний ефект духовної синергії Віри, Надії, Любові для тих, хто потребує спасіння.

Ключові слова: храм свт. Миколая Мірлікійського, архітектура, монументально-декоративне мистецтво, дизайн, сакральні виміри в мистецтві, художньо-естетичні виміри сакральної архітектури, Анатолій Гайдамака.

**Lychkovakh Volodymyr. SACRED AND ARTISTIC DIMENSIONS OF THE CHURCH
OF ST. NICHOLAS FROM MYRA OF LYCIA NEAR ALUSHTA**

The Church of St. Nicholas from Myra of Lycia (Wonder-worker) in the village of Malorichynske, Alushta district, Crimea, was built in 2007 by Ukrainian masters (architect and monumental artist A. Haidamaka, designer B. Dedov). The architectural and artistic concept of the church is connected with the sacred connotations of the signature of Nicholas the Wonder-worker as a spiritual “lighthouse”, an amazing patron who relieves the gloom of sorrow and the onslaught of troubles with “rays of miracles”. At the same time, he is the savior on the waters, and for those, floating on the sea, he is the Helmsman.

The temple complex also includes the Museum of Maritime Disasters as a memorial to those killed on the waters. The sacred and artistic dimensions of the temple are based on the plots of numerous miracles of St. Nicholas of Myra and in its artistic and figurative integrity cause a unique religious and aesthetic effect of the spiritual synergy of Faith, Hope, Love for those who need salvation.

Key words: church of St. Nicholas from Myra of Lycia, architecture, monumental and decorative art, design, sacred dimensions of art, artistic and aesthetic dimensions of sacred architecture, Anatolii Haidamaka.

Постановка проблеми. Естетика Бого-спілкування ґрунтується на його духовно-чуттєвих і емоційно-виразних аспектах. Тут категорія Абсолюту доповнюється поняттям Досконалості, що означає довершену форму феномену сакрального. Мотиви повноти і досконалості Абсолютного Духу, що через еманацию викликають красу світу і людини, найбільш описані в теологічній естетиці (Д. Мануссакіс), у сучасних дослідженнях аскетико-естетичної традиції візантійської культури (В.Бичков, А.Царенок). Сакральне тут постає як теоцентрична онтологія свя-

тості та прекрасного, як духовний простір людського піднесення – анагогії до висот Духу і Богоспілкування.

Цьому сприяє репрезентація сакральних цінностей у творах релігійного мистецтва і архітектури. Святоотцівська естетика вбачала в іконі «німу проповідь», а у храмовій дії – «безтілесний театр». Sacrum християнської образотворчості утворюється, зокрема, завдяки транспозиції аскетико-естетичних цінностей ісихії (Л. Усікова) в іконографію, піснеспіви, архітектуру, літургійну дію взагалі як «синтез мистецтв» (о. П. Флоренський).

Художній аспект сакрального базується на естетизації та мистецькому оформленні релігійних святостей людського буття, віри, сповіді, духовного очищення і преображення (катарсису і метаноїї).

Огляд досліджень і публікацій. Проблема сакрального у мистецтві останнім часом активно досліджується в мистецтвознавстві, естетиці, культурології: наприклад, праці В. Головей, С. Кримського, О. Муравської, Р. Одрехівського, В. Піщанської, Н. Сиротинської, О. Смоліної, В. Шелюти, Світлани Шумило та ін. Окремий блок складають мистецтвознавчі дослідження художньої спадщини храмів України: Г. Акрідіна, І. Свенцицький, П. Жолтовський, Л. Міляєва, В. Овсійчук, Д. Степовик, О. Тарасенко [1, с. 20]. Піддано аналізу архітектуру і монументально-декоративне мистецтво багатьох храмів як у столиці, так і в окремих регіонах. Але храм Миколая Мірлікійського під Алуштою ще достатньо не досліджений у теоретичному, мистецтвознавчому і художньо-естетичному аспектах.

Мета статті – розкрити єдність сакральних і мистецьких вимірів архітектури на прикладі храму Миколая Мірлікійського (Чудотворця) в селищі Малорічнське Алуштинського району в Криму.

Виклад основного матеріалу. Християнство прийшло в Україну-Русь з кримської землі, що знаходилась у X столітті під духовним впливом Візантії. Київський князь Володимир прийняв хрещення в Корсуні (Херсонесі, нині район Севастополя) і поширив християнську віру і вчення Христове по всій Києворуській державі. Разом з новою вірою і церковною догматикою Київська Русь прийняла і візантійський архітектурний стиль, іконографію, культ святих. Шанування святості набуло вищого духовного значення. – «Дивний Бог у святих Своїх» (Пс., 68, 36).

«Всеєдність чеснот» і «всеперемагаючу благодать» християнство бачить, зокрема, у Святителі Миколаї, що був архієпископом в Мірах Лікійських, усіма відомий як Великий Чудотворець. Диякон Неаполітанський Іоанн (IX ст.) в життєписі свт. Миколая вказував: "на земній кулі немає місця так віддаленого,

такого глухого, немає усамітнення або пустині, де ні просіяли б слова та чудеса благочестивішого владика Миколи-сповідника» [Цит. по: 5, с. 45-46].

В ієрархії святих православної церкви свт. Миколай посідає найвище місце, перебуваючи в одному сакральному ряду з Ісусом Христом і Богородицею. Часто він представляється як «янголів і пророків рівностоятель». Поширеність і всезагальне прийняття культу Миколи на Русі пояснюється містичним взаємозв'язком трьох найбільш шанованих Православною церквою святих – Святителя Миколая, Преподобного Сергія Радонезького і Преподобного Серафима Саровського. Відзначається схожість їхніх життєвих доль і шляхів, а головне, – глибоке шанування ними Пресвятої Трійці, що являється в них як "освяння Трисонячного світла". Глибока віра в Русі-Україні ґрунтується також на особливостях української культурної ментальності, її кордоцентризмі, що породжує сприйняття світу як "свята", перманентне очікування дива [3]. Звідси невичерпна народна надія на «дивовижного заступника», який позбавляє від мороку скорбот і навали бід «променями чудес».

Святитель Миколай не тільки, як ніхто інший, близький до людей, які гинуть в життєвому морі скорбот і бід. Він славний і тим, що безпосередньо рятує від потоплення, виносить потопельників на сушу з глибин моря, і взагалі є «добрий керманіч Христового корабля». Як згадується в церковному співі, для плаваючих по морю він – Правитель.

Ці «морські» і «корабельні» смисли сигнатури свт. Миколи Чудотворця гідно втілилися у храмовому комплексі пам'яті загиблих на водах, що споруджений в селищі Малорічнському Алуштинського району в Криму. Нагадуючи одночасно і ковчег, і маяк, православний храм Миколая Мірлікійського немов лине над морем, здалеку виділяючись на тлі синіх небес і бірюзових вод. Висунутий на високому мису прямо в глибини морські, він символізує «надію безнадійних», пам'ять загиблих на водах, «зневіренних швидко розраду». Видимий з усіх сторін світу, білосніжний, із золотисто-сонячним сяйвом, храм нагадує слова св. Димитрія Ростовського:

«Великого Чудотворця Миколая знає весь Схід і Захід, і всі кінці земні провіщені про його чудотворення».

Храмовий комплекс включає в себе і Музей морських катастроф. Віддаючи належне мучеництву і героїзму полеглих на водах, пам'ять про них спонукає до поминання, вселяє надію на порятунок душ, загиблих у світі вічному. Сигнатура Святителя Миколая, об'єднуючи церкву та музей, дає благословення усім, хто знаходиться на морі, віру в порятунок від смерті. – «Море ж освятили ходою твоєю» (Кондак служби перенесення чесних мощей Святителя і Чудотворця Миколая, глас 3).

Архітектурно-художня концепція та монументально-декоративне оформлення храмового комплексу (Народний художник України Анатолій Гайдамака) немов візуалізує ці сакральні та поетичні характеристики. Колористична гама екстер'єру меморіальної церкви відповідає як колірній символіці візантійської естетики, так і опису сяйва Божественної доброти, що спливає від Угодника Божого. В залежності від часу доби, храм світиться сонячним, місячним і зоряним світлом, а у погожі дні мозаїчні панно на його фасадах виблискують всіма барвами веселки. Домінують ніжні кольори весняних троянд і білосніжних лілій, які, відповідно, символізують любов і чистоту. Церкву-маяк увінчує золотистий хрест, встановлений на стилізованому куполі, що нагадує земну сферу, яка підтримується струнким барабаном дзвіниці.

Вся архітектурна конструкція, що складається з трьох рівновеликих частин, виглядає пропорційно, легко і витончено.

В оформленні та декорі використані різні стилеві традиції (від античних до барокових), що, тим не менш, не позбавляє архітектоніку храму граціозної цілісності присутності та утвердження християнського духу.

Середня частина архітектурно-художньої композиції храму присвячена сакральній єдності Святителя Миколая і Матері Божої Марії, що відповідає православному розумінню джерела святості, духовної сили доброти і заступництва. Мозаїчні фігури Богородиці і Угодника Божого, по-середньовічному витягнуті й ретельно декоровані, вписані в хресто-

подібні форми, оперізуючи підкупольний ярус храму з усіх чотирьох сторін світу. Свт. Миколай Чудотворець у традиційно-канонічній манері зображений на східному (вівтарному) фасаді, що дивиться в море, а три інших фасади храму освячує фігура Богородиці, виконана в популярних для українського православ'я образах. Богородиця-Оранта («Знамення») звернена на північну «дорогу до храму» і асоціюється з Орантою Софії Київської і Великою Панагією з ікони київського письма. Ікона Покрова Богородиці із заходу обрамляє центральний вхід у храм і нагадує про заступництво українському козацтву. А Богородиця Афонська, зображена на південному фасаді, знаменує споконвічні зв'язки вітчизняного православ'я з монастирями і церквами святої гори Афон, де свого часу перебували Антоній Печерський та Іван Вишенський – відомі українські духівники.

Кожен з трьох входів у храм відзначений стрункою аркою з колонами, над якими прорізані круглі вікна-«ілюмінатори» храму-корабля. Тому не випадково в розпису аркових козирків використовуються морські мотиви і сюжети, пов'язані з християнською символікою. В обрамленні літаючих і благословляючих янголів можна побачити переплетені хрест і якор на тлі символічної «альфи і омеги»; зняряддя страхів і мук Ісусових; ранньохристиянську символіку Христа у вигляді трьох риб у священному трикутнику і колі; карту зоряного неба, за якою ходили стародавні мореплавці. Всі ці сюжети укладені у стилізовані зображення хрестів різних видів і форм, характерних для історії світової християнської культури. Морська тематика церкви-меморіалу акцентується моделями вітрильних суден, встановлених на доричних колонах з усіх боків храму. Таку ж функцію виконують і справжні якорі, що лежать на «палубі» храмового комплексу і поблизу меморіальної стіни на вічну пам'ять загиблим кораблям і морякам.

Інтер'єр церкви відрізняється світлою чистотою, барвистою декоративністю, сакральною святковістю. Входячи у православний храм, відчуваєш, що він за стилем – український. Про це свідчить розлитий по всьому внутрішньому простору естетичний

дух і художньо-декоративне оформлення всіх площ і обсягів. В орнаментиці і палітрі образних рядів явно присутній т.зв. «рушниковий» стиль української декоративності. Задіяні міфологічні персонажі народної естетики, пов'язані із зображенням архетипних звірів, птахів, рослин, притаманних фольклорній культурі України.

У вищій точці інтер'єру, на внутрішній стороні купола, як і належить, світиться лик Христа-Пантократора, «Вседержителя». Він зображений на тлі восьмиконечної зірки – символ Неопалимої Купини – і, благословляючи, звертається до вірних Своїх зі словами: «Мир вам!» По чотирьох кутах, на підкупольних «вітрилах», згідно з каноном, розташовані чотири євангелісти: Матвій, Марк, Лука, Іоан. Всі вони, разом з Христом у центрі, оточені янголами і різноманітною християнською символікою, що корелює з найдавнішою праслов'янською орнаментикою з трипільським корінням.

Вівтарна частина храму прикрашена чудовим іконостасом, виготовленим закарпатськими майстрами з цінних порід дерева з позолоченою обробкою. У глибині вівтаря, за різьбленими царськими вратами немов пропливає у священному просторі храму Богородиця-Оранта з немовля Ісусом в мандорлі на грудях. В оточенні янголів та архангелів, обрамлена зображеннями святих великомучеників, Вона спокійно дивиться велелюбними і благодатними очима, подаючи надію на порятунок і прилучення до вічного життя.

Вівтар з царськими вратами центрується суворою вертикаллю, де з чіткою ієрархічною послідовністю, під символічним хрестом-якорем з пшеничним колоссям шикуються зображення Спаса Нерукотворного, Святого Духа у вигляді голубки і Христа розп'ятого в оточенні символів Його воскресіння. Багаторазове повторення, навіть накладення символів хреста підсилює ідею еманации Божественної сутності і сходження до Благодаті.

До речі, у храмових розписах інтер'єру використовуються різноманітні культурно-історичні та релігійні форми хрестів: грецькі, візантійські, кельтські, мальтійські, бургундські («андріївські»). Це багатство символіки

розп'яття і воскресіння пов'язано із вшануванням пам'яті всіх моряків, що виходили в море в історії людства.

Не випадково північна сторона стіни внутрішнього храмового простору присвячена біблійній історії Потопу і Ноєвого Ковчега. Описаний в Біблії жах затоплення землі – це, фактично, перша відома нам «морська катастрофа», а Ковчег, споруджений Ноєм, – найдавніший приклад позбавлення від потоплення людей і навіть тварин – «кожної тварі по парі». На північній стіні, під круглим вікном-«ілюмінатором» зображений сиволосий Ной у німбі святого, який закликає до порятунку від загрози потоплення. До побудованого ним за допомогою Господа ковчегу біжать і летять Божі тварі, щоб зберегти разом з нащадками Адама і Єви творіння Всевишнього на землі.

На південній стороні бачимо Ноя з ковчегом вже на горі Араратській, куди після багатоденних мандрів по безмежному морю-океану пристав врятований Богом корабель із людьми і тваринами. В руках Ноя – біла голубка, як символ Духа Святого, землі обітваної і життя безгріховного, знову дарованого створінням Божим. Зображення обрамлені ликами святих великомучеників.

Головний відеоряд храму – це вівтарні ікони і настінні фрески, що представляють вищий, «тронний» рівень триєдиної Божественної сутності та сонм найбільш прославлених у вітчизняному Православ'ї святих.

Ліворуч і праворуч від царських врат зображені Богородиця і Христос на Троні, які благословляють й оберігають своїх вірних. Характерно, що канонічні композиції Матері і Сина (художник Л.Мищенко) доповнені традиційною українською декоративністю. В оздобленні Трону бачимо елементи народних «вишиванок» і «писанок», а золоті німби оточують світлокрилі янголи, стилізовані в казково-фольклорній манері.

Поряд з Христом (праворуч від Нього) – храмова ікона Свт. Миколая Чудотворця, що має титульне значення. Образ Великого Угодника Божого написаний у канонічному стилі, з використанням традицій української іконографії. Іконописне зображення найбільш

шанованого в Русі-Україні святого відомо нам за найдавнішими українськими іконами, походження яких пов'язане із собором Св. Софії в Києві (1642 г.) і церквою Різдва Богородиці с. Бусовисько Старосамбірського району Львівської області (остання чверть XVI ст.). Крім того, характерними для вітчизняної іконографії є ікони Св. Чудотворця зі Слуцького монастиря (перша половина XVII ст.) і "Святий Миколай з житієм" зі Слобожанщини (кін. XVII ст.). Візантійські й вітчизняні традиції відбилися у представленому вигляді Святителя (він сивий і благий), в його архієрейському убранні, в обов'язковому атрибуті – Євангелії. У верхні кути ікони, з боків від рівноапостольного, вписані променисті зображення Ісуса Христа, що дарує Благодать, і Богородиці, яка заступається за грішних перед Господом.

Далі, направо від Свт. Миколи Мірлікійського, віруючим являється найвідоміший святий землі кримської – архієпископ Сімферопольський Лука (Войсенецький). В миру Валентин Феліксович Войно-Ясенецький народився в 1877 році в Керчі, отрочество і юність провів у Києві. Медик-вчений, хірург і архієпископ, святитель Лука свою лікарську та наукову діяльність розумів як засіб підняти авторитет церкви. Після війни, у 1946 році він був призначений архієпископом Сімферопольським і Кримським, і з перших днів життя в Сімферополі відкрив у себе вдома безкоштовний прийом хворих. Жив скромно, аскетично, присвячуючи себе архіпастирському служінню. У листі до сина писав: «Мое чернецтво з його обітницями, мій сан, мое служіння Богу для мене найбільша святиня і найперший обов'язок» [4, с.53]. Помер свт. Лука 11 червня 1961 року, в день пам'яті Всіх святих в землі Руській осяянних. У серпні 2000 р. місцевошанований святий архієпископ Сімферопольський Лука був зарахований до лику святих Новомучеників і Сповідників для загальноцерковного шанування.

Зліва від Пресвятої Богородиці першою розташована ікона святого Фоки – єпископа, великомученика. Уродженець приморського міста Синопа (кінець I - початок II ст.), був у молодості моряком, часто ходив у плавання.

Прийнявши християнство і будучи єпископом Синопським, відмовився від примусового повернення в язичницьку віру, за що був спалений у лазні. Моці святителя Фоки мають чудодійну силу, а сам він є покровителем моряків, особливо херсонеського і боспорського регіонів. Тому на іконі він зображений з веслом у руках. На честь святителя був названий корабель «Святий Фока», який в експедиції Седова на початку XX століття ходив Льодовитим океаном до Північного полюса Землі.

Крім описаних образів, іконостас храму доповнюють іконописні зображення святого великомученика Пантелеймона Синопського («Цілителя»), святих рівноапостольних Кирила і Мефодія, святих великомучениць Катерини та Варвари. Під іконостасом розміщений декоративний фриз, що облямований і прикрашає вівтарні ікони. У пишній орнаментіци фриза переважають кримські мотиви, що складаються з виноградних грон, рожевих бутонів, інших південних квітів і рослин. Перемежовуючись з крилатими фігурками янголів, вони надають сприйняттю сакральних образів святковий і життєстверджуючий характер.

На всіх чотирьох стінах інтер'єру храму представлені святі образи 40 мучеників севастійських (по 10 ликів на кожній стороні). У зв'язку з меморіальним призначенням поминання пам'яті загиблих на водах, їх образи нагадують історію мученицької загибелі святих (поч. IV століття). Випробовуючи віру сорока воїнів-християн, їх загнали в холодну воду озера, прирікаючи на повільну смерть. Довго стояли приречені на смерть, віддаючи свої душі Богові. Коли один з них не витримав мук розставання з життям і стрімголов вискочив з води, його місце зайняв стражник, який щиро повірив у Христа. І тут з неба опустилися на озеро 40 благоліпних вінків, чим відзначили чудове вознесіння душ мучеників у Царство Небесне, до Трону Господнього. Севастійські мученики поминаються в зображеннях поіменно, поруч з образами інших відомих християнських святих.

Особливу увагу приділено святим Православної Церкви, прославленим з часів Київської Русі. Серед усенародно шанованих святителів і подвижників християнської

віри представлені св. Ольга, св. Володимир, свв. Борис і Гліб, свв. Михайло і Федір. Їхні образи, відтворені у традиційній іконописній манері з елементами неовізантинізму, сяють духовною чистотою і праведністю. Національний колорит зображенням києворуських святих надають «килимова» декоративність і «рушнікова» орнаментика. Весела «писанкова» колористика гармонійно поєднується зі строгим, чітко пропорційним геометризмом. Манера виконання всього образного ряду храмового інтер'єру продовжує кращі традиції Бойчукової школи українського монументального мистецтва – т.зв. «візантинізму».

У творчому осучасненні цих традицій вдало виконані екстер'єрно-інтер'єрні та декоративно-оздоблювальні роботи (робоче проектування – Заслужений діяч мистецтв України Б. Дєдов). Дух українського «візантинізму» присутній у всіх деталях художнього оформлення храмового комплексу, який символізує ковчег порятунку заблукалих душ. Ефект духовного маяка посилюється багаторазово повторюваним мотивом «грецького» хреста, немов би вписаного у квадрат і спрямованого на чотири сторони світу. Підлога церковної споруди і поверхня платформи-палуби встелена мозаїчним орнаментом з гранітних плит взаємодоповнюючих кольорів, що нагадують візерунок «рози вітрів», ідея чого використовувалася у флорентійській архітектурі під впливом Візантії. Вітражі на вікнах-ілюмінаторах цокольного поверху також виконані у стилізованій манері візантійського вітражного мистецтва, відомого і в Київській Русі. Традиційна техніка монументально-декоративного оформлення доповнюється етнонаціональною орнаментикою, українською кольоровою символікою.

Сприйняття храму як ковчега спасіння душ посилюється «корабельною» атрибутикою, яка присутня в інтер'єрних і екстер'єрних експозиціях. Внутрішній підкупольний простір перетинають триси, що підтримують «ліхтарне» панікаділо, які мимоволі асоціюються з корабельними канатами, а якорі і якірні ланцюги по зовнішньому периметру споруди є сусідніми з хрестоподібними опорами «сигнальних вогнів». Також акцентують «корабельну» тема-

тику металеві ланцюжки на арочних входах з лампадками, що світяться вночі. Загальне підсвічування комплексу перетворює храм в маяк віри і надії в темний час доби.

Закономірно, що при виході з церкви через західний фасад віруючі отримують візуальне «благовіщення» від янгола про чудесне спасіння на водах. Розпис внутрішньої західної стіни досить детально розповідає про жахи потоплення і радості позбавлення від нього. Ворожі сили пекла позначаються стилізованими зображеннями драконів і крилатих чудовиськ, виконаних у народній, казково-міфологічній манері. Але багато потопельників повстають з труни або морських хвиль, благають про порятунок, вірячи в Божого Угодника, Великого Чудотворця. Порятунок полеглих на водах символічно представлений фігурою янгола, що сидить на дельфінах і тримає в руках біловітрильний човен, і янголом з численними крилами чарівної птиці грифона.

Від церкви свт. Миколи Чудотворця кількома сходами-«трапами» можна спуститися до Музею морських катастроф. Ідея створення такого музею в цокольному поверсі храму корелює з оповіддю про перенесення мощей Святителя Миколая. Міри Лікійські, де у ковчезі зберігалися святі мощі, було зруйновано турками 1087 року (під час князювання на Русі Всеволода Ярославича в Києві і Володимира Всеволодовича Мономаха в Чернігові). За чудесним явленням образу Угодника Божого християнам в італійському місті Барі, його мощі, на виконання вищого веління, були переправлені сюди для подальшого збереження і чудотворення. «Морем, святителю, биша хода твоя з Мір Лікійських до Бар-граду», – згадується у службі на перенесення мощей свт. Миколая 9/22 травня. В м.Барі був побудований спеціальний храм в ім'я Великого Чудотворця, а його святі мощі поміщено у підземній частині храмової споруди – «крипті». Залучення до духу і чудес Святителя вимагає переходу з верхньої частини церковної споруди в нижню.

Музей морських катастроф в Малорічинському храмі, незважаючи на свій інформаційно-пізнавальний характер, зберігає святість і благоліпність церковного меморіалу.

Повторюючи в плані ідею хрестово-купольної архітектури, він робить церкву немов «плаваючою», насичуючи нижні інтер'єри морською, а саме надводною та підводною образністю.

Архітектоніка музею відтворює корабельні палуби, відсіки, трюми, каюти, переділки. В оформленні використовуються справжні поручні, двері, люки, що були на надводних судах і підводних човнах. Ідейно-образною домінантною меморіалу слугують рятувальні круги з назвами затонулих кораблів і якорі на тлі водної стихії. Відеоряд експозиції складається з фотографій на флотську тематику і відеофільмів, які демонструють таємниці морських катастроф.

Емоційні акценти поставлені на трагічну загибель найбільш пам'ятних у нашій історії суден: теплохода «Адмірал Нахімов», підводних човнів «Комсомолец» і «Курськ». Перед відвідувачами розгортаються дві лінії поминання загиблих разом з кораблями людей. Перша з них, як моторошна ілюзія страшної реальності, веде у підводний світ застиглих корабельних останків. Покручені, вкриті черепашками, водоростями і коралами, окремі частини затонулих кораблів, риби, що пропливають повз у холодно-зеленуватій воді ... І живі люди, які в аквалангах і гідрокостюмах розшуковують те, що залишилося після катастрофи, щоб заповнювати і підтримувати пам'ять.

Друга лінія поминання – морські порти, причали, акваторії, наповнені життям кораблів, йдуть у плавання... І пам'ятники загиблим морякам, як символ надії на їх вічне існування в нашій незабутній пам'яті. Обидві лінії поминання мов би сходяться у поминальній залі, призначеній для здійснення традиційного народного звичаю. Завершується ритуал поминання у круглій альтанці-ротонді, яка дивиться далеко в море з одухотвореної висоти храмової скелі...

Весь храмовий комплекс – це сакральний центр меморіального призначення, споруджений під сигнатурою Святителя Миколая Чудотворця, архієпископа Мірлікійського. Зв'язок храму з пам'яттю загиблих моряків підкреслює підпірна стіна, встановлена з північної частини меморіалу. На стіні, складеній з тисяч смужок гірського каменю, представлені



меморіальні дошки, корабельні дзвони і якоря, що символізують пам'ять про загиблих у морі. Церковного звучання стіні пам'яті надають кармінові лампадки, встановлені поруч з меморіальними предметами. Серед згаданих кораблів і моряків присутні ті, хто безпосередньо пов'язаний з Чорним морем, – наприклад, трагічно загиблі в 1998 році рибалки судна «Шквал». Храмовий комплекс, таким чином, перетворюється в меморіальний центр історії Чорноморського флоту. А церква свт. Миколая Мірлікійського дає не тільки поминання загиблих, але і напуття всім, хто виходить в море, хто шукає спасіння душі в бурхливому океані життя.

Висновки. Храм Святителя Миколая Мірлікійського в с. Малорічинському під Алуштою засяяв духовним маяком для всіх, хто має очі бачити світло істини, добра і

краси. «Царі і князі та стікуться до нього, хай вихваляють його пастирі і вчителі, як доброго пастиря, який є у хворобах лікарем, в бідах – рятівником, грішникам – заступником, для вбогих – живильником, у скорботах – утішником, для подорожуючих – супутником, плаваючим по морю – правителем, нехай всі вихваляють великого святителя Миколая» [цит. по: 5, с. 3-4]. Ці сакральні виміри сиг-

натури Миколая Чудотворця знайшли у храмовому комплексі пам'яті загиблих на водах свою мистецьку імплементацію в архітектурних і монументально-декоративних формах. Єдність релігійних та художньо-естетичних змістів храмових образів викликають неповторний ефект духовної синергії Віри, Надії й Любові у тих, хто потребує спасіння своєї вічної душі.

Література:

1. Акрідіна Г.В. Монументально-декоративне мистецтво православних храмів Одеси : дис. ... д-ра філософії (023 – образотворче мистецтво). Київ, 2021. 209 с.
2. Власенко С. Меморіал пам'яті погибших на водах: Буклет. Б.Г.
3. Личковах В. Український Sacrum: ейдоси і люди під покровом Богородиці. Чернігів: Scriptorium, 2019. 128 с.
4. Поповский Марк. Жизнь и житие Войно-Ясенецкого, архиепископа и хирурга. Октябрь. 1990. № 4.
5. Чудеса святителя Николая, Мирликийского Чудотворца. Москва : Народ. Библиотека, 1995.

References:

1. Akridina H.V. Monumentalno-dekoratyvne mystetstvo pravoslavnykh khramiv Odesy: dys. ... d-ra filosofii (023 – obrazotvorche mystetstvo). Kyiv, 2021. 209 s.
2. Vlasenko S. Memoryal pamiaty pohybshykh na vodakh: Buklet. B.h.
3. Lychkovakh V. Ukrainskyi Sacrum: eidosy i liudy pid pokrovom Bohorodytsi. Chernihiv: Scriptorium, 2019. 128 s.
4. Popovskiy Mark. Zhyzn y zhytye Voyno-Yasenetskooho, arkhyepyskopa y khyrurha. Oktiabr. 1990. № 4.
5. Chudesa sviatytelia Nykolaia, Myrlykyiskoho Chudotvortsya. Moscow: Narod. Byblyoteka, 1995.

УДК

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.4>**Сиротинська Наталія Ігорівна,**

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри музикознавства і хорового мистецтва

Львівського національного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-9542-4574

Web of Science ResearcherID: AAZ-2195-2021

**«ГРАМАТИКА МУЗИКАЛЬНА» МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО
В КОНТЕКСТІ ПРОСВІТНИЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ XVII СТОЛІТТЯ**

Західноєвропейська цивілізація XVII століття відзначається активним започаткуванням просвітницьких проєктів, що на тлі чисельних релігійних конфліктів сприяло порозумінню і встановленню нової системи міжнародних відносин. Зокрема, завдяки підписанню у 1648 р. Вестфальського договору, римо-католицьке християнство і протестантські церкви були зрівняні в правах. В цей же період в Україні розпочинається національно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького, а в Московському князівстві за ініціативи патріарха Нікона активізується літургійне реформування православного обряду. Всі ці зміни мали релігійний контекст і опиралися на важливі соціо-культурні та освітні реформи – заснуються друкарні, де друкується духовна полемічна література та церковні книги, організуються музичні капели, відкриваються школи тощо. В Україні, зокрема, поширюється партесне багатоголосся і встановлюється повсюдна початкова музична освіта, що сприяло підвищенню рівня музичної освіченості українців. В цей час талановиті українці навчаються в Києво-Могилянці або Віленській академії, що славилася високим рівнем освіти. Відтак саме з Вільна розпочинається діяльність українського композитора і теоретика, автора першого національного музично-теоретичного трактату «Граматики музикальної» – Миколи Дилецького. Він став одним із чесельної когорти освічених українців – богословів, філософів, письменників і музикантів, чий зусилля спрямовувалися на реформування літургійного обряду Московського князівства. Для цього й була написана ним ще у Вільні «ГраMATика музикальна» – наслідок свідомої педагогічної праці, спрямованої на поширення багатоголосого співу на Схід – через Смоленськ до Москви і Петербургу. Відтак діяльність М. Дилецького за межами України вповні відповідала тогочасним просвітницьким тенденціям, проте і дотепер в російських наукових колах присвоюється ім'я нашого талановитого земляка. Тож пріоритетним завданням української музикознавчої думки і надалі залишається висвітлення діяльності і популяризація композиторської творчості Миколи Дилецького, що активно працював в руслі європейських просвітницьких тенденцій XVII століття.

Ключові слова: Микола Дилецький, «ГраMATика музикальна», партесний спів, просвітництво, Віленська академія.

Syrotynska Nataliia. MYKOLA DILETSKY'S "MUSICAL GRAMMAR" IN THE CONTEXT OF ENLIGHTENMENTAL TRENDS OF THE 17TH CENTURY

Western European civilization of the XVII century is marked by the active initiation of educational projects, which against the background of numerous religious conflicts contributed to the understanding and establishment of a new system of international relations. In particular, thanks to the signing of the Treaty of Westphalia in 1648, Roman Catholic Christianity and the Protestant churches were equal in rights. At the same time, the national liberation war began in Ukraine under the leadership of Bohdan Khmelnytsky, and in the Moscow principality, on the initiative of Patriarch Nikon, the liturgical reform of the Orthodox rite intensified. All these changes had a religious context and were based on important socio-cultural and educational reforms – printing houses were established, where spiritual polemical literature and church books were printed, music chapels were organized, schools were opened, and so on. In Ukraine, in particular, party polyphony is spreading and universal primary music education is being established, which has contributed to raising the level of musical education of Ukrainians. At this time, talented Ukrainians study at Kyiv-Mohyla or Vilnius Academy, which was famous for its high level of education. Thus, the activity of the Ukrainian composer and theorist, author of the first national music-theoretical treatise "Musical Grammar" – Mykola Diletsky began with Vilna. He became one of a large cohort of educated Ukrainians – theologians, philosophers, writers and musicians, whose efforts were aimed at reforming the liturgical rite of the Moscow principality. For this purpose, he wrote "Grammar of Music" in Vilnius – the result of conscious pedagogical work aimed at spreading polyphonic singing to the East – through Smolensk to Moscow and St. Petersburg. As a result, M. Diletsky's activity outside Ukraine fully corresponded to the educational tendencies of that time, however, the name of our talented compatriot is still assigned in Russian scientific circles. Therefore, the priority task of Ukrainian musicological thought continues to be the coverage of the activity and popularization of the composer's work of Mykola Diletsky, who actively worked in line with the European educational tendencies of the 17th century.

Key words: Mykola Diletsky, "Music Grammar", party singing, enlightenment, Vilnius Academy.

Постановка проблеми. Друга половина XVII століття відзначається активізацією просвітницьких тенденцій в європейському ареалі і одним з найважливіших завдань того часу проголошується поширення освіти. Цьому процесу передували важливі соціокультурні зміни, пов'язані із розвитком науки та конфесійними реконструкціями, зокрема, утвердженням Реформації. Подібно і в Україні було започатковано організацію братських шкіл, а також Києво-Могилянської академії (1632). На противагу завданням європейських освітніх закладів, мета Могилянки полягала не лише в просвітництві, але, як писав відомий візантиніст Ігор Шевченко: «в укріпленні української еліти відчуття її «інакшости» як від поляків, так і від московитів, створюючи таким чином основу росту пізніших, модерніших уявлень про українську окремішність» [14, с. 222]. В певній мірі ця теза суголосна засадам європейської вестфалійської системи і обставинам національної визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, що поєднувалося із тенденцією повсюдного шкільництва в межах українського етносу XVII століття. Зокрема, таку функцію взяла на себе Українська Церква, храми якої стали осередками обов'язкової початкової дитячої освіти для всіх соціальних верств, а першими підручниками – Псалтир та нотолінійний Ірмологіон [16]. Відтак в Україні всі суспільні зміни, в тому й шкільництво, пов'язувалися з релігійним середовищем і літургійними реформами. І в цьому контексті важливу роль відіграв український композитор і теоретик, автор першого національного музично-теоретичного трактату «Граматики музикальної» – Микола Дилецький.

Мета статті – дослідити творчість Миколи Дилецького в контексті просвітницьких тенденцій XVII століття.

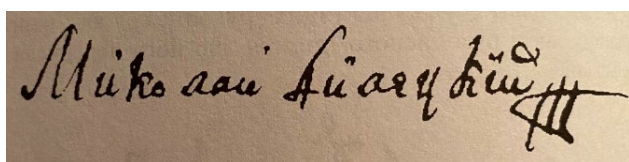
Виклад основного матеріалу. Діяльність М. Дилецького і весь його непростий життєвий шлях був вповні суголосний загальним процесам українського культурного простору XVI-XVII століть. Головною характеристикою цього періоду, за визначенням Джованні Беркофф, був «поліморфізм», тобто багатозаровість, мінливість і чутливість до

зовнішніх впливів, а також мовний і конфесійний плюралізм [17]. Зазначені риси відповідали соціокультурній ситуації міста Вільно, де М. Дилецький остаточно сформувався як композитор і теоретик. В цьому місті жили люди різних національностей і віросповідань. Зокрема, завдяки німецьким колоністам Вільно з XVI ст. року стало центром лютеранства, тут співпрацювали представники православних, католицьких, а згодом і уніатських церков. У Вільно був сформований поліграфічний центр Великого Князівства Литовського (ВКЛ), де друкувалися книги на різних мовах з протилежними релігійними позиціями [9], а в 1579 році Стефаном Баторієм була заснована Віленська академія. Відтак створення М. Дилецьким «Граматики музикальної» у Вільні, було логічним продовженням активних релігійно-освітніх процесів, оскільки підручник призначався насамперед для літургійних потреб, в тому числі і для розповсюдження партесного (багатоголосого) співу за межами українських земель. В ці часи перебування музикантів на службі при дворі була звичним явищем, зокрема, документальні свідчення про знаходження руських музикантів при дворі польських та литовських правителів у XIV ст. відзначає Іван Кузьмінський [5]. Тож не випадково саме українці започаткували літургійно-освітні реформи в Московії XVII ст., насамперед завдяки високим посадам українських ченців, професорам Києво-Могилянки і чисельним музикантам та співакам [1, с. 216]. Відтак діяльність М. Дилецького за межами України вповні відповідала тогочасним тенденціям, проте в майбутньому це зумовило активну дискусію в дослідницьких колах під час комуністичного режиму. Варто пригадати великий резонанс, що виник довкола віднайденого у фондах Львівського державного музею українського мистецтва¹ рукописного Петербурзького списку «Граматики музикальної» М. Дилецького 1723 року.

Цю пам'ятку в 1960-х роках знайшла відома українська музикознавиця Олександра Цалай-Якименко, яка у складних умовах

¹ Тепер Львівський національний музей імені Андрея Шептицького.

великого тиску з боку московської академічної школи опублікувала факсимільне видання цього манускрипту у видавництві «Музична Україна» (1970) [11]. Тривалий процес протистояння між московською (на чолі з Юрієм Келдишем) та українською (на чолі з Онисією Шреєр-Ткаченко) школами докладно висвітлив мистецтвознавець Ігор Савчук [7]. Він також звернув увагу на статтю О. Цалай-Якименко та О. Зелінського «Море непробраннос: Новознайденний автограф Миколи Дилецького» (1966), в якій було порушено низку дискусійних питань як щодо самого новознайденного фоліанта М. Дилецького, так і щодо аспектів його життя. Зокрема, українські науковці відзначили, що мова рукопису є «...візерунчастим українським скорописом кінця XVII - початку XVIII ст.» [12], а дата його створення у 1723 році дозволяє встановити більш пізні роки народження та смерті Автора. Авторство Дилецького підтверджується також наявністю його підпису в рукописі [10, с. 350].



Іл. 1. Миколай Дилецький.

Віднайдення ще одного переконливого свідчення діяльності М. Дилецького пов'язана з перебуванням у Віленській академії, де про нього збереглася перша задокументована згадка. У 1675 р. у друкарні францисканців вийшов у світ невеликий панегірик М. Дилецького з присвятою міському магістратові. Ця дата стала ключовою для встановлення його віку, що не міг перебільшувати 25-30 років в момент навчання в академії. В цьому контексті варто відзначити, що й дотепер в соціальних мережах фігурують помилкові дати народження Дилецького: бл. 1630 – бл. 1690, які потребують виправлення на наступні: бл. 1650 – бл. 1723.

Добра освіта і талант М. Дилецького як теоретика і композитора визначили його активну просвітницьку діяльність за межами України. Для цього й була написана ним «Грамматика

музикальна» – наслідок свідомої педагогічної праці, спрямованої на поширення партесної музики на Схід – через Смоленськ до Москви і Петербургу.

Перебування М. Дилецького в Московії не було спонтанним, це був наслідок важливих реформ, започаткованих патріархом Ніконом в другій половині XVII ст. Започаткування обрядових змін було ініційоване наближенням православного обряду до українського з метою майбутнього об'єднання земель і утвердження політичної концепції московитів «Москва – Третій Рим»². Ця доктрина з новою силою відродилася за правління московського царя Олексія Михайловича після Переяслава 1654 року і активно зрушила інвазію української культури на Московію. Ще у 1640 році Петро Могила прислав Ігнатія Старушича із пропозицією заснувати в Москві першу школу силами українського духовництва. Тож не дивно, що й славнозвісна реформа патріарха Никона була фактично проведена за участі українців, вихідців з Київської академії [13].

Очолити Православну церкву, патріарх Никон розпочав реалізовувати задумані ним реформи уніфікації церковних обрядів, ініційовані збір старовинних рукописів і з цією метою в Москву зі Сходу було привезено чимало грецьких рукописних книг X–XVII ст. Він також відкрив патріарше училище та інші духовні заклади з вивченням латинської та грецької мов, запровадив церковну проповідь, а також розвивав Московський друкарський двір. І всі ці процеси супроводжуються активною міграцією українців до Москви в XVII ст. [3].

Вже відтоді київські співаки потрапляють до Москви, зокрема, Олексій привозить із собою до Москви 12 українських виконавців [2]. У 1656 році за царським указом з Києва було викликано старця Йосипа та Василя Пикулицького – вчителів партесного співу, в цьому ж році київські півчі О. Лешковський та К. Коновський привозять до Москви вчителя хорového співу з Братського монастиря О. Загвойського. Завдяки клопотанням

² Ідея «третього Риму» належить православному монаху Філофею Псковському, головному ідеологу царя Василя Грозного.

патріарха Никона за указом московського царя Олексія Михайловича партесний спів було запроваджено як обов'язковий.

В цей час у Москві використовувався трактат «О пінії Божественном», який вважається найбільш раннім документом, де зафіксовані особливості українського партесного багатоголосся [10, с. 283]. Зміст трактату дозволяє припустити, що його автором є представник «київської учености» і порушує в ньому ряд актуальних питань. Автор переконливо доводить необхідність реформи знаменної нотації, виправлення тристрочного та демественного співу і пропагує київський *согласний* хоровий спів, що спирається на акордову узгодженість голосів та імітаційну техніку. На основі цілого ряду фактів, Олександра Цалай-Якименко визначила дату створення трактату між 1652 та 1654 роками одним із провідних киян, що здійснювали в Москві перекладацьку, видавничу і культурно-освітню місію – Спифанієм Славинецьким [10, с. 304]. Безумовно, що цей трактат мав певне ідеологічне призначення задля подолання опору впровадження партесного співу і доведення непрактичності невменної нотації. Це була символічна підготовка для появи «Граматики мусикійської» Миколи Дилецького.

В період проведення Олександром Мезенцем у 1668 році реформи російського церковного нотного письма, назріла велика потреба в реформаторах, здатних теоретично і практично забезпечити поширення партесного багатоголосся – і це зробив Микола Дилецький.

Перший обширний варіант «Граматики» тодішньою книжною українською мовою М. Дилецький створив ще у Вільні (1675) і назвав «Віленською граматиною», а її наступну меншу редакцію – «Смоленську граматику» готує вже в Смоленську (1677). Згодом у Москві він переклав обидві редакції на т.зв. *словенський діалект* – міжнародну книжну мову східнохристиянського світу, що сприяло розповсюдженню. В певній мірі подібними аналогами для трактату Дилецького були граматики його попередників: «Грамматика слов'янська» Зизанія

Лаврентія, надрукована у Вільні у 1596 р. і Мелетія Смотрицького, надрукована в маєтку князя Богдана Огинського у 1619 році. Відтак вже на початку XVII століття закладалися міцні підвалини для впорядкування усіх церковнослов'янських текстів, а також формування освітньо-педагогічних процесів серед широких верств українського населення. Це, ймовірно, вплинуло і на практику повсюдного навчання українських дітей музичної грамоти за нотолінійними ірмологіонами, про що йшлося вище.

В цьому контексті варто також важливі свідчення, що знаходимо у Каталозі стародруків, укладеному Якимом Запаском і Ярославом Ісаєвичем [4, с. 136]. У Львові та Острозі систематично друкувалися підручники для початкового навчання дітей: *Буквар* (Львів, друкарня Івана Федорова, 1574); *Азбука*. Грецька і старослов'янська читанка (Острог, 1578); *Буквар* (Острог, близько 1578); *Буквар* Начало ученія дѣтем (Острог, 80-ті роки XVI ст.); *Аделфотис*. Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка (Львів, друкарня братства, 1591); *Буквар* (Острог, не раніше 1598); *Буквар*. Книжка словенская рекома грамматика (Острог, 1598); *Іоанн Златоуст. О воспитанії чад* (Львів, друкарня братства, 1609); *Буквар* (Львів, друкарня братства, не пізніше 1611); *Буквар* (Львів, друкарня Сльозки, 1638). Подібно мислив і Теофан Прокопович, який в Петербурзі у 1728 році заснував школу, де діти різних соціальних верств навчалися багатьох дисциплін, включно з церковним співом та інструментальною музикою [1, с. 223].

Відтак за доволі короткий період в Україні вже на початку XVII ст. були створені відповідні умови для поширення багатоголосся, що супроводжувалося добрим вишколом співаків. Зокрема, важливим свідченням цього процесу є збережені пам'ятки партесного багатоголосся з Перемиської єпархії [6]. Збережені партеси походять з різних містечок і сіл Надсяння: Олешич, Валяви, Русельшич, Самбора, Корманичів та ін. Музичний матеріал засвідчує високий рівень розвитку тогочасного партесних

співів, що виконувалися далеко не у великих центрах. Це підтверджує про високий технічний рівень виконавства і естетичну досконалість музики з рисами концертності. Музична палеографія перемиських пам'яток, здійснена Ольгою Шуміліною виявляє традицію запису церковних піснеспівів, відому за українськими і білоруськими рукописними ірмологіонами середини та другої половини XVII століття [15]. Це свідчить про тяглість і професіоналізм української півчої традиції, на ґрунті якої сформувався «київський граматик» і «віленський академік» Микола Дилецький.

Все це переконує в тому, що «Грамматика музикальна» Миколи Дилецького створювалася як ґрунтова просвітницька праця «на експорт» і він вже у Вільні передбачав працювати за межами Речі Посполитої. Першим містом на цьому шляху став Смоленськ, що, ймовірно, пояснюється можливими контактами з місцевими духовними особами. Історично це місто входило до ареалу Київської Русі і згадується у «Повісті временних літ» (862) як центр племені кривичів. З 1404 року Смоленськ потрапляє до Великого Князівства Литовського, а після укладання Андрусівського миру (1667) переходить до складу Московського царства.

У Смоленську М. Дилецький (1677) не лише створює «Смоленську грамматику», але також пише *Смоленську Службу Божу*, призначену для виконання подвійним восьмиголосим хором. Твір демонструється в «Граматиці» вперше як зразок хорової партитури і цей фрагмент зберігається у всіх подальших редакціях трактату [10, с. 350]. За короткий час М. Дилецький переїжджає до Москви (1679) і від того часу розпочалася триумфальна хода його реформаторського трактату.

Вцей період (1676–1682) московський престол належав Федору Олексійовичу – вихованцю видатного білоруського богослова, письменника і поета Симеона Полоцького, який навчався в Києво-Могилянській колегії і, на думку окремих науковців, у Віленській академії. До Москви Симеон Полоцький переїхав у 1664 році, де розгорнув активну літе-

ратурну та громадську діяльність. Він створив об'ємні поетичні книги «Рифмологіон» і «Вертоград многоцвітний», що засвідчило його особливий талант, добру освіту і статус засновника поетичної школи. Він вперше в московській поезії переклав віршами старозавітній Псалтир (1680) – «Псалтирь рифмоворная», покладений на музику дяком Василем Титовим (1685). І саме Василь Титов став одним із найталановитіших послідовників М. Дилецького. В цей період великим впливом при дворі також користувався прозахідно налаштований патріарх Йоаким, який попередньо був ченцем Межигірського монастиря у Києві.

В такому оточенні творчість Дилецького отримувала підтримку при царському дворі, проте в порівнянні з ситуацією повсюдної музичної освіти в Україні, патріархальне московське суспільство не визнавало ані початкової музиної освіти, ані професійної композиторської творчості. Подібно вважав і Полоцький, який писав до друзів-киян: «Цар і тут без жала, але юрба не жалує тих, хто мислить інакше. Тут клопотатись, це промовляти до глухих» [10, с. 384]. Тому не випадково після смерті царя Федора (1682), внаслідок стрілецького повстання всі реформи припинилися, а сам Дилецький був змушений втікати до Києва, остереігаючись розправи. І лише наприкінці XVII ст., за правління Петра I він повертається до Москви, а згодом переїжджає до нової столиці Санкт-Петербургу. В цей час активізується переселення до Московії київських професорів Могилянки і чисельних співаків. В цей час у 1700 р. в Амстердамі спеціально для московського царя друкується латинська граматика, а через три роки виходить тримовний, словено-греко-латинський Лексикон, що засвідчило безповоротне прийняття західних впливів. Відтак в черговій редакції «Граматики» Дилецький також вперше впроваджує чисельні латинські музичні терміни, що не вживав у попередніх варіантах. Натомість останній зразок тиражування Дилецьким «Граматики музикальної» (1723) постає яскравим зразком коштовної барокової пам'ятки.



Іл. 2. Грамматика музыкальна 1723 р.

Вона написана красивим київським скорописом з барвистими вкрапленнями червоної кіноварної фарби, з вимережаними нотними ілюстраціями, зображеннями постатей святих і великого ангельського оркестру у променях Божественного світла. Це чудовий приклад поєднання змісту і форми як взірця

естетичної досконалості. І не випадково просвітницька діяльність українського композитора і теоретика заклала потужну педагогічну школу. В 40-х роках XVIII ст. поширюється «Буквар і Граматика» Михайла Березовського, який створив власну «транскрипцію» трактату Дилецького. Надалі партесну «Азбуку» створює Гаврило Головня (1766), а Стефан Бишковський «Граматика» [8]. Обидві праці були останніми навчальними посібниками для опанування музичною грамотою на хоровій основі, що використовувалися як для монодійного, так і для партесного співу. Вони апробувалися і уклалися в Україні протягом XVII–XVIII століть в різних осередках виховання співаків, зокрема у Глухівській школі.

Висновки. Відтак переконаємось, що діяльність Миколи Дилецького, як і його чисельних попередників та послідовників вповні суголосна європейським просвітницьким тенденціям XVII століття. А пріоритетним завданням української музикознавчої думки і надалі залишається висвітлення діяльності і популяризація композиторської творчості Миколи Дилецького.

Література:

1. Антонович М. Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 216 (216-228)
2. Антонович М. Українські співаки на Московщині. *Musica sacra*. Зб. ст. з історії укр. церковної музики. Львів, 1997. (186-201)
3. Заболотная Н. Православное богослужбное пение Руси XVII века в условиях смены культурных парадигм. *Науковий вісник НМАУ України імені П. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 119. С. 170-181.
4. Запаско Я., Ісаєвич Я. Каталог стародруків (1574-1700). Пам'ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1: 1574-1700. Львів, 1981. 136 с.
5. Кузьмінський І. Музиканти на службі східноєвропейських правителів. *Локальна історія*. Львів, 2020. С. 4-7.
6. Партесна музика Перемиської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII ст. / упоряд. В. Пилипович, Ю. Ясіновський; ідентиф. уривків, реконструкція партитури, передмова О. Шуміліної. Перемишль: Товариство «Український Народний Дім» 2015, 258 с.
7. Савчук І. Микола Дилецький «Граматика музыкальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування. *Українське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 42. С. 6–34.
8. Стріхар О. «Граматика музыкальна» Миколи Дилецького та досягнення музично-теоретичної думки кінця XVII – першої половини XVIII століть. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2011. Вип. 20. С. 79–87.
9. Тимошенко Л. Руська релігійна культура Вільна. Контекст доби. Осередки. Література та книжність (XVI – перша третина XVII ст.): монографія. Дрогобич: Коло, 2020. 796 с.
10. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ-Львів-Полтава, 2002. 488 с.
11. Цалай-Якименко О. Грамматика музыкальна. Микола Дилецький. Київ: Музична Україна, 1970 р.
12. Цалай-Якименко О., Зелінський О. Море непробранное: новознайдений автограф Миколи Дилецького. *Жовтень*. Львів, 1966. № 7. С. 109–116.
13. Шевельов Ю. Москва, Маросейка. <https://parafia.org.ua/biblioteka/statti/moskva-marosejka/>

14. Шевченко І. Україна між Сходом та Заходом. Київ, 2014. 290 с.
15. Шуміліна О. Перемиські партеси. *Калюфонія*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2016. Ч. 8. С. 127-136.
16. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу. Львів, 2011. 448 с.
17. Bercoff G. Rus, Europa, Ukraina, Ruthenia, Wielkie Ksiastwo Litewskie, Rzeczpospolita, Moskwa, Rosia, Europa Srodkowo-Wschodnia: o wielowarstwowosci I polifunkcionalizmie kulturowym. *Contributi italiani al XIII congress internazionale degli slavisti*. Pisa, 2003. P. 325-387.

References:

1. Antonovych M. (1997). Musychnyi brain-drain: ukrainskyi vplyv na rosiisku liturhiinu muzyku [Musical brain-drain: ukrainian influence on the russian liturgical music]. *Musica sacra*. Lviv. P. 216-228.
2. Antonovych M. (1997). Ukrainski spivaky na Moskovshshchyni. [Ukrainian singers in the Moscovia region]. *Musica sacra*. Lviv. P. 186-201.
3. Zabolotnaia N. (2017). Pravoslavnoie bohosluzhebnoie peniie Rusi XVII vieka v usloviakh smieny kultury paradim. [Orthodox liturgical singing of Russia of the XVII century in the conditions of change of cultural paradigms]. Scientific Bulletin of NMA of Ukrainian named P. Tchaikovsky. Kyiv. No. 119. P. 170-181.
4. Zapasko Ya., Isaievych Ya. (1981). Kataloh starodrukiv (1574-1700). Pamiatky knyzhkovoho mystetva: kataloh starodrukiv, vydanukh na Ukraini. [Catalog of the manuscripts (1574-1700). Catalog of the manuscript published in Ukraine]. Lviv. 136 p.
5. Kuzminskyi I. (2020). Muzykanty na sluzhbi skhidnoievropeiskykh pravyteliv. [Musicians in the service of Eastern European rulers]. *Local history*. Kyiv. P. C. 4-7.
6. Pylypovych V. ed. (2015). Partesna muzyka Peremyskoï yeparkhii. Rukopysni uryvky seredyny XVII – pochatku XVIII st. [*Partesna* music of the Peremyshl diocese. Manuscript's excerpts from the XVII – XVIII st.]. Peremyshl. 258 p.
7. Savchuk I. (2016). Mykola Dyleckyï «Hramatyka muzykalna». Peterburzkyi spysok 1723 roku: vid chasu vidkryttia do opublikuvannia. [St. Petersburg list of 1723: from the time of opening to publication]. *Ukrainian musicology*. Kyiv. Nom. 42. P. 6-34.
8. Strikhar O. [2011]. «Hramatyka muzykalna» Mykoly Dyleckoho ta dosiahnennia musychno-teoretychnoi dumky kincia XVII – XVIII st. [Mykola Diletsky's «Musical Grammar» and the achievements of musical-theoretical thought of the end of the XVII – first half of the XVIII st.]. Arts notes. Kyiv. No. 20. P. 79-87.
9. Tymoshenko L. (2020). Ruska relihiina kultura m. Vilna. Kontekst doby. Oseredky. Literatura ta knyzhnist (XVI – XVII st.). [Russian religious culture in Vilno. Context of the day. Centers. Literature and books (XVI – XVII st.). Drohobych. 796 p.
10. Tsalaj-Yakymenko O. (2002). Kyivska shkola muzyky. [Kyivan school of the music of the XVII st.]. Kyiv-Lviv-Poltava. 488 p.
11. Tsalaj-Yakymenko O. (1970). «Hramatyka muzykalna». Mykola Dyleckyï. [«Musical grammar». Mykola Diletsky]. Kyiv.
12. Tsalaj-Yakymenko O., Zelinsky O. (1966). *More neprebrannoie*: novoznaidenyi avtohrاف Mykoly Dyleckoho. [*More neprebrannoie*: the new found autograph of Mykola Diletsky]. October. № 7. P. 109–116.
13. Sheveliov Yu. Moskva, Marosejka. [Moscow, *Marosejka*]. <https://parafia.org.ua/biblioteka/statti/moskva-marosejka/>
14. Shevchenko I. (2014). Ukraina mizh Skhodom i Zakhodom. [Ukraine between East and West]. Kyiv. 290 p.
15. Shumilina O. (2016). Peremyski partesy. [Peremyshl's partesy]. *Kalofonia*. Lviv. No 8. P. 127-136.
16. Yasinovskiy Y. (2011). Vizantiiska hymnografii i zerkovna monodia v ukrainskii recepcii ranniomodernoho chasu. [Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of early modern times]. Lviv. 448 p.
17. Bercoff G. (2003). Rus, Europa, Ukraina, Ruthenia, Wielkie Ksiastwo Litewskie, Rzeczpospolita, Moskwa, Rosia, Europa Srodkowo-Wschodnia: o wielowarstwowosci I polifunkcionalizmie kulturowym. *Contributi italiani al XIII congress internazionale degli slavisti*. Pisa. P. 325-387.

УДК 739.2 746.54: 553

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.5>**Триколенко Софія Тарасівна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну інтер'єру

факультету архітектури, будівництва та дизайну

Національного авіаційного університету

ORCID ID: 0000-0003-2766-8345

**ПРИРОДНІ ФОРМИ МІНЕРАЛІВ У ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБАХ
МАЙСТЕРНІ «ВООБРАЖАРІУММ»**

Однією із найцікавіших течій сучасного ювелірного мистецтва є використання у виробках мінералів природних форм – необроблених взагалі або частково оброблених. Здебільшого до таких прийомів звертаються самостійні митці та невеликі ювелірні майстерні, натомість масове виробництво прикрас базується на усталених тенденціях однаково ограничених каменів. Звернення до мінералів природних форм демонструє зміну світогляду митців – від прагнення максимально прилаштувати природний матеріал під свої потреби до уміння знайти художню концепцію виробу, яка б максимально розкривала красу матеріалів без штучного втручання у їх форму та фактуру. Спалах захоплення необробленими мінералами мистецтво охоплює митців-ювелірів всього світу, і на територіях різних країн одночасно виникають колекції ювелірних прикрас, у яких акцентується краса природньої форми. Такі візуальні концепції втілюють потужний змістовний пласт: ідеї екологізації, усвідомлення потужності стихій та, водночас, беззахисності природи, набувають все більшого поширення у цивілізованому світі. Варварське споживання природних ресурсів повільно поступається місцем відновлюванню. Мистецтво виготовлення прикрас, як одне із найбільш поширених й найбільш затребуваних у всьому світі, увібрало у себе своєрідну виховну функцію – демонстрацію краси природи у її дикому, неприборканому стані. Варто зазначити, що змінилися також принципи виготовлення оправ та оновився арсенал супровідних матеріалів. У країнах Західної Європи та Америки митці часто використовують для оправ некоштовні метали, шкіру, дерево, акрилові смоли. Великою популярністю користуються гальванічні прикраси. Набуває поширення напрям виготовлення оправ із бісеру. На території України поступ залучення мінералів природних форм та некоштовних матеріалів у якості оправ розпочався із запізненням, проте нині вона набула надзвичайного поширення. Ця стаття пропонує до розгляду виробу вітчизняних митців-ювелірів, які обирають для своєї творчості необроблені, або частково оброблені мінерали. Майстерня «ВоображаріумМ» створює унікальні вироби, що вражають уяву та втілюють концепцію єдності стихій.

Ключові слова: мінерали, камені, оправка, ювелірне мистецтво, прикраси, гальваніка, техніка, концепція, мистецтво.

**Trykolenko Sofia. NATURAL FORMS OF MINERALS IN JEWELRY WORKSHOP
“VOOBRAZHARIUMM”**

One of the most interesting currents of modern jewelry art is the use of natural forms in mineral products – unprocessed in general or partially processed. For the most part, such techniques are used by independent artists and small jewelry workshops, while mass production of jewelry is based on established trends of equally faceted stones. The appeal to minerals of natural forms demonstrates a change in the worldview of artists – from the desire to adapt the natural material to their needs to the ability to find an artistic concept of the product that would reveal the beauty of materials without artificial interference with their shape and texture. An outburst of fascination with untreated minerals instantly engulfs jewelry artists around the world, and in different countries at the same time there are collections of jewelry, which emphasizes the beauty of natural form. Such visual concepts embody a powerful meaningful layer: the ideas of greening, awareness of the power of the elements and, at the same time, the insecurity of nature, are becoming more widespread in the civilized world. Barbaric consumption of natural resources is slowly giving way to recovery. The art of making jewelry, as one of the most common and most in demand around the world, has absorbed a kind of educational function – a demonstration of the beauty of nature in its wild, untamed state. It is worth noting that the principles of making frames have also changed and the arsenal of accompanying materials has been updated. In Western Europe and America, artists often use base metals, leather, wood, and acrylic resins for frames. Galvanic jewelry is very popular. The direction of making bead frames is becoming widespread. In Ukraine, the progress of attracting minerals of natural forms and inexpensive materials as frames began belatedly, but now it has become extremely widespread. This article offers to consider the products of domestic artists-jewelers who choose for their work unprocessed or partially processed minerals. The «VoobrazhariumM» workshop creates unique products that impress the imagination and embody the concept of the unity of the elements.

Key words: minerals, stones, frame, jewelry art, jewelry, electroplating, technique, concept, art.

Постановка проблеми. Розглядаючи вітчизняне ювелірне мистецтво, неможливо оминати контекст загальних світових культурних, соціальних, психологічних й філософських процесів. Кінець ХХ – початок ХХІ століття став переломним етапом у світогляді більшості цивілізованих країн: хижацьке ставлення до природи починає змінюватися на дбайливе, активно пропагується екологізація всіх сфер життя. Однією з її форм вираження є використання у мистецтві природних елементів: у музиці – звуків; у скульптурі – необроблених шматків каменю та деревини; в ювелірному мистецтві – необроблених мінералів, таких як камені, самородки, мушлі, перлини неправильних форм та інші. Змінюються не лише матеріали, а й художні концепції творів. Симетрія втрачає свою актуальність, ювеліри віддають перевагу композиційно складним формам, ґрунтуючись на силуетах обраних для вставок мінералів. Звичні для ХІХ–ХХ століття прийоми відступають, натомість пошквляються і набувають нових форм такі техніки, як плетіння з дроту та гальваніка. Велика увага глядачів спрямовується на авторське бачення виробу, унікальність та неповторність художнього твору. Оновлюється матеріальна база: у країнах Західної Європи та Америки митці часто використовують для оправ некоштовні метали, шкіру, дерево, акрилові смоли. Великою популярністю користуються гальванічні прикраси. Набуває поширення напрям виготовлення оправ із бісеру. Втім, на вітчизняні терена західні віяння прибувають із запізненням. Пострадянський скептицизм, прагнення до показної розкоші й зневажливе ставлення до недорогих за собівартістю матеріалів досі гальмують розвиток декоративно-ужиткового та ювелірного мистецтва. Художня цінність та кількість витраченого на роботу часу не сприймається взагалі, оскільки вироби сприймаються переважною більшістю потенційних покупців виключно як сукупність недорогих матеріалів [1, с. 70]. Втім, вироби із мінералами природних форм поступово завойовують все ширшу аудиторію поціновувачів.

У даній статті розглянуто вироби одеської авторської родинної майстерні

«ВоображаріумМ», яку заснували Оксана Католиченко та Сергій Овчинников. Оксана за фахом – дизайнер інтер'єрів, займається також дизайном одягу; у ювелірній справі працює з металами. Сергій має будівельну освіту, виготовляє прикраси із дерева. Гальваніку і ювелірне мистецтво майстри освоїли самостійно, перебираючи безліч інформаційних джерел, експериментуючи, навчаючись на власних помилках [2, с. 541]. На сьогоднішній день майстерня має свій авторський почерк, впізнаваний серед поціновувачів гальванічних прикрас. Основним джерелом натхнення для митців є природа із її унікальною, мінливою та швидкоплинною красою. Вони часто використовують для створення прикрас природні елементи, такі, як листя, квіти, комах. Вкриваючи їх шаром міді й посріблення, майстри фіксують їхню красу надовго. Додатково використовуються такі прийоми, як чорніння й покриття емаллю [3, с. 21].

Прикраси майстерні втілюють не лише візуальну, а й змістовно-насичену концепцію: часто подібність якогось мінералу до певного реального чи фантастичного об'єкту зумовлює розвиток композиційного рішення й фактично дає назву твору.

Мета статті – розглянути природні форми мінералів у ювелірних виробах майстерні «ВоображаріумМ»

Виклад основного матеріалу. Розпочнемо огляд з двох крупних перстнів із халцедоновими трояндами. Масштабність виробів відразу ж відносить їх до урочистих прикрас, не призначених для повсякденного носіння. У першому із запропонованих перстнів мінерал має плоску і майже гладку поверхню, в другому – навпаки, об'ємну та шероховату. В обох випадках вставка виступає основним, і, власне, єдиним композиційним акцентом. Перший перстень має наближений до трикутника силует. Унікальність форми і природнього забарвлення каменю зумовила загальний силует прикраси та її образ, як максимально підпорядкованої природньому вигляду мінералу. Забарвлення халцедону малює перед глядачами фантастичний вихор, або ж водограй. Матова поверхня каменю де-не-де спалахує мініатюрними блискучими

кристаликами, немов бризками чи далекими зірками. Оправа утримує вставку лише по периметру, не перевантажуючи виріб додатковими елементами. Колорит перстня має безліч відтінків сірого: це і кольори вставки, і срібляста оправа. Варто сказати і про принцип розміщення прикраси на руці: камінь видовжений по горизонталі, його розміщено горизонтально відносно кільця, тому він перекиває фактично весь ряд перших фаланг пальців. Таким чином розкривається потенціал мінералу без додаткових прийомів обробки. Аналогічно виконаний і другий перстень. Проте тут, завдяки рельєфності поверхні вставки, виникає посилене відчуття об'єму й масштабності. Забарвлення мінералу також обмежене сірою гамою, проте тут присутні додаткові візерунки, а основним композиційним елементом, що концентрує на собі увагу, є подвійний темно-сірий овал, що нагадує око урагану. За словами самих митців, Цей перстень нагадує їм ландшафт іншої планети, можливо, вихри Юпітера.

Перстень із великим кристалом кварцу в мідній оправі також максимально демонструє природну красу мінералу. На відміну від попереднього прикладу, цей виріб має великий об'єм і значну фактуру. Оправа огортає складні вигини й кристалічні грані, при цьому залишає відкритою основну частину вставки. Мінерал не доповнюється жодними декоративними елементами, виступаючи основним концентруючим об'єктом композиції. Колорит прикраси також витриманий у сірій гаммі, проте оправа додатково затемнена. Це додає відчуття глибини заглибленням кристалу.

Ще один подібний перстень виготовлено із вставкою кристалів гірського кришталю. Їх розміщено у різні боки від центру, оправа утримує їх та додає змістовного і композиційного насичення. Елементи металічного кріплення мають нерівномірну пористу структури, тим самим утворюють певний контраст відносно гладких рівних поверхонь кристалів. Срібляста поверхня оправы додатково затемнена, тим самим акцентуючи увагу на яскравості світлих кристалів. Загальна форма прикраси робить її подібною до куща фантастичних рослин, що пробілися крізь кам'яну твердь.

Кулон «Ельфійське серце» за композиційним рішенням дещо складніший: центральна вставка з кристалу аметисту насичено-бузкового кольору доповнюється невеликим кристалом гірського кришталю та сріблястими гілочками. Загальний силует виробу нагадує традиційний для загальноприйнятого зображення силует серця. Завдяки розміщенню гілочок досягнуто певної симетрії, а колористичне вирішення забезпечує рівновагу й центричність візуального сприйняття. У цій прикрасі виявлена характерна для творчості митців риса поєднання природних елементів, укритих гальванікою, із мінералами. Нижню частину аметистової вставки доповнено крупною чеканою намистиною, яка виступає основою для оправы кристалевої призми й для кріплення гілочок. Концепція наведеного кулона демонструє нерозривний синтез елементів природи – рослинності, металу й каменю, які, у свою чергу, становлять основу для існування більш складних форм життя.

Подібного композиційного принципу майстри дотрималися і у шаманській підвісці із раухтопазом. Призмоподібний кристал розміщений в нижній частині композиції, перетворившись на своєрідну «вазу», з якої ніби виростає букет мідних гілочок, доповнених декоративними елементами – скляною кулькою та годинниковою шестернею. Колорит виробу обмежується охристою гамою, оскільки мідні елементи мають природний колір, не покриті жодним нанесенням. Вставка з сіруватого раухтопазу відтіняє насичений колір міді. Заглиблюючись у філософсько-ідейну концепцію, можна сказати, що дана прикраса також представляє синтез складових життя – каменю, рослин, скло можна розглядати, як стихію повітря – адже всередині порожнеча, і час. Час не відноситься до стихій, оскільки є формою протікання фізичних та психічних процесів, умовою можливості змін [4, с. 416]; проте має величезне значення для філософських вчень. Єдиної загально-визнаної теорії, яка б пояснювала, чим саме є час, наразі не існує. Тому можна спиратися на авторське тлумачення образу часу – годинникової шестерні – як стихії, котрій підпорядковані усі інші, і яка, водночас, незмінно

супроводжує всі природні процеси. Зважаючи на образну концепцію виробу, як шаманської прикраси, необхідно згадати про поняття часу в шаманізмі. Для традицій різних народів характерне різне тлумачення сакрального змісту часу, проте спільними рисами є розподіл часу на минуле, теперішнє, майбутнє й позачасовий вимір, де діють принципово відмінні від земних закони плину часу. Цитуючи Є. Нама, відомого дослідника шаманських звичаїв народів Сибіру та Північної Азії, наведемо приклад аналогії переходу героя міфу з одного часового виміру до іншого із розвитком людського суспільства. «Багато космографічних міфів фіксують ситуацію переходу від безперервності до дискретності, і, відповідно, від природи до культури» [5, с. 171]. Отже, дану прикрасу можна розглядати не лише як сукупність втілень природних стихій, а і як необхідне підґрунтя для розвитку людського суспільства.

Кольє «Риба з кульбабою» виготовлене за аналогічним принципом. Основним композиційним елементом є іджеванський моховий агат – камінь неправильної форми зеленувато-сірого кольору із численним вкрапленнями «моху». Силует мінералу дійсно нагадує форму тіла риби, спинні плавці виготовлені з мідних деталей, а хвіст – з вкритих міддю дрібних гілочок, доповнених скляними кульками. Тому виріб і отримав свою назву. Його крупні розміри демонструють монументальність й натяк на значну вагу, проте прозорість вставки і загальна форма візуально полегшує: адже у воді все здається легшим.

Більшість виробів майстерні ґрунтуються на використанні крупних монументальних вставок, що концентрують довкола себе увагу. Проте окремі прикраси демонструють протилежну тенденцію – мініатюрні вставки лише доповнюють крупні металеві основи, які самі собою є довершеною композицією.

До таких виробів варто віднести гарнітур «Гінкго білоба», що складається з сережок та перстня. За основу взято листя гінкго, вкриті шаром міді. Для надання додаткового об'єму використано чорніння. Дрібні яскраво-блакитні камінці аквамарину доповнюють віялоподібні листки яскравими акцентами,

справляючи враження краплин води. Завдяки блакитним спалахам яскравіше виглядає і сам червонуватий колір міді. Листя гінкго стали одним із улюблених елементів зображення митців-ювелірів на початку ХХ століття, оскільки їхня віялоподібна форма ідеально підходила для втілення художніх концепцій модерну. Хвилясті, видовжені, перетікаючі лінії та заокруглення; захоплення освоєнням природних форм, зображення різноманітних рослин і тварин, як екзотичних, так і звичних, для досягнення декоративності та стилізації [6, с. 3]. На межі ХІХ – ХХ століть найбільшого розвитку у ювелірному мистецтві набуває «флоральний» напрямок (від французького слова *floral* – квітковий) [7, с. 8]. Ботанічним дослідженням на теренах Західної Європи та колишньої Російської імперії надавали неабияку увагу, певний час навіть у Строгановському училищі М. Врубель вів курс «Статистика квітів» [8]. Проте вже з 1920-х років флоральні мотиви поступаються місцем геометризаним формам [9]. Початок ХХІ століття ознаменувався пошуком синтезу між природою і цивілізацією, листя гінкго стали своєрідним втіленням еволюції переродження одного виду в інший. Масштабність всіх складових гарнітуру робить його не повсякденним та стимулює пошук відповідного вбрання для створення цілісного образу.

Висновки. Вироби майстерні «ВоображаріумМ» вражають не лише художніми рішеннями, сміливими поєднаннями матеріалів, а й глибоким філософсько-ідейним змістом. Підхопивши популярну світову тенденцію залучення мінералів природних форм, митці виробили авторську художню стилістику, яка робить їхні прикраси пізнаваними. Підсумовуючи розглянутий матеріал, можна із впевненістю сказати, що використання мінералів необроблених форм у ювелірних виробках є втіленням концепції єдності елементів у природі та невід'ємності людини від світобудови. Для деякого мінерали залишаються лише предметом замишування та захоплення, для деякого втілюють також потужну силу зцілення й внутрішньої сили [10, с. 11].

Наразі дана тенденція набуває обертів, охоплюючи все більше самостійних митців

й творчих майстерень, тим самим формуючи плідне підґрунтя для подальших мистецтвознавчих досліджень. Розглянута в статті майстерня «ВоображаріумМ» постійно створює нові оригінальні вироби і цілі колекції, отже, представляє значний інтерес для мистецтвознавців.

Література:

1. Триколенко С.Т. Проблема усвідомлення українським суспільством вартості авторських виробів декоративно-ужиткового мистецтва як один із чинників занепаду українського мистецтва. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. С. 70–72
2. Триколенко С.Т. Застигла природа в творчості майстерні «ВоображаріумМ». *Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наукових праць*. Київ, 2019. С. 541–556.
3. Триколенко С. Уява природи безмежна – краса необроблених каменів у творчості майстерні «ВоображаріумМ». Коштовне та декоративне каміння. Київ : ДГЦУ, 2018. С. 21–24.
4. Смирнов А.В. Время. Новая философская энциклопедия. Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. Совета В.С. Стёпин, заместители предс.: А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин, уч. секр. А.П. Огурцов. 2-е изд., испр. и допол. Москва : Мысль, 2010, 2806 с.
5. Нам Е. Пространство и время в шаманском космосе: семиотический анализ ПРАЭНМА. Томск: Томский государственный педагогический университет, 2018. С. 175–194
6. Кэрл Беланже Графтон. Характеристики Стиль ар-нуво. Линии & силуэты. Источник вдохновения для творческих личностей. 2015. 144 с. (Арт-тренд).
7. Шаталова И.В. Стили ювелирных украшений. Москва: 6 карат, 2004. 104 с.
8. Россия и Франция: парадоксы ювелирного искусства стиля модерн. Антиквариат. URL: https://antikvariat74.ru/articles/articles_59.html.
9. Свиридова Э. Украшения в стиле модерн: ювелирные изделия периода Ар НувоЮвелирум. 2014. URL: <https://juvelirum.ru/tehniki-obrabotki-yuvelirnyh-izdelij/ukrasheniya-v-stile-modern-yuvelirnye-izdeliya-perioda-ar-nuvo/>.
10. Мінерали і гірські породи. 50 найвідоміших різновидів: Міні-енциклопедія, 2018. 56 с. (Міні-енциклопедія).

References:

1. Trykolenko S. T. (2021) Problema usvidomlennya ukrains'kim suspil'stvom vartosti avtors'kikh virobiv dekorativno-uzhitkovogo mistetstva yak odin iz chinnikov zanepadu ukrains'kogo mistetstva [The problem of Ukrainian society's awareness of the value of author's works of decorative and applied art as one of the factors in the decline of Ukrainian art]. *Ukraina u svitovikh globalizatsiinih protsesakh: kul'tura, ekonomika, suspil'stvo /Kiivs'kii natsional'nii universitet kul'turi i mistetstv*. Kyiv. S. 70–72 [in Ukrainian]
2. Trykolenko S. T. (2019) Zastigla priroda v tvorchosti maisterni «VoobrazhariumM» [Frozen nature in the work of the workshop "Imaginarium"] *Naukovii visnik Natsional'nogo muzeyu istorii Ukraini. Zbirnik naukovikh prats' / Sofiya Tarasivna Trikolenko*. Kyiv. S. 541–556 [in Ukrainian]
3. Trikolenko S. (2018) Uyava prirodi bezmezna – krasa neobrobenikh kameniv u tvorchosti maisterni «VoobrazhariumM» [The imagination of nature is boundless – the beauty of untreated stones in the work of the workshop "Imaginarium"] *Koshtovne ta dekorativne kaminnya / Sofiya Trikolenko*. Kiiv: DGTSU. S. 21–24 [in Ukrainian]
4. Smirnov A. V. (2010) Vremya [Time] *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya In-t filosofii RAN; Nats. obshchestv.-nauch. fond; Preds. nauchno-red. soвета V. S. Stepin, zamestiteli preds.: A. A. Guseinov, G. Yu. Semigin, uch. sekr. A. P. Ogurtsov. – M.: Mysl, 2806 s.* [In Russian]
5. Nam E. (2018) Prostranstvo i vremya v shamanskom kosmose: semioticheskii analiz [Space and Time in the Shamanic Cosmos: A Semiotic Analysis] ПРАЭНМА. Tomsk: Tomskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. S. 175–194 [In Russian]
6. Kehrol Belanzhe Grafton. (2015) Kharakteristiki Stil' ar-nuvo. Linii & siluehty. Istochnik vdokhnoveniya dlya tvorcheskikh lichnostei [Characteristics Art Nouveau style. Lines & Silhouettes. A source of inspiration for creative people] 144 s. (Art-trend) [In Russian]

7. Shatalova I. V. (2004) Stili yuvelirnykh ukrashenii [Jewelry Styles]. Moskva: 6 karat. 104 s. [In Russian]
8. Rossiya i Frantsiya: paradoksy yuvelirnogo iskusstva stilya modern [Russia and France: Paradoxes of Art Nouveau Jewelry] [Elektronni resurs]. Antikvariat. Rezhim dostupu do resursu: https://antikvariat74.ru/articles/articles_59.html [In Russian].
9. Sviridova E.H. (2014) Ukrasheniya v stile modern: yuvelirnye izdeliya perioda Ar Nuvo [Art Nouveau Jewelry: Art Nouveau Jewelry] Yuvelirum. Rezhim dostupu do resursu: <https://juvelirum.ru/tehniki-obrabotki-yuvelirnyh-izdelij/ukrasheniya-v-stile-modern-yuvelirnye-izdeliya-perioda-ar-nuvo/>.
10. Minerali i girs'ki porodi. 50 naividomishikh riznovidiv: Mini-entsiklopediya, [Minerals and rocks. 50 most famous varieties: Mini-encyclopedia] 2018. 56 s. (Mini-entsiklopediya) [in Ukrainian]

УДК 7.012.746.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.6>**Яковець Інна Олександрівна,**

доктор мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0000-0001-5069-5857

Чугай Наталія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0000-0002-3292-9637

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК НЕВІДДІЛЬНИЙ СКЛАДНИК СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ: ЕВОЛЮЦІЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

У статті висвітлено основні етапи становлення дизайну у сфері текстилю. Проаналізовано сучасний стан розвитку арт-текстилю, означено особливості сучасних технік і жанрів, наведено приклади розвитку текстильного мистецтва і дизайну в окремих регіонах України, окреслено недостатність професійно проведеного аналізу сучасних прийомів і засобів створення сучасної текстильної дизайн-продукції.

Показано, що виникнення дизайну як особливого виду проектно-художньої діяльності пов'язують із завершальним етапом першої промислової революції кінця XIX ст. Поділ праці, що виник пізніше, зумовив створення мануфактури, на зміну якій прийшло машинне виробництво ткацьких фабрик. Виготовлення текстилю з кустарного ремісничого виробництва перетворилося в особливий вид художньо-проектної діяльності і, відповідно, стала формуватися нова професія – дизайнер текстилю.

Показано, що у 90-х роках XX ст. відбувалася зміна принципів формоутворення. Головною відмінною рисою творів дизайну текстилю від творів декоративно-прикладного мистецтва є системний підхід до створюваної речі, а саме: науковий підхід в проектуванні; новаторське формоутворення; взаємодія з простором; використання нових технологій і матеріалів; розширення палітри художньо-технологічних засобів, які дають можливість їх багатоваріантного комбінування для отримання нових оригінальних рішень; художнє моделювання предметного середовища в умовних формах і матеріалах (макети, ескізи, експериментальні пошуки форми); підвищення якості виробу. Орієнтація на створення гармонійного предметно-просторового середовища в кінці XX ст. активізувала зусилля художників всіх видів і жанрів мистецтва.

Виявлено, що сфера художнього оформлення текстильних виробів, підбір малюнка і забарвлення, для тканини відповідної фактури, так само, як і питання сприйняття художнього образу цих творів дизайну текстилю як цілісної системи, вивчені недостатньо.

Виразальні засоби художнього текстилю XXI ст. дедалі більше привертають увагу сучасних митців. Сучасне жанрове різноманіття творів охоплює всі рівні: тематичні, формотворчі, орнаментальні, технологічні та втілює ідею самодостатності художньої творчості в текстилі. Роботи сповнені глибокої емоційності на надзвичайній образній виразності, що дає можливість інтегруватися в європейське середовище.

Ключові слова: текстиль, арт-текстиль, дизайн, мистецтво, виразальні засоби, виставка, експозиція, технологія.

Yakovets' Inna, Chuhai Nataliia. UKRAINIAN TEXTILES AS AN INTEGRAL PART OF MODERN DESIGN: EVOLUTION, PERSPECTIVES

The article reflects the main stages of the formation of design in the field of textiles. It is analyzed the current state of development of textile art, marked features of modern techniques and genres, given examples of textile art and design in some regions of Ukraine, outlined the lack of professional analysis of modern techniques and means of creating modern textile design products.

It is shown that the emergence of design as a special type of design and artistic activity is associated with the final stage of the first industrial revolution in the late 19th century. The division of work, which emerged later, led to the creation of manufactories, which were replaced by the machine production of weaving factories. Making textiles from artisanal craft production turned into a special kind of art and design activity and, accordingly, a textile designer, new profession, began to form.

It is shown that in the 90's of the twentieth century there was a change of principles of shaping. The main distinguishing feature of the works of textile design from the works of arts and crafts is a systematic approach to the created thing, namely: a scientific approach to the design; innovative shaping; interaction with the space; the use of new technologies and materials; expanding the palette of artistic and technological means, which allow you to combine them multivariably to get new original solutions; artistic simulation of the object environment in conventional forms and materials (layouts, sketches, experimental search for form); improving the quality of the product. The focus on creating a harmonious object-spatial environment at the end of the twentieth century has intensified the efforts of artists of all kinds and genres of art.

It was found that the sphere of artistic design of textile products, the selection of pattern and coloring, for the fabric of the appropriate texture, as well as the issue of perception of the artistic image of these works of textile design as a holistic system, have been insufficiently studied.

The expressive means of artistic textile of the XXI century increasingly attract the attention of contemporary artists. Modern genre diversity of works covers all levels: thematic, formational, ornamental, technological and embodies the idea of self-sufficiency of artistic creativity in textiles. The works are full of deep emotionality and extreme figurative expressiveness, which makes it possible to integrate into the European environment.

Key words: *textile, art textile, design, art, expressive means, exhibition, exposition, technology.*

Постановка проблеми. В даний час вже не викликає сумніву, що дизайн остаточно сформувався як самостійний вид професійної діяльності нового етапу розвитку цивілізації, ери прав людини і ринкових відносин, заснованої на пріоритеті споживчих цінностей в укладі життя суспільства.

З початку виникнення дизайн існував як самостійна частина процесу виробництва потрібних людям речей, де корисність виробу обов'язково була пов'язана з його красою, але за багато років свого існування дизайн переріс в ідеологію цілеспрямованого перетворення властивого людині бажання прекрасного в технологію його впровадження в усі сфери нашого життя.

Дизайн, як явище суспільного життя, увійшов в усі сфери людської творчості, переростаючи сьогодні в більш загальну категорію «проектна культура» [1, с. 11]. Фактично, декоративно-прикладне мистецтво, до якого досить довго відносили і текстиль, поступилося позиції технологічно більш досконалим і проектно орієнтованим структурам дизайну. Значимість до пори прихованих у творах і задумах прикладного мистецтва нових соціально-культурних взаємин людини і предметного середовища знайшла в дизайні інші масштаби і цінності.

Щоб правильно розуміти сучасні тенденції розвитку дизайну текстилю, необхідно проаналізувати історичні передумови його формування. Виникнення дизайну як особливого виду проектно-художньої діяльності

пов'язують із завершальним етапом першої промислової революції кінця XIX ст., в результаті якого ремісничо-мануфактурне виробництво було повністю витіснено більш ефективним машинним виробництвом. Що ж стосується текстилю, то до зазначеного періоду його виробництво здійснювалося переважно універсальними фахівцями-ремісниками, які, як правило, поєднували в собі функції конструктора, технолога, художника, модельєра, ткача і, навіть, продавця виробів своєї праці. Поділ праці, що виник пізніше, зумовив створення мануфактури, на зміну якій прийшло машинне виробництво ткацьких фабрик. З цього періоду текстильне мистецтво стало розвиватися в двох напрямках: вдосконалення ручного візерункового ткацтва, яке спирається на багатовікові традиції і досвід попередників; масове машинне виробництво тканин, в результаті чого споживчий ринок став швидко наповнюватися новою, значно більш дешевою продукцією.

Таким чином, виготовлення текстилю перетворилося в особливий вид художньо-проектної діяльності і, відповідно, стала формуватися нова професія – дизайнер текстилю.

Мета статті – висвітлення основних етапів становлення дизайну у сфері текстилю, аналіз сучасного стану розвитку арт-текстилю та особливостей сучасних технік і жанрів.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво оздоблення тканини є одним з найдавніших мистецтв. Перші зразки ткацьких візерунків зустрічаються вже в епоху первісної культури.

Малюнки на тканині вражають високою гармонійністю ефектів, які досягалися, головним чином, трьома основними кольорами: червоним, жовтим і синім, а також художньою цілісністю орнаменту, який будувався на вмілому поєднанні стилізованих природних (листя, плоди, дерева, фігура тварин, і т. д.) і геометричних форм. Кожна епоха, кожен народ, вносили нові прийоми і техніки оформлення тканини, в результаті використання яких текстильне мистецтво досягло високого рівня.

Ще в 20-х роках ХХ ст. піонери радянського дизайну В. Степанова, Л. Попова, розробляючи малюнки для тканини і проектуючи моделі одягу, розглядали не тільки питання відповідності створюваного текстильного малюнка для тканини конкретного призначення, а й питання необхідності промислового виготовлення текстилю. Так, у своїй статті «Від костюма – до малюнка і тканини» професор текстильного відділення ВХУТЕМАСа В. Степанова стверджувала, що основним завданням художника-текстильника на сьогодні є необхідність зв'язати свою роботу над тканиною з оформленням костюма, відмовитися від абстрактного малюнка тканини для невідомого призначення, витіснити всі кустарні методи роботи, ввести механічні пристосування з метою геометризації прийомів роботи [2, с. 25].

Вивчення та аналіз сучасних українських художніх тканин з властивими їм найважливішими тенденціями розвитку та художніми особливостями підтверджує, що в цьому виді дизайнерської творчості спостерігаються якісно нові досягнення. Вони відчутні в розвитку виробництва, розширенні асортименту, удосконалення технологічного процесу, поліпшення художньої особливості тканин.

«Тканина як художній виріб посідає в діяльності людини проміжне місце між художньою і науковою творчістю, між емоційним сприйняттям і мисленням раціоналізму» [3, с. 104]. А. Жук також зазначає, що звернення до традицій народного мистецтва надає творам дизайну текстилю своєрідної неповторності і різноманітності.

Орнаментальним засобам художньої виразності виробів текстилю присвячені дослі-

дження М. Селівачова, який відзначає, що дослідження орнаментики і орнаментальності актуально не тільки з точки зору пізнання національної художньої спадщини, але має загальнолюдське культурне значення [4, с. 14].

Нові тенденції в розвитку художнього текстилю, які виникли ще в 1980-х роках, але не отримали в той час значного поширення, в даний час знайшли своє логічне продовження в інших способах його формоутворення. «В художньому текстилі знаходження нових пластичних ефектів зумовило появу різноманіття технік. Художників зацікавила можливість розкриття самої сутності текстилю в його розмаїтті, необмежена варіація колористичних і фактурних нюансів, поєднання різних за фактурою волокон, переплетень. Поверхня гобелена або текстильного панно наче ожила, стала своєрідним рельєфом, який набув великої емоційної сили, взаємодіючи з простором», – пише З. Чегусова [5, с. 195]. Далі вона стверджує, що «є всі підстави вважати, що саме текстиль, який ототожнюється у свідомості з гармонією візуальних і тактильних відчуттів, здатний естетично одухотворити безликий простір інтер'єру, стандартизований євроремонтом» [5, с. 240].

Окремі питання «системного підходу» до проектування виробів дизайну аналізували В. Даниленко, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. Теоретик дизайну В. Даниленко, розглядаючи дизайн України в світовому контексті художньо-проектної культури, в зв'язку з ситуацією, яка склалася, зазначає: «В кінці ХХ століття художня свідомість в Україні звикла до поділу, іноді різкого, дизайну і декоративно-прикладного мистецтва. Цей поділ змушував дизайн займатися глобалізаційною, модною і сучасною художністю, а декоративно-прикладне мистецтво дозволяло звертатися до місцевого колориту, що в значній мірі робилося художниками-прикладниками у вигляді використання старих формотворчих національних штампів» [6, с. 167].

У 90-х роках ХХ ст. відбувалася зміна принципів формоутворення, – вважає Т. Кара-Васильєва [5, с. 10]. Декоративно-прикладне мистецтво, до якого тривалий час відносили і текстильне мистецтво, поступилося позицією

технологічно більш досконалим і проектно орієнтованим структурам дизайну. Головною відмінною рисою творів дизайну текстилю від творів декоративно-прикладного мистецтва є системний підхід [7, с. 306] до створюваної речі, а саме: науковий підхід в проектуванні; новаторське формоутворення; взаємодія з простором; використання нових технологій і матеріалів; розширення палітри художньо-технологічних засобів, які дають можливість їх багатотваріантного комбінування для отримання нових оригінальних рішень; художнє моделювання предметного середовища в умовних формах і матеріалах (макети, ескізи, експериментальні пошуки форми); підвищення якості виробу [8].

Орієнтація на створення гармонійного предметно-просторового середовища в кінці ХХ ст. активізувала зусилля художників всіх видів і жанрів мистецтва. «І хоча внесок художників в художнє рішення інтер'єрів був нерівнозначний, – вважає український мистецтвознавець З. Чегусова, – однак, важливим було те, що вони брали участь у створенні цілісного художнього образу споруди разом з архітекторами й іншими авторами, починаючи зі стадії проектування» [5, с. 192-193].

Довгий час український сучасний текстиль знаходився в тіні «великого» мистецтва. Художники мріяли про окремий проект. Відчуття великого потенціалу і бажання показати свої здобутки об'єднало провідних художників України у створенні цього нового проекту.

Від 2004 року важливою текстильною подією в Україні стає Трієнале художнього текстилю, започаткована в Києві відомим мистецтвознавцем, арт-критиком та організатором мистецьких подій З. Чегусовою. Залучаючи в орбіту виставки багатьох організаторів та мистців, З. Чегусова створила багатовекторну й представницьку імпрезу, котра як один із напрямків презентувала інноваційні форми текстильного мистецтва [9].

І Всеукраїнська трієнале художнього текстилю, як вже зазначалося, відбулася в 2004 р. і стала яскравою подією в культурному житті Києва та країни. ІІ Всеукраїнська трієнале художнього текстилю відбулася в 2007 р. під девізом «Художній текстиль – складова націо-

нально-культурного простору». У рамках текстильного проекту була проведена виставка талановитої молоді в галереї «Дім Миколи» (м. Київ). За Г. Кусько, уже друга трієнале продемонструвала широкий спектр тенденцій сучасного авторського текстилю України й дала підстави стверджувати, що цей вид мистецтва набув у вітчизняному просторі цілком нового звучання. І вчорашні формально-пластичні новації стають в українській практиці достатньо традиційними [10].

ІІІ Всеукраїнська трієнале художнього текстилю відбулася в 2010 р. під девізом «Відчуття часу. Ренесанс рукотворення». В основу проекту була закладена ідея повернення до основ візуального мистецтва – рукотворного втілення авторського задуму. ІV Всеукраїнська трієнале художнього текстилю» відбулася в 2013 році під девізом «Арт-текстиль. Переживання простору». Виставка продемонструвала доцільність та вагому присутність арт-текстилю в сучасному мистецькому просторі та наповнення його живою енергією. V Всеукраїнська трієнале художнього текстилю 2016 р. продовжила і розширила ідею попередніх проектів, запропонувала художникам підтримати культуру сучасного українського текстилю. «Арт-текстиль. З вірою в себе» – такий девіз V Всеукраїнської трієнале художнього текстилю.

За роки свого існування Всеукраїнська трієнале художнього текстилю об'єднала митців, які є дуже різними, кожен унікальний, кожен талановитий, кожен має свою творчу долю та пізнаваний характер. Сьогодні художній текстиль це і гобелен (класичний та експериментальний), і розпис на тканині, колаж, аплікація, печворк, вибійка, повсть, абакан, асамбляж, м'яка скульптура, ручний папір та різноманітні авторські техніки і сучасні технології. VI Всеукраїнська трієнале художнього текстилю під девізом «Новітній текстиль ХХІ ст. В пошуках смислів» запланована на листопад 2021 р.

Що стосується розвитку текстильного мистецтва і дизайну в окремих регіонах України, то можна зазначити, що помітною текстильною подією в культурно-мистецькому житті Львова став міжнародний симпозіум Архе-Нитка-Ново (автор концепції – Г. Слободян, куратор –

О. Голубець), що відбувся 2007 р. на базі кафедри художнього текстилю ЛНАУ. Учасниками проекту була мистецька молодь України, Польщі та Литви. Робота і спілкування під час симпозиуму та підсумкова виставка продемонстрували ті форми й засоби, які ще донедавна вважалися революційними і значною мірою продовжують лишатися такими для деяких мистців старшого покоління. Молодь сприймає їх як звичні й вільно послуговується ними для втілення своїх ідей.

Яскравим і самобутнім осередком мистецтва текстилю є Черкащина, яка з давніх часів славилася саме мистецтвом текстилю. Це і традиційне ткання та килимарство, і виготовлення повсті (с. Панське, нині затоплене), і традиційного одягу та вжиткових речей (рушників, верет, килимів). Так, наприклад, у 2016 р. в Обласному художньому музеї, який з 2009 р. став сучасним культурним центром Черкащини, художники, які працюють в галузі текстилю, презентували свої роботи [11]. В експозиції виставки (автор ідеї Лариса Шейх), було представлено більше 75 творів, які демонструють класичні традиційні техніки текстилю поряд з тенденціями та новітніми пошуками. Всі ці складові щедро приправлені як авторським самобутнім баченням світу, так й стильовими та естетичними надбаннями інших видів декоративного мистецтва.

Виставка демонструє доробок різних періодів творчості черкаських художників Неоніли Недосеко, Тетяни Куліш, Тетяни Касьян, Івана Суржикова, Ірини Хабарової та ін. З фондів художнього музею в експозиції представлені гобелени Ольги Шалабаєвої, Альберта і Неоніли Недосеко. Крім техніки гладкотканого гобелену, на виставці представлені гобелени-ширми Тетяни Сосулїної, які є самостійними просторовими текстильними композиціями.

Роботи, виконані в техніці авторської аплікації, презентують заслужена художниця України Олександра Теліженко та молода мисткиня Марія Фізер. Широко представлено мистецтво клаптикового шиття творчістю Ніни Коваль, Ірини Лупини, Лариси Шейх.

Сучасний напрям у текстилі, гостроту і лаконічність демонструють роботи Людмили Шилімової-Ганзенко, Сергія Шилімова, Олександра Шепенькова, Ірини Пісун.

Традиційну вишивку споглядаємо у роботах Ольги Мартинової. Захоплюють витонченою технікою художньої вишивки та гарною колористикою твори Ольги Сокурєнко та Світлани Устименко. Розмаїтістю і строкатістю барв виокремлюються роботи, виконані у техніці батику, студентів ЧНУ ім. Б.Хмельницького під керівництвом Тетяни Касьян (рис. 1).



Рис. 1. Чугай Н.М.
а) Золота корона осені, 2007; б) Мелодія ельфів, 2007

Одним з важливих інформаційних джерел в розвитку сучасного дизайну текстилю могли б стати інтернет-сторінки, де представлені фрагменти сучасних теоретичних досліджень і розробки в області дизайну. На жаль, не вся інформація всесвітньої мережі Інтернет може використовуватися у професійній діяльності. Автори багатьох публікацій обмежуються поверхневим формулюванням, загальновідомими фактами, описом результатів впровадження окремих проектів.

В той же час, сфера художнього оформлення текстильних виробів, підбір малюнка і забарвлення, для тканини відповідної фактури, так само, як і питання сприйняття художнього образу цих творів дизайну текстилю як цілісної системи, вивчені недостатньо. У спеціальній літературі практично немає професійно проведеного аналізу сучасних прийомів і засобів створення текстильної продукції дизайну. В основному публікації мають описовий характер, рясніють загальними стереотипними фразами, які не розкривають специфіку творчої індивідуальності майстрів. Практично відсутні наукові публікації, які відповідають нинішньому рівню вимог і уявлень про дизайн. В основному йдеться про традиційні прийоми і методи декоративно-прикладної творчості, що розвивають практику ремісничо-художньої діяльності.

Проте нині в сучасних експозиційних залах однаково повноправно існують різні форми текстилю, що включає гобелен, ткану скульптуру, вишивку, ліжник, колаж, печворк і ще широкий спектр творів у різних нових сучасних матеріалах і техніках, що найповніше реалізують образно-естетичні переживання художників, втілюють свою епоху. Також автори часто

використовують різноманітні готові шаблони для спеціального промислового фарбування тканин, послідовно віддруковуючи їх в оригінальних кольорових варіаціях.

Висновки. Виразальні засоби художнього текстилю ХХІ ст., які збагатили палітру формотворення та фактурно-пластичних можливостей, дедалі більше привертають увагу сучасних митців. Текстиль як матеріал дає колосальні можливості для творчого експерименту. Базуючись на глибинних традиціях художнього текстилю, художники створюють надзвичайно цікаві, концептуальні та естетично довершені твори. Сучасне жанрове різноманіття творів охоплює всі рівні: тематичні, формотворчі, орнаментальні, технологічні та втілює ідею самодостатності художньої творчості в текстилі. Роботи сповнені глибокої емоційності на надзвичайній образній виразності.

Все це дає можливість інтегруватися в інше, європейське, середовище, адже саме перебування в різноманітних інституціях культури та мистецтва сприяє зав'язуванню нових контактів і налагодженню творчого співробітництва. Варто зазначити, що навіть у найбільш експериментальних творах українських авторів відчувається глибокий зв'язок з традиціями народного мистецтва, зокрема текстильного. Арт-текстиль посідає важливе місце в європейському мистецькому просторі, а художники, у тому числі й українські, використовують його як своєрідний засіб комунікації.

Представлений матеріал може бути використаний для подальшого вивчення вітчизняного арт-текстилю, специфіки створення нових форм, використання нових технік і матеріалів, а також бути корисним при написанні лекцій з історії українського мистецтва і дизайну.

Література:

1. Генисаретский О.И. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайнера : автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИТЭ. М., 1988. 22 с.
2. Веснина Б. Фотоколлажи Александра Родченко. *Техническая эстетика*. 2005. № 6. С. 25.
3. Жук А.К. Сучасні українські художні тканини Київ : Наук. думка, 1985. 120 с.
4. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Редакція вісника «Ант»; Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. XVI, 400 с.
5. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.

6. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. Харків : ХДАДМ. Колорит, 2005. 244 с.
7. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
8. Яковець І.О. Дизайн текстилю: Монографія. Черкаси : Брама, 2010. 192 с.: іл. Бібліогр.: с. 121–131.
9. V Всеукраїнська триєнале художнього текстилю. URL: <http://dvnshu.com./archiv/223-v-vseukrayinska-triyenale-hudozhnogo-tekstilyu.html> (дата звернення 29.09.2021).
10. Студії мистецтвознавчі. URL: http://sm.etnolog.org.ua/download /pdf /sm_2009_1.pdf (дата звернення 30.09.2021).
11. В художньому музеї можна полюбуватися виставкою арт-текстилю. URL: <https://oblradack.gov.ua/4074-v-hudozhnomu-muzeyi-mozhna-polyubuvatisya-vistavkoyu-art-tekstilyu> (дата звернення 28.09.2021).

References:

1. Genisaretskiy, O. (1988). *Problemyi issledovaniya i razvitiya proektnoy kulturyi dizayna* [Issues of research and development of project-based culture of design] (Candidate thesis abstract, VNIITE, All-Russia Scientific Research Institute of Industrial Design).
2. Vesnina, B. (2005). Fotokollazhi Aleksandra Rodchenko [Photo collages by Alexander Rodchenko]. *Tekhnicheskaya estetika*, 6, 21–25.
3. Zhuk, A. (1985). *Suchasni ukrainski khudozhni tkanyny* [Modern Ukrainian art textiles]. Kyiv: Naukova dumka.
4. Selivachov, M. (2005). *Leksykon ukrainskoi ornamentyky (ikonohrafiya, nominatsiia, stylistyka, typolohiia)* [Lexicon of Ukrainian ornaments (iconography, nomination, stylistics, and typology)]. Kyiv: Redaktsiia visnyka “Ant”; Nizhyn: Aspekt-Polihraf.
5. Kara-Vasylieva, T., & Chehusova, Z. (2005). *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. U poshukakh “velykoho styliu”*. [Decorative art of Ukraine of the twentieth century. Searching for the “grand style”]. Kyiv: Lybid.
6. Danylenko, V. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury: Monohrafiia* [Ukrainian design in the global context of project-based art culture: A monograph]. Kharkiv: KhDADM; Koloryt.
7. Danylenko, V. (2003). *Dyzain: Pidruchnyk* [Design: A textbook]. Kharkiv: KhDADM.
8. Yakovets, I. (2010). *Dyzain tekstyliu: Monohrafiia* [Textile design: A monograph]. Cherkasy: BraMa.
9. V Vseukrayinska triyenale khudozhnogo tekstyliu (n. d.). [5th All-Ukraine triennial of textile art]. <http://dvnshu.com./archiv/223-v-vseukrayinska-triyenale-hudozhnogo-tekstilyu.html>
10. *Studii mystetstvoznachchi [Researches of Fine Arts], 1* (2009). http://sm.etnolog.org.ua/download /pdf /sm_2009_1.pdf
11. V khudozhnomu muzei mozhna poliubuvatisya vystavkoiu art-tekstyliu (2016, February 18). <https://oblradack.gov.ua/4074-v-hudozhnomu-muzeyi-mozhna-polyubuvatisya-vistavkoyu-art-tekstilyu>

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1, 2021
Issue 1, 2021

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *В. В. Ізак*
Комп'ютерне верстання *Н. С. Кузнєцова*

Підписано до друку 22.10.2021 р.
Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 6,98.
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.