

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY  
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

**УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС**  
**UKRAINIAN ART DISCOURSE**

**Випуск 2**  
**Issue 2**



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2023

### 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 № 6 від 15 червня 2023 року)

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

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 530 від 06.06.2022 р. (додаток 2)  
журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)  
у галузі культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація).

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; **Kiuntsi 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. 6 dated June 15, 2023)

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)

Based on the Decree of Ministry of Education and Science of Ukraine No 530 dated 06.06.2022 (Annex 2),  
the journal is included in the List of professional editions of Ukraine (category “B”)  
in the area of culture and art (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration).

Official web-site: [uad-jrnl.nau.in.ua](http://uad-jrnl.nau.in.ua)

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

ISSN 2786-5886 (Print)  
ISSN 2786-5894 (Online)

© Design “Publishing House “Helvetica”, 2023

## ЗМІСТ

|  |     |
|--|-----|
| <b>Афоніна О. С.</b><br>НАПРЯМИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ БІСЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ<br>В НАРОДНОМУ ОДЯЗІ СУЧАСНОСТІ.....   | 6   |
| <b>Білик А. А., Чепелюк О. В.</b><br>ЗАПОЗИЧЕННЯ ЯК ХУДОЖНІЙ І ТЕХНІЧНИЙ ПРИЙОМ СТВОРЕННЯ АРТ-МЕМІВ.....   | 14  |
| <b>Бойко В. А.</b><br>ТЕХНОЛОГІЯ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ<br>ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ РОБОТИ ПРИ ПРОЄКТУВАННІ ІНТЕР'ЄРУ.....                               | 21  |
| <b>Гамалія К. М., Артеменко Є. О.</b><br>ОЗНАКИ КУЛЬТУРНОГО НАЦІОНАЛІЗМУ В МУЗЕЙНО-ГАЛЕРЕЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ<br>ДЕКОЛОНІЗОВАНИХ КРАЇН АФРИКИ.....                              | 28  |
| <b>Гнатюк Л. Р.</b><br>САКРАЛЬНИЙ ЛАНДШАФТ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ<br>ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ.....  | 36  |
| <b>Дубрівна А. П., Єрмак І. О.</b><br>ЦИФРОВА ІЛЮСТРАЦІЯ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ.....  | 46  |
| <b>Дяченко А. В.</b><br>ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ НІНИ ФЕДОРОВОЇ В ХУДОЖНЬОМУ<br>ОБРАЗІ КИЄВА (ГЛЕЧИКИ).....  | 53  |
| <b>Манчук Н.</b><br>ВРАХУВАННЯ ЕКОЛОГІЧНИХ ТА ЕРГОНОМІЧНИХ ПОКАЗНИКІВ ПРИ СТВОРЕННІ<br>ДИЗАЙНУ ПРОЄКТУ СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ ІГРАШКИ.....                                       | 65  |
| <b>Мельничук А. І.</b><br>ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ АСПЕКТ ПОХОДЖЕННЯ ТЕРМІНУ<br>«ПЛАСТИЧНА АНАТОМІЯ».....   | 73  |
| <b>Пономаренко М. В.</b><br>«АВТОПОРТРЕТ» МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА 1923 РОКУ: В ДЗЕРКАЛІ ВІДРОДЖЕННЯ.....   | 84  |
| <b>Роготченко О.</b><br>ЖИВОПИСНІ ТВОРИ «ХЛІБ» ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ<br>ТА «ХЛІБ – ДЕРЖАВІ» ТЕТЯНИ СТАРОСЕЛЬСЬКОЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ.....                                    | 91  |
| <b>Світлична О. М., Удріс І. М., Залевська О. Ю.</b><br>ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ПОТУЖНИЙ ПОПУЛЯРИЗАТОР<br>НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ ВИРОБІВ У ТЕХНІЦІ ВИТИНАНКИ)..... | 96  |
| <b>Сидор М. Б.</b><br>ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ В ОСВОЄННІ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ:<br>АСПЕКТИ ОВОЛОДІННЯ ХУДОЖНЬОЮ ГРАФІКОЮ.....   | 107 |
| <b>Скорик І. Г.</b><br>РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТІЛЕСНОСТІ У МОДНІЙ ФОТОГРАФІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ:<br>АФЕКТИВНИЙ АСПЕКТ.....  | 113 |
| <b>Собуцька Л. А.</b><br>СМІЛИВІСТЬ – БУТИ ГЕНІАЛЬНОЮ МАРІЄЮ ПРИМАЧЕНКО.....   | 120 |
| <b>Солярська-Комарчук І. О.</b><br>ВИТОКИ НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМУ ТА ЙОГО ПРОЯВИ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКИХ<br>ХУДОЖНИКІВ ГРУПИ «NEW BEND».....                                     | 129 |

**CONTENTS**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Afonina O.</b><br>AREAS OF POPULARISATION OF THE UKRAINIAN BEADWORK TRADITION<br>IN CONTEMPORARY FOLK COSTUMES.....   | 6   |
| <b>Bilyk A., Chepelyuk O.</b><br>BORROWINGS AS AN ARTISTIC AND TECHNICAL DEVICE<br>OF ART MEMES CREATION.....  | 14  |
| <b>Boiko Valeriia</b><br>AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY AS A TOOL FOR OPTIMIZING<br>DESIGN WORK IN INTERIOR DESIGN.....  | 21  |
| <b>Gamaliia K., Artemenko Y.</b><br>FEATURES OF CULTURAL NATIONALISM IN MUSEUM AND GALLERY ACTIVITIES<br>OF DECOLONIZED COUNTRIES OF AFRICA.....                         | 28  |
| <b>Gnatiuk L.</b><br>SACRED LANDSCAPE IN THE ART OF THE RENAISSANCE ERA.....   | 36  |
| <b>Dubrivna A., Yermak I.</b><br>DIGITAL ILLUSTRATION IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR .....  | 46  |
| <b>Diachenko A.</b><br>NINA FEDOROVA'S CREATIVE WORKSHOP IN THE ARTISTIC IMAGE OF KIEV (JUGS).....   | 53  |
| <b>Manchuk N.</b><br>TAKING INTO ACCOUNT ENVIRONMENTAL AND ERGONOMIC INDICATORS WHEN<br>CREATING A DESIGN OF A MODERN CHILDREN'S TOY PROJECT.....                        | 65  |
| <b>Melnychuk A.</b><br>HISTORICAL AND ARTISTIC ASPECT OF THE ORIGIN OF THE TERM<br>«PLASTIC ANATOMY».....  | 73  |
| <b>Ponomarenko M.</b><br>MYKOLA HLUSHCHENKO'S «SELF-PORTRAIT» OF 1923: IN THE MIRROR<br>OF THE RENAISSANCE.....  | 84  |
| <b>Rogotchenko O.</b><br>PAINTINGS “BREAD” BY TETYANA YABLONSKA AND “BREAD – STATE”<br>BY TETYANA STAROSELSKA: A COMPARATIVE ANALYSIS.....                               | 91  |
| <b>Svitlychna O., Udris I., Zalevska O.</b><br>GRAPHIC DESIGN AS A POWERFUL PROMOTER OF NATIONAL HERITAGE<br>(ON THE EXAMPLE OF PRODUCTS IN THE VYTYNANK TECHNIQUE)..... | 96  |
| <b>Sydor M.</b><br>PRINCIPLES OF CREATIVITY IN LEARNING ART PRACTICE:<br>ASPECTS OF MASTERING ART GRAPHICS.....  | 107 |
| <b>Skoryck I.</b><br>REPRESENTATION OF PHYSICALITY IN FASHION PHOTOGRAPHY<br>OF THE XXI CENTURY: AFFECTIVE ASPECT.....   | 113 |
| <b>Sobutska L.</b><br>COURAGE – TO BE A GENIUS MARIA PRYMACHENKO.....  | 120 |
| <b>Soliarska-Komarchuk Iryna</b><br>THE ORIGINS OF NEO-EXPRESSIONISM AND ITS MANIFESTATIONS IN THE ART<br>OF UKRAINIAN ARTISTS OF THE «NEW BEND» GROUP.....              | 129 |

УДК 7.074:391/.4/.7(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.1>**Афоніна Олена Сталівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри хореографії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1627-6362

aolena7@gmail.com

## НАПРЯМИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ БІСЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ В НАРОДНОМУ ОДЯЗІ СУЧАСНОСТІ

**Мета статті** – з'ясувати місце українського бісерного мистецтва в комплексі традиційного костюма періоду сучасності з урахуванням впливу на це виставково-мистецької, збиральницької, наукової, педагогічної і творчої діяльності. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше українську бісерну традицію як складову частину народного одягу досліджено комплексно, з урахуванням напрямку етномоди, колекціонування, науково-дослідної, виставкової, фестивальної та освітньої діяльності початку XXI століття.

**Висновки.** Проаналізовано бісерну традицію, притаманну вітчизняному декоративно-прикладному мистецтву, та її матеріальний вияв – вироби з бісеру й оздоблення бісером окремих елементів одягу як складову частину традиційного вбрання українського народу. Шляхом аналізу місця української бісерної традиції та способів її популяризації в наш час з'ясовано, що вона, з'явившись у XIX столітті на теренах України, вплинула на комплекс народного одягу, ставши його частиною й посиливши його естетичну, оберегову, обрядову та інформаційну функції. На початку XXI століття вироби з бісеру залишаються невід'ємною складовою як традиційного костюма, так і сучасного одягу. Встановлено, що цьому сприяють: збиральницька робота колекціонерів, музейних та приватних виставково-мистецьких інституцій; оприлюднення спеціалізованих видань; створення майстрами традиційних виробів; педагогічна діяльність митців-носіїв бісерної традиції; проведення тематичних виставок і фестивалів; використання цієї традиції в діяльності вітчизняних дизайнерів, які розвивають індустрію моди й репрезентують свої колекції в Україні та за кордоном.

**Ключові слова:** український народний костюм, бісерна традиція, вироби з бісеру, прикраси з бісеру, традиційний одяг.

### Afonina Olena. AREAS OF POPULARISATION OF THE UKRAINIAN BEADWORK TRADITION IN CONTEMPORARY FOLK COSTUMES

The **purpose of the study** is to determine the place of Ukrainian bead art in the complex of traditional costumes of the modern period, taking into account the influence of exhibition, artistic, collecting, scientific, pedagogical and creative activities. The **scientific novelty** is that for the first time the Ukrainian beadwork tradition as an integral part of folk costumes has been studied comprehensively, taking into account the direction of ethno-fashion, collecting, research, exhibition, festival and educational activities of the early twenty-first century. **Conclusions.** The study analyses the beadwork tradition inherent in the national decorative and applied arts and its tangible manifestation – beaded products and beaded decoration of individual elements of clothing as an integral part of the traditional costume of the Ukrainian people. The study, by analysing the place of the Ukrainian beadwork tradition and the ways of its popularisation in our time, found that, having appeared in the nineteenth century in Ukraine, it influenced the complex of folk costumes, becoming part of it and strengthening its aesthetic, amulet, ceremonial and informational functions. At the beginning of the twenty-first century, beaded products remain an integral part of both traditional costumes and modern clothing. It has been established that this is facilitated by: collecting work of collectors, museums and private exhibition and art institutions; publication of specialised publications; creation of traditional products by craftsmen; pedagogical activities of artists who carry the beadwork tradition; holding thematic exhibitions and festivals; use of this tradition in the activities of domestic designers who develop the fashion industry and present their collections in Ukraine and abroad.

**Key words:** Ukrainian folk costume, beadwork tradition, beaded products, beaded ornaments, traditional costume.

Актуальність теми дослідження полягає в потребі масштабувати наукові розвідки, присвячені вітчизняній бісерній традиції, яка є одним із чинників, що формують унікальний

мистецький образ народного одягу українців. На наше переконання, цього можна досягти завдяки дослідженню традиції бісерного оздоблення сучасності шляхом аналізу спеціалізованих виставкових проєктів, колекцій вбрання, виставкових проєктів, видань та творчої і педагогічної діяльності майстрів декоративно-прикладного мистецтва. **Методологічна основа** дослідження зумовлена використанням методів мистецтвознавчого, критичного й типологічного аналізу, узагальнення та історичного.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Мистецтво роботи з бісеру доволі ґрунтовно вивчили українські науковці ХХ – початку ХХІ століття. Досліджуючи народний костюм, провідні вчені цього напрямку: Т. Ніколаєва, Р. Захарчук-Чугай, К. Матейко, Г. Худик, Д. Дмитриків, Т. Кара-Васильєва – приділили увагу й прикрасам із бісеру та їхній регіональній специфіці, вишитим бісерним сорочкам й аксесуарам.

Г. Стельмащук у своїй монографії «Традиційні головні убори українців» висвітлила аспект обрядового призначення головних уборів, декорованих бісером [1]. Г. Врочинська, вивчаючи комплекс українських жіночих прикрас ХІХ – початку ХХ століть, окремо дослідила прикраси з бісеру. Стислу характеристику художніх виробів із бісеру подано в статті А. Будзана та дослідженні М. Сахро.

У публікації С. Долеско й А. Алексєєвої «Образ Лесі Українки в національній валюті як символ української державності» при аналізі одного із зображень видатної літераторки, яка часто фотографувалась в народному вбранні, привернуто увагу до одного з різновидів шийної прикраси: «Окрім цінного намиста, також бачимо бісерну силянку – традиційну українську прикрасу, на якій представлений багатий геометричний орнамент [2, с. 70].

Прикладний аспект бісерної традиції охарактеризувала Е. Литвинець, яка не лише здійснила історичну розвідку про походження та побутування бісерної традиції, а й створила прикраси та оприлюднила низку схем зі створення силянок, криз, герданів, котильйонів, ланцюжків, сережок, кручеників, плетінок за мотивами орнаментів і формотворчих

бісерних традицій Галичини, Гуцульщини, Буковини, Поділля та інших етнографічних регіонів [3; 4].

Практику бісерного мистецтва з науковою діяльністю поєднує і Марія Чулак – член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, дослідниця автентичних бісерних прикрас, авторка праці «Бісерні прикраси карпатського краю», присвяченій походженню та розвитку художніх виробів із бісеру на Прикарпатті, з ухилом на вивченні жіночих прикрас ХІХ–ХХ століть. У цій праці представлено й технологію виготовлення сучасних виробів і проаналізовано творчий доробок сучасних майстрів [5].

Бісерне мистецтво українців є провідною дослідницькою темою в діяльності О. Федорчук, яка дійшла висновку, що «впродовж двох останніх століть народну ношу українців органічно доповнює значне число бісерних виробів: накладних прикрас, компонентів одягу та його доповнення, декор яких виконаний із застосуванням бісерних матеріалів» [6, с. 648]. Також до кола інтересів вченої належать бісерне оздоблення народного одягу Гуцульщини, Буковини, Покуття та загальні риси бісерного декору українського народного вбрання; концептуальні засади мистецької традиції оздоблення бісером одягу; ретроспектива й сучасні тенденції виготовлення виробів із бісеру [7].

Однак на сьогодні відсутні наукові розвідки, присвячені аналізу місця бісерної традиції в народному вбранні сучасності, з огляду на комплексний експозиційний, освітній, колекційний, мистецький та інші аспекти.

**Виклад основного матеріалу.** Бісерна традиція як складова частина декоративно-прикладного мистецтва, переживши неодноразові трансформації за своє понад 200-річне існування на території України (прийшовши з країн Західної Європи в ХІХ столітті), максимально проявилась у комплексі традиційного костюма західних регіонів України (Гуцульщина, Покуття, Північна Буковина, Західне Поділля), поширившись і на інші локальні різновиди вбрання в наш час, та збереглась до початку ХХІ століття. Нині вона становить значний інтерес не лише для науковців, а й

для пересічних українців, на хвилі зростання етнопатріотичних настроїв.

Незважаючи на те, що вироби з бісеру утвердились у комплексі українського вбрання доволі пізно, вони стали його невід'ємним компонентом. Елементи святкового й щоденного костюма, створені з бісеру, виконували естетичну, оберегову та обрядову (використання у весільному обряді тощо) функції. А також виконували інформаційну функцію – слугували, наприклад, маркером визначення соціального статусу власника.

На сьогодні бісерні прикраси та декоровані цим матеріалом компоненти народного одягу не лише є предметом наукового дослідження, а й, як і в минулі століття, є частиною святкового та щоденного вбрання українського народу. На наше переконання, нині є кілька шляхів збереження, підтримки й подальшого розвитку вітчизняної бісерної традиції. До пріоритетних належать:

- комплектування музейних і приватних колекцій виробів із бісеру (прикраси та аксесуари, головні убори, одяг);
- діяльність майстрів-носіїв бісерної традиції, які створюють прикраси з бісеру та декорують елементи вбрання;
- педагогічна робота майстрів бісерного мистецтва, які в межах гуртків, курсів, лекцій, майстер-класів та демокласів виховують нове покоління практиків бісерної традиції;
- видання монографій та колективних наукових і науково-популярних праць, спеціалізованих періодичних видань, присвячених різним аспектам цієї теми: історичному, біографічному, етнографічному, мистецтвознавчому, технологічному тощо;
- виставково-мистецькі проекти з презентації української бісерної традиції;
- тематичні фестивалі бісерного мистецтва та ярмарки;
- використання бісерної народної традиції у вітчизняній індустрії моди.

Варто предметно розглянути ці напрями підтримки традиції роботи з бісером у сьогоденній Україні. Передусім це діяльність музейних інституцій, приватних виставково-мистецьких центрів та колекціонерів, які збирають і репрезентують на громадський загал

старовинні зразки бісерних виробів, аби ознайомити суспільство з різноманіттям бісерного мистецтва та його історією.

Фундаментальні колекції наявні, зокрема, у Національному музеї історії України, Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, Центрі Української Культури та Мистецтва, НЦНТ «Музей Івана Гончара», Музеї історичних коштовностей України, Музеї народної архітектури і побуту у Львові імені Климентія Шептицького, Національному музеї народної архітектури та побуту України, Чернівецькому обласному музеї народної архітектури та побуту, Закарпатському обласному музеї народної архітектури та побуту, Закарпатському обласному краєзнавчому музеї імені Тиводара Легоцького, Івано-Франківському краєзнавчому музеї, Чернівецькому обласному краєзнавчому музеї, Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського в м. Коломия. Серед найвідоміших колекціонерів традиційної бісерної оздобы в Україні – С. Долеско, Д. Новак, Б. Петричук, М. Шкрібляк. Так, Б. Петричук не лише провадить активну збиральницьку роботу в Гуцульському краї, але і є майстром із плетіння та реставрації жіночих прикрас із бісеру [8].

Не менш важливим напрямом у контексті цієї дослідницької теми є виставкова робота. Найвідомішим проектом, який вже понад 10 років ознайомлює українців з традиціями й новаціями бісерного мистецтва, є щорічна Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра», яку започаткувала С. Долеско у 2012 році в Центрі Української Культури та Мистецтва (м. Київ) (рис. 1). Провідним напрямом проекту є представлення старовинного декорованого бісером вбрання та прикрас різних етнографічних регіонів із приватних колекцій, колекцій сучасних прикрас в етностилі від індивідуальних майстрів та брендів, а також сучасний народний одяг, оздоблений бісером, і прикраси, які відтворюють старовинну українську бісерну традицію [9]. Просвітницьку функцію в межах цього проекту виконують майстер-класи від





**Рис. 1. Фрагмент експозиції VII Всеукраїнської виставки «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра». Центр Української Культури та Мистецтва, м. Київ, 2019 р.**

митців-учасників, де діти й дорослі вивчають традиційні техніки роботи з бісером в Україні.

У 2016 році в Центрі Української Культури та Мистецтва в межах ретроспективної виставки вишивки всесвітньовідомої майстрині з Коломиї Євгенії Генік «Орнаменти буття» (рис. 2) експонувалась колекція авторських прикрас із бісеру з мотивами форм та

орнаментів різних регіонів, яку створив Іван Лобачук, чоловік майстрині.

Осередком показу виробів майстрів зі створення традиційних бісерних виробів та оздоблення бісером елементів народного вбрання вже понад 10 років є виставки-продажі, які організовує Ю. Шуманський у м. Києві (зокрема



**Рис. 2. Фрагмент експозиції виставки «Орнаменти буття». Центр Української Культури та Мистецтва, м. Київ, 2016 р.**

проекти «Рукоділья. Бізнес&хобі», «Золоті руки майстрів»). Вони поєднують виставкову роботу з показами прикрас в етностилі від вихованців дитячих студій та гуртків.

Серед останніх вітчизняних виставкових проєктів, у межах яких відбувалось ознайомлення з бісерними виробами та оздобами з музейних збірок, – проєкт «Традиційні жіночі прикраси з бісеру», реалізований у червні 2023 р. в Закарпатському обласному музеї народної архітектури та побуту (рис. 3). Також фахівці цього музею представили частину фондової збірки під час виставки «А я свою вишиванку д'серцю пригортаю» в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського (м. Коломия Івано-Франківської обл.). До експозиції, окрім народного чоловічого та жіночого вбрання бойків, гуцулів, долинян, лемків та національних менших Закарпаття, увійшли й традиційні жіночі бісерні прикраси.

Разом із творчою складовою діяльності майстрів затребуваною є і їхня педагогічна робота, у межах якої діти та дорослі отримують знання щодо основ роботи з бісером,



Рис. 3. Фрагмент експозиції виставки «Традиційні жіночі прикраси з бісеру». Закарпатський обласний музей народної архітектури та побуту, 2023 р.

його історії в Україні, типологічне й технологічне різноманіття бісерної традиції. Так, у Київському палаці дітей та юнацтва під керівництвом Л. Ровинської діє гурток «Бісерне сяйво», де можна навчитись бісероплетінню на дроті й жилці, створенню площинних та об'ємних виробів, традиційному бісерному рукодільлю. Майстриня разом зі своїми вихованцями віком від 6 до 17 років розробила й утілила в життя кілька колекцій слов'янських та українських головних уборів і шийно-нагрудних прикрас.

Серед найвідоміших українських майстрів, які вишивають бісером сорочки, що є в колекціях перших осіб держави, політиків та діячів культури й мистецтва, – П. Кодратюк, Р. Магоцький, Я. Щербань (рис. 5). У сучасній бісерній вишивці на сорочках поширена багата фітоморфна орнаментика: сорочки переважно зашивають доволі щільно, і вони є зразком святкового, зокрема весільного, вбрання.

Разом із творчою складовою діяльності майстрів затребуваною є і їхня педагогічна



Рис. 4. Нагрудні прикраси-кризи. Майстриня Н. Артюхова

робота, у межах якої діти та дорослі отримують знання щодо основ роботи з бісером, його історії в Україні, типологічне й технологічне різноманіття бісерної традиції. Так, у Київському палаці дітей та юнацтва під керівництвом Л. Ровинської діє гурток «Бісерне с'яйво», де можна навчитись бісероплетінню на дроті й жилці, створенню площинних та об'ємних виробів, традиційному бісерному рукоділлю. Майстриня разом зі своїми вихованцями віком від 6 до 17 років розробила й утілила в життя кілька колекцій слов'янських та українських головних уборів і шийно-нагрудних прикрас.

Серед найвідоміших українських майстрів, які вишивають бісером сорочки, що є в колекціях перших осіб держави, політиків та діячів культури й мистецтва, – П. Кодратюк, Р. Магоцький, Я. Щербань (рис. 5). У сучасній бісерній вишивці на сорочках поширена багата фітоморфна орнаментика: сорочки переважно зашивають доволі щільно, і вони є зразком святкового, зокрема весільного, вбрання.

Не менш актуальним напрямом з підтримки бісерної традиції в народному одязі є діяльність українських дизайнерів та окремих брендів, що започаткували майстри, які підтримують народні традиції та поширюють їх серед своїх споживачів. Всесвітньовідома дизайнерка вбрання в етностилі створює і жіноче, і чоловіче вбрання, на якому наявна вишивка бісером. Бренд «Бісерні вишиванки для пана та паньанки», який заснував О. Береза, виготовляє чоловічі та жіночі вишиті бісером сорочки й сукні як з дотриманням канонів традиційного костюма, так й осучаснених мотивів.

Бренд традиційних прикрас «Ружа» позиціонує свою діяльність у руслі популяризації українських традицій. Як підтвердження цьому – досвід відтворення та реставрації бісерних виробів за зразками старовинних, зокрема й родинних, світлин. Для прикладу, у 2023 р. фахівці «Ружі», на прохання Г. Гультяй, відреставрували по родинному фото прикраси із с. Топорівці Івано-Франківської обл., що раніше перебували у власності Є. Волошин (Угрин) – нагрудний гердан і силянку.

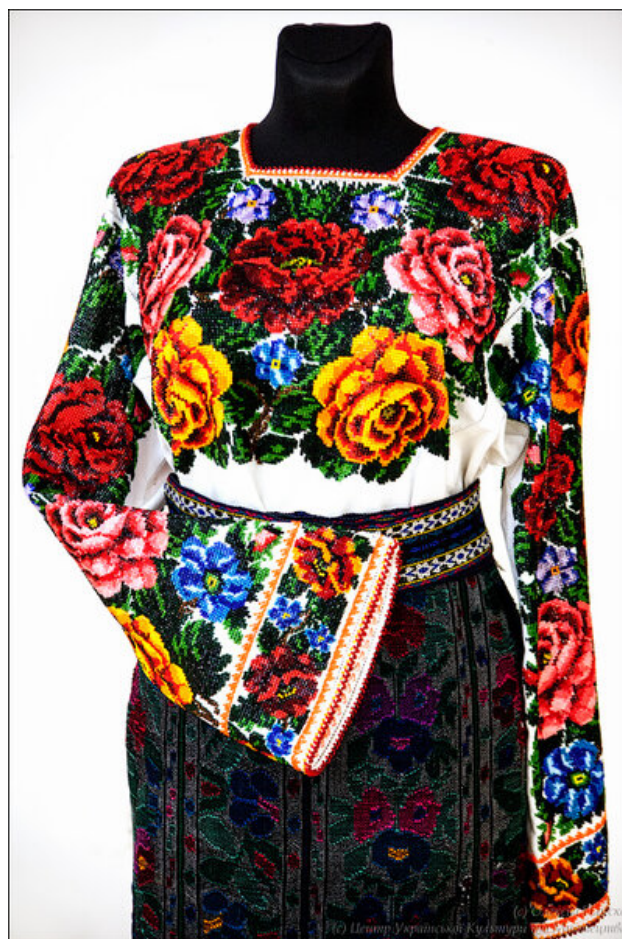


Рис. 5. Вишита бісером сорочка. Майстриня Я. Щербань. Із приватної колекції С. Долеско

Бісерна традиція розвивається та поширюється і завдяки виданню наукових праць, присвячених бісерному мистецтву (дослідження М. Чулак, Е. Литвинець, О. Федорчук та інших вчених), а також – випуску спеціалізованих журналів («Модне рукоділля», «Модний журнал» та ін.) зі схемами для створення бісерних виробів, які є затребуваними серед пересічних українців, оскільки в наші дні, наприклад, вишиті бісером сорочки одягають на свята, зокрема наречені на весілля. Це свідчить про те, що носити вироби з бісеру, які виконують естетичну й обрядову функції, престижно.

Підтримка традиції бісероплетіння належить до напрямів роботи фестивалів і ярмарків, які є популярними в Україні та розраховані на широке коло відвідувачів як спосіб пізнавального дозвілля. Так, під час Ярмарку народного мистецтва, який кілька разів на рік проходить у Національному музеї народної архітектури та побуту України, свою творчість представляють і майстри бісерного



Рис. 6. Відтворені брендом традиційних прикрас «Ружа» силянка й гердан, с. Топорівці Івано-Франківської обл.

мистецтва та навчають всіх охочих основам роботи з бісером. Цей напрям підтримують і такі етнофестивалі, як «Галицька брама», «Граждafest», «Дзвони Лемківщини», «Країна мрій», «Лудине-фест».

Українські майстри демонструють свою творчість не лише в Україні, а й за її межами. Зокрема, у червні 2023 р. в м. Орадея (Румунія) уже вдесяте відбувся захід ART Jewelry Festival Oradea Romania. Цьогоріч Україну з-поміж 20 країн та 40 митців представили А. Візир, О. Дерябкіна, Г. Кубарова та Н. Маріаш, які під час показів виробів та майстер-класів із їхнього виготовлення продемонстрували відвідувачам не лише традицію роботи з бісером в Україні, а й бісерні тенденції світового рівня, із застосуванням унікальних авторських технік [10].

**Наукова новизна** нашої розвідки полягає в тому, що вперше українську бісерну

традицію як складову частину народного одягу досліджено комплексно, з урахуванням напрямку етно моди, колекціонування, науково-дослідної, виставкової, фестивальної та освітньої діяльності початку XXI століття.

**Висновки.** У статті досліджено шляхи підтримки сучасної бісерної традиції, втіленої в прикрасах, головних уборах та елементах вбрання українців. Зафіксовано високий рівень збереження цієї традиції та значний інтерес у суспільстві до неї. Визначено як пріоритетні й предметно проаналізовано такі напрями пропагування традиції роботи з бісером в Україні: музейне та індивідуальне колекціонування, виставкова діяльність, творча й педагогічна робота майстрів-носіїв бісерної традиції, видання спеціалізованих праць, схем та журналів, фестивально-ярмаркова робота.

#### Література:

1. Стельмашук Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наук. думка, 1993. 240 с.
2. Долеско С., Алексєєва А. Образ Лесі Українки в національній валюті як символ української державності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Т. 1, № 55. С. 66–72.
3. Джигурда-Литвинець Е. Ручне вишивання і нанизування. Київ : Вища шк., 2004. 336 с.
4. Литвинець Е. М. Чарівні візерунки. Київ : Рад. шк., 1985. 48 с.
5. Чулак М. Бісерні прикраси Карпатського краю. Львів : Апріорі, 2015. 168 с.
6. Федорчук О. Головні функції бісерного декору народної ноші українців. *Народознавчі зошити*. 2013. № 4. С. 648–659.

7. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів : Свічадо, 2007. 119 с.
8. Петричук Б. Рукотвори. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/bohdan-petrychuk/> (дата звернення: 01.07.2023).
9. VII Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра». Центр української культури та мистецтва. URL: [https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id\\_article=02142](https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=02142) (дата звернення: 23.06.2023).
10. ART Jewelry Festival Oradea Romania 2023. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/events/242095785120043> (дата звернення: 08.06.2023).

#### References:

1. Stelmashchuk, H. (1993). Traditional Headdresses of Ukrainians. Kyiv, 240 [in Ukrainian].
2. Dolesko, S., Aliexsieieva, A. (2022). Lesia Ukrainka's Image in National Currency as Symbol of Ukrainian Sovereignty. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 1(55), 66–72 [in Ukrainian].
3. Dzhyhurda-Lytvynets, E. (2004). Hand embroidery and stringing. Kyiv, 336 [in Ukrainian].
4. Lytvynets, E. M. (1985). Magical Patterns. Kyiv, 48 [in Ukrainian].
5. Chulak, M. (2015). Beaded Jewelry of the Carpatian region. Lviv, 168 [in Ukrainian].
6. Fedorchuk, O. (2007). The Main Functions of the Beaded Decoration of the Folk Costume of Ukrainians. Narodoznavchi zoshyty, (4), 648–659 [in Ukrainian].
7. Fedorchuk, O. (2013). Ukrainian Folk Jewelry Made of Beads. Lviv, 119 [in Ukrainian].
8. Petrychuk, B. Handicrafts. Retrieved from: <https://rukotvory.com.ua/maystry/bohdan-petrychuk/> [in Ukrainian].
9. All-Ukrainian exhibition «Beads: Yesterday. Today. Tomorrow». Tsentr ukrainskoi kultury ta mystetstva. Retrieved from: [https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id\\_article=02142](https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=02142) [in Ukrainian].
10. ART Jewelry Festival Oradea Romania 2023. Facebook. Retrieved from: <https://www.facebook.com/events/242095785120043> [in Ukrainian].

УДК 74.01/.09

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.2>**Білик Анна Анатоліївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри дизайну  
Херсонського національного технічного університету  
ORCID ID: 0000-0001-9608-5130  
bilykanna93@ukr.net

**Чепелюк Олена Валеріївна,**

доктор технічних наук, професор,  
професор кафедри дизайну  
Херсонського національного технічного університету  
ORCID ID: 0000-0003-1677-5137  
elenachepelyuk@gmail.com

## ЗАПОЗИЧЕННЯ ЯК ХУДОЖНІЙ І ТЕХНІЧНИЙ ПРИЙОМ СТВОРЕННЯ АРТ-МЕМІВ

*Інтернет меметика є предметом вивчення багатьох зарубіжних та вітчизняних науковців. Попри широке використання мемів у масовій культурі досі це явище науково не осмислене. Більшість публікацій спрямованих на дослідження природи мемів, їх функціонування в Інтернеті. Однак, створення мемів на основі творів мистецтва в цифровій культурі дослідниками не розглядалося належним чином.*

**Мета** публікації полягала у з'ясуванні ролі запозичення у створенні арт-мемів, заснованих на мистецьких творах.

**Методологія.** На різних етапах дослідження авторками використовувався такий корпус наукових методів: термінологічний метод для аналізу застосованих понять і термінів; феноменологічний; а також історично-описовий метод. Контекстуально-аналітичний метод сприяє аргументованому розкриттю проблематики публікації. Стаття ґрунтується на принципах системного та культурологічного аналізу.

**Результати.** Сучасні дизайнери нерідко вдаються до запозичення творів мистецтва під час створення мемів. Так арт-меми набувають популярності у сучасній цифровій культурі. Інструментом зображення обирають загальновідомі твори мистецтва, так порушують політичні, військово-політичні, екологічні, соціально-побутові, екологічні проблеми. Гумор є іманентною складовою мему, тому не випадково відомі твори мистецтва піддаються трансформації, зокрема реміксуванню. В основі реміксування лежить ігровий підхід до оригінального тексту, що це не слід ототожнювати з компіюванням і плагіатом. Використання класичних творів мистецтва в цифровій культурі, по-перше, знайомить глядача з історією мистецтва, принаймні так інформує і дає посил до ознайомлення з культурною традицією, по-друге, пафос академізму для масової культури є основою для реалізації пародійних, іронічних намірів сучасного автора.

**Наукова новизна.** Порушено проблему створення арт-мемів через послідовну художню практику реміксування, як одну з провідних у сучасній цифровій культурі.

**Практична значущість.** Матеріали дослідження мають концептуальне значення для подальшого усвідомлення ролі реміксування для створення мемів. Отримані результати можуть використовуватися програмістами і дизайнерами для удосконалення програм, роблячи їх простими і доступними в засвоєнні, що загалом стимулює розвиток і інтерес до мему як явища культури.

**Ключові слова:** інтернет-мем, арт-мем, ремікс, реміксування, цифрова культура.

### **Bilyk Anna, Chepelyuk Olena. BORROWINGS AS AN ARTISTIC AND TECHNICAL DEVICE OF ART MEMES CREATION**

*Internet memetics is the topic studied by many scientists in this country and overseas. Despite the widespread use of memes in mass culture, a scientific understanding of this phenomenon has not been developed yet. Most of the publications are aimed at studying the nature of memes and their functioning on the Internet. However, creation of memes based on works of art in digital culture has not been duly addressed by researchers.*

**The purpose** of this publication was to clarify the role of borrowing in the process of creating art memes based on works of art.

**Methodology.** At various stages of the research the authors employed the following set of scientific methods: terminological method for analyzing the concepts and terms applied; phenomenological; and historical-descriptive method. The contextual-analytical method contributes to the well-grounded interpretation of the issues under investigation. The article is based on the principles of systemic and cultural analysis.

**The results.** Modern designers often borrow works of art when creating memes. This is how art memes become popular in today's digital culture. Well-known works of art are selected as a tool of imaging, thus political, military-political, environmental, social and welfare problems are raised. Humor is an immanent constituent of memes, so it is not a mere coincidence that famous works of art undergo transformation, in particular, remixing. Remixing is based on a playful approach to the original text, and it should not be equaled with compilation and plagiarism. Use of classical works of art in digital culture, firstly, introduces the viewer to the history of art, at least providing some information in this way and urging to learn a cultural tradition. Secondly, the pathos of academicism serves for mass culture as the basis to implement parodic and ironic intentions of a modern author.

**Scientific novelty.** The research has touched upon the problem of creating art memes through the consistent artistic practice of remixing, as one of the leading problems in modern digital culture.

**Practical significance.** The research findings have conceptual implications for further understanding of the role of remixing in memes creating. The obtained results can be used by soft-ware developers and designers to improve software programs making them simple and easy to learn, which generally stimulates development and interest in memes as a cultural phenomenon.

**Key words:** internet meme, art meme, remix, remixing, digital culture.

**Вступ.** Мем, як будь-яке соціальне явище, постійно перебуває у процесі трансформації, є швидкою реакцією на локальні і глобальні події. Варто зазначити, що він виходить за межі національної культури, стаючи візуальним засобом міжнародної комунікації. Мем є інструментом передачі різноманітної інформації та посилу, тому застосовується не тільки як елемент спілкування, але й постає комунікатором у навчальному процесі, у торгівельно-рекламній сфері тощо. Під час створення арт-мемів інструментом зображення обирають загальновідомі твори мистецтва, завдяки яким порушують політичні, військово-політичні, екологічні, соціально-побутові, екологічні проблеми. Найпоширенішою практикою для створення таких мемів є передусім реміксування. Досягнення цифрової культури сприяють опануванню якомога більше програм масовою аудиторією. Програмісти і дизайнери удосконалюють програми, роблячи їх простими і доступними в засвоєнні, що загалом стимулює розвиток і інтерес до мему як явища культури.

**Аналіз останніх досліджень.** Передусім слід звернутися до зарубіжних дослідників, які першими почали давати теоретичний аналіз реміксуванню. Варто виділити монографію М. Кнобеля (Michele Knobel) і К. Ланкшир (Colin Lankshear) «Нова грамотність: повсякденні практики та навчання в класі» (New Literacies: Everyday Practices and Classroom

Learning), 2006 р., де автори приділяють увагу аналізу цифровим комунікаціям, розглядаючи цифрові ремікси, якими є колір, шрифт, звуки, фотографії тощо [13, с. 111–130]. Безперечно, заслуговують уваги чисельні праці з цифрової культури Лімор Шифман (Limor Shifman). Вивченню реміксу присвячена книга Лоуренса Лессіга (Lester Lawrence Lessig) «Ремікс: Як мистецтво та комерція процвітають у гібридній економіці» (Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy), 2008 [14]. Дослідження Інтернет-мему як публічного дискурсу, важливого комунікативного акту порушено в науковому дослідженні Л. Грундлінг (L. Grundlingh) [12] та Р. Мілнер (Ryan Milner) [17].

Системне дослідження мему в українській науці розпочалося з 10 років ХХІ ст., що пов'язано з популярністю даного явища в культурі Інтернет комунікацій. Мем став предметом теоретичного осмислення філософів, політологів, культурологів, дизайнерів, філологів. Сьогодні у вітчизняному науковому просторі окреслились провідні дослідники; серед них: К. Соколова, Ж. Денисюк, А. Рязанов, О. Чернікова та ін. Проблема з'ясування природи мему крізь призму комунікативності представлена у наукових розвідках К. Соколової, Ж. Денисюк, А. Рязанова. К. Соколова у публікації «Меми як засіб комунікації в інтернет-середовищі» приділяє увагу емоційній складовій мему [6]. Ж. Денисюк вважає мем

засобом міжкультурної комунікації, за допомогою якої висловлюється певна думка, підтверджується власна референція в рамках комунікативного середовища [4]. Дослідниця пише, що Інтернет-меми починають формувати нову культуру масового формату та перетворюються на феномен сучасного масового мистецтва [3, с. 4]. А. Рязанов у статті «Мем як комунікативна одиниця: синхронія та діахронія поняття» називає мем «унікальним інформаційним реплікатором, який містить у собі ідею та внутрішній сенс, а також може самопоширюватися» [5, с. 9]. Слід звернути увагу на роботи, присвячені з'ясуванню природи мему. Про його фольклорну складову пишуть І. Геращенко [2], К. Трачук [7], А. Рязанов [2]. Утім, цей великий і багатогранний пласт мем-культури потребує подальшого теоретичного осмислення. Такий інтерес науковців до вивчення мімів продиктований зміною правил комунікації у XXI столітті. Однак, проблема реміксування в мем-культурі досі науковцями України не піднімалася, як і тема запозичення мистецьких текстів у створенні мемів.

**Мета публікації** – з'ясувати роль запозичення у створенні арт-мемів, заснованих на мистецьких творах.

**Результати та обговорення.** Мем, існуючи у полі візуальної культури, стає її невід'ємною складовою. Для нього характерно: тиражованість, загальнодоступність, впізнавальність, ефектність – все те, що викликає подив, здивування або інші емоції. Цікаву думку щодо природи мему висловлює І. Геращенко. Дослідниця пише, що під впливом інтернет-мережі, соціальних мереж і т. д. основні ознаки фольклору (усність, анонімність, колективність, варіативність, імпровізаційність) модернізувалися, отримали певні доповнення, видозміни, трансформації та модифікації [2, с. 120]. Отже, наявність фольклорних рис не означає копіювання, тому у процесі розвитку мем набуває власних ознак. Однією з них є анонімність. Реміксування створене з метою спілкування з іншими, що не несе естетичної функції, на думку Еббі С. Вейсдорфа, асоціюється з народною виразністю [20, с. 1133]. Отже, такий мем є результатом народних практик, породжених інформаційним суспільством.

Лімор Шифман пише, що розповсюдження мему не змушує відправника виявляти творчу активність, утім, «авторство» має місце на теренах Інтернету, зокрема у створенні мемів. Дослідниця Лімор Шифман виділяє дві основні стратегії перепакування мемів: мімікрія та ремікс [19, с. 365]. У праці «Анатомія мему YouTube», де докладно репрезентує структуру «меметичних відео», зазначає, що у мімікрії немає нічого нового – люди завжди видавали себе за інших. Однак в епоху Web 2.0 повсякденні міметичні практики перетворилися на дуже помітне явище в публічній сфері. Такі веб-сайти, як YouTube, переповнені імітаціями – майже будь-яке створене користувачами відео, яке проходить певний поріг переглядів, надихає потік емуляцій [18]. На думку Лімор Шифман, реміксування також надзвичайно поширено, оскільки цифрові технології та безліч зручних додатків дозволяють людям дуже легко завантажувати, повторно редагувати та розповсюджувати вміст [18]. Практика реміксування є складовою сучасної культури, сприяє популярності певної пісні, кінофільму, актора, політика тощо. Будучи популярним джерелом комунікації на багатьох сайтах, мем виступає як форма передачі інформації, як тема для розмови, як джерело для початку розмови, як емоційна реакція на повідомлення.

Лоуренс Лессіг вважає, що ремікс – це колаж. Він походить від поєднання елементів культури RO (культури тільки для читання); це досягає успіху, коли з відомої теми створюється нова [14, с. 76].

Зарубіжні дослідники Саша Фрісіке, Крісторф М. Флат, Марко Вірт, Фредерік Тісс для дизайнерів виділяють креативно-орієнтовані та продуктивно-орієнтовані форми реміксування. До креативно-орієнтованих форм реміксування належать: реміксування для натхнення, реміксування для відтворення, реміксування для навчання. Вони пишуть, що дизайнери навмисно використовують реміксування, щоб розширити свій кругозір. На їхню думку, дизайнери реміксують існуючі речі, щоб краще зрозуміти їх внутрішню роботу. Це допомагає їм стати кращими, набути нових навичок, які, в свою чергу,



дозволяють бути більш творчими. Основним результатом є одержання знань і методів, які дизайнери можуть використовувати в майбутніх проєктах [10, с. 740–742]. Безсумнівно, реміксування відроджує інтерес до вивчення класичного мистецтва. Під час реміксування маніпуляції з первинним текстом можуть бути додатковими або субтрактивними [15, с. 53].

Продуктивно-орієнтовані форми реміксування складаються, на думку вище зазначених вчених, з реміксування для швидкості, що дає можливість заощаджувати час, отже прискорити роботу; реміксування для поліпшення, натрапляючи на річ, в якій відзначають недолік дизайну, вони покращують її за допомогою реміксу; реміксування для розширення можливостей, наприклад, дозволяє дизайнерам розробляти проєкти, що виходять за рамки їх фактичних технічних навичок [10, с. 742–743].

Найчастіше реміксуванню підлягають арт-меми. Мистецтво постмодернізму вдається до цитування та іронії. Інтерес до арт-мемів пояснюється діалогічністю сучасної культури, яка знаходить нові коди в мистецтві минулого. Науковці Валентина Бистрякова, Алла Осадча, Олеся Пільгук, даючи загальну характеристику постмодерністському мистецтву, зазначають, що автор має справу із формами, взятими з інших творів, ними може бути як симуляція, цитування, запозичення, інтерпретація й реінтерпретація, так і прямий римейк та тиражування [1, с. 445].

Класичне мистецтво своєю витонченістю, аристократизмом, манерністю полярне культурі поведінки сьогодення. Так ми стикаємося з невідповідністю, що викликає сміх навіть з додаванням однієї фрази. Сьогодні в мем-культурі склався улюблений корпус художників: Леонардо да Вінчі, Рембрандт ван Рейн, Ван Гог, Франсіско Гойя, Едвард Мунк тощо.

Проте витoki арт-мемів необхідно шукати в творчості Марселя Дюшана. У 1919 році Дюшан взяв листівку «Мона Ліза» та намалював на її обличчі вуса й борідку з літерами «LHOQQ». Мистецтвознавиця Магда Міхальська пише, що у 1919 році цей образ порушив традиційне розуміння гендерних ролей, і додавання вусів до одного з найвідоміших

творів мистецтва вважалося святотатством і актом естетичного вандалізму [16, с. 9]. Додавання Дюшаном чоловічого волосся на жіночому обличчі в поєднанні з його підписом чітко і вульгарно посиляється на бісексуальність. Зв'язок із широко поширеним уявленням про гомосексуалізм Леонардо є неминучим, і він утворює паралель до відкритої дискусії Фрейда. Ця тема на достатньому рівні висвітлена в європейському й американському науковому просторі, зокрема у працях А. Абелла [8], Н. Блюм [9], Р. Гулаті, Д. Полі [11] та ін.

Вибір Дюшаном Мони Лізи далеко не випадковий. Адже, коли він презентував свій реді-мейд, ця картина завдяки її викраденню в Луврі і розголошенню в світовій пресі цієї події, стала відома не лише мистецтвознавцям, але й широкій аудиторії. Завдяки тиражуванню преси цей образ став загальнодоступним. Її можна було вільно копіювати, тиражувати та відтворювати, тому ми бачимо її на одязі, аксесуарах тощо.

Окрім Марселя Дюшана, до Мони Лізи зверталися Казимир Малевич, Сальвадор Далі, Фернанда Леже, Енді Уорхол та багато інших. Отже, вона стала популярним арт-мемом, ще до того, як поширилася Інтернетом. Її сміливо можна назвати доінтернетовським арт-мемом.

Так, у період панування авангардного мистецтва, саме ця картина наочно нагадувала про Високе Відродження. Марсель Дюшан десакралізував «Мону Лізу», а інструментом задля здійснення задуманого обрав гумор. Відтак він поклав початок гумористичному сприйняттю цієї картини. Тому не випадково цей образ обраний мем-культурою як провідний. Адже гумор і іронія є іманентними складовими мему.

Однак Дюшана не дуже хвилювали можливі суперечки, оскільки провокативність була одним з способів діалогу з глядачем. Взагалі на активній участі глядачів побудоване все сучасне мистецтво, яке, на відміну від традиційного мистецтва, академізму, прагне до інтерактивності. Мем-культура не є виключенням.

Мем пройшов період зародження, становлення й перебуває сьогодні у процесі

активного розвитку. Виконуючи більшу частину функцій культури, мем є інструментом передачі різноманітної інформації та посилює, тому застосовується не тільки як елемент спілкування, але й постає комунікатором у різних сферах суспільства, і є своєрідною реакцією на політичні, екологічні, соціальні процеси суспільства. Саме тому, в даний час дуже багато виникає інтересу до мему, як до елемента життєдіяльності та його впливу на всі сфери, в яких він застосовується. Мем, як явище культури, накопичує та передає суспільний досвід, знання про навколишній світ. Мона Ліза курить, позує для селфі, тримає щось у руках, одягає противогаз, окуляри, в неї проблеми зі шкірою, волоссям, бровами, 2022 році вона з'явилася у рожевій панамі групи «Kalush», яка виграла Євробачення. «Мона Ліза» стала одним з популярних арт-мемів під час Ковіда 19, де відомий образ можна було побачити з туалетним папером, з носовичком, у захисній масці тощо.

Зокрема, генератор мемів Мони Лізи допомагає створити швидко мем. Безкоштовний онлайн-конструктор зображень дозволяє додавати власний текст зі зміною розміру, зображення тощо. Сама картина генерує

нескінчену кількість реміксів, які з додаванням нового тексту чи додаткового зображення залишаються актуальними. Сьогодні меми використовують в рекламі, роблячи жартівні відсилки. Одним з найважливіших факторів є врахування мотивації потенційного покупця та глядача. Даний вид реклами дуже стрімко розвивається, як показує практика, це працює.

**Висновки.** Отже, сучасні дизайнери нерідко вдаються до запозичення творів мистецтва під час створення мемів. Так арт-меми набувають популярності у сучасній цифровій культурі. Гумор є іманентною складовою мему, тому не випадково відомі твори мистецтва піддаються трансформації, зокрема реміксуванню. В основі реміксування лежить ігровий підхід до оригінального тексту і це не слід ототожнювати з компіюванням і плагіатом. Часто основою для створення арт-мемів є класичні твори мистецтва. Використання їх в цифровій культурі, по-перше, знайомить глядача з історією мистецтва, принаймні так інформує і дає посил до ознайомлення з культурною традицією, по-друге, пафос академізму для масової культури є основою для реалізації пародійних, іронічних намірів автора.

### Література:

1. Бистрякова В., Осадча А., Пільгук О. Інновації та технології у сучасному мистецтві. *Народознавчі зошити*. 2017. № 2. С. 441–447.
2. Грищенко І. Модифікація побутування фольклору в інформаційну добу *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72) № 1. Ч. 3. С. 117–121.
3. Денисюк Ж. Інтернет-меми у вимірі масової культури. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 2. С. 3–8. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262548>.
4. Денисюк Ж. Інтернет-меми як засіб постфольклорної комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. Вип. 2. С. 29–35.
5. Рязанов А. Мем як комунікативна одиниця: синхронія та діахронія поняття. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Соціальні комунікації*. 2018. Вип. 14. С. 9–13.
6. Соколова К. Меми як засіб комунікації в інтернет-середовищі. *Гуманітарний часопис*. 2012. № 1. С. 118–123.
7. Трачук К. Концепт багатства в інтернет-фольклорі. *Українська література в просторі культури і цивілізації: збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених / відповід. ред. Н. В. Горбач; ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2021. С. 147–149.
8. Abella A. Psychoanalysis and the arts: the slippery ground of applied analysis
9. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 2016. 85 (1). pp. 89–119. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26784716/> (дата звернення: 13.04.2023).
10. Blum H. Psychoanalysis and art, Freud and Leonardo. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 2001. 49 (4). pp. 1409–1425. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/00030651010490040501> (дата звернення: 13.04.2023).

11. Friesike Sascha, Flath Christoph M, Wirth Marco, Thiesse Frédéric. Creativity and productivity in product design for additive manufacturing: *Mechanisms and platform outcomes of remixing*. *Journal of Operations Management*. 2019. Volume 65. pp. 735–752. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jom.2018.10.004>
12. Gulati R., Pauley D. Reconsidering Leonardo Da Vinci and a Memory of His Childhood. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 2020. 68 (3). pp. 359–406. URL: <https://doi.org/10.1177/0003065120932170> (дата звернення: 03.04.2023).
13. Grundlingh L. Memes as speech acts. *SOCIAL SEMIOTICS*, 2017 28 March pp. 1–22 URL: <http://dx.doi.org/10.1080/10350330.2017.1303020> (дата звернення: 8.04.2023).
14. Lankshear Colin. *New Literacies: Everyday Practices and Classroom Learning*. 2006. 278 p.
15. Lessig Lester Lawrence. *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. 2008. 352 p.
16. Marino Gabriele. Semiotics of spreadability: A systematic approach to Internet memes and virality. *Punctum* 2015. № 1. pp. 43-56. URL: <http://dx.doi.org/10.18680/hss.2015.0004>.
17. Michalska Magda. Masterpiece Story: Duchamp's La Joconde aka L.H.O.O.Q. *DailyArt Magazine*. 2021. 15 December. URL: <https://www.dailyartmagazine.com/painting-of-the-week-is-la-joconde-l-h-o-o-q/> (дата звернення: 06.04.2023).
18. Milner. R. M. *The World Made Meme: Discourse and Identity in Participatory Media*. PhD diss., University of Kansas. Accessed. 2015 13 March. URL: [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/10256/Milner\\_ku\\_0099D\\_12255\\_DATA\\_1.pdf?sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/10256/Milner_ku_0099D_12255_DATA_1.pdf?sequence=1). (дата звернення: 8.04.2023).
19. Shifman Limor. An anatomy of a YouTube meme. *Journal of Computer-Mediated Communication*. Volume 14, Issue 2 URL: <https://doi.org/10.1177/1461444811412160> (дата звернення: 28.03.2023).
20. Shifman Limor. Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication* 18. 2013. pp 362–377. URL: <https://doi.org/10.1111/jcc4.12013> (дата звернення: 28.03.2023).
21. Waysdorf Abby S. Remix in the age of ubiquitous remix. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. 2020. 27 (4) pp. 1129-1144. URL: <https://doi.org/10.1177/1354856521994454> (дата звернення: 16.04.2023).

#### References:

1. Bystriakova V., Osadcha A., Pilhuk O. (2017). Innovatsii ta tekhnolohii u suchasnomu mystetstvi [Innovations and technologies in contemporary art]. *Narodoznavchi zoshyty – The Ethnology Notebooks*, 2, 441–447. [in Ukrainian].
2. Hryshchenko I. (2022). Modyfikatsiia pobutuvannia folkloru v informatsiinu dobu [Modification of folklore use in the information age]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka – Scientific Notes of Vernadsky TNU. Series: Philology. JournalismT*, 33 (72) № 1. Ch. 3, 117–121. [in Ukrainian].
3. Denysiuk Zh. (2022). Internet-memy u vymiri masovoi kultury [Internet memes in the dimension of mass culture]. *Kultura i suchasnist: almanakh – Culture and Modernity: an almanac*, 2, 3–8. Retrieved from: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262548>. [in Ukrainian].
4. Denysiuk Zh. (2017). Internet-memy yak zasib postfolklornoï komunikatsii [Internet memes as a means of post-folklore communication]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, 2, 29–35. [in Ukrainian].
5. Riazanov A. (2018). Mem yak komunikatyvna odynytisia: synkhroniia ta diakhroniia poniattia [Meme as a communicative unit: synchrony and diachrony of the concept]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N. Karazina. Serii Sotsialni komunikatsii – Bulletin of V.N. Karazin Kharkiv National University. Series Social Communications*, 14, 9–13. [in Ukrainian].
6. Sokolova K. (2012). Memy yak zasib komunikatsii v internet-seredovyshchi [Memes as a means of communication in the online environment]. *Humanitarnyi chasopys - The humanitarian journal*, 1, 118–123. [in Ukrainian].
7. Trachuk K. (2021). Kontsept bahatstva v internet-folklori [The concept of wealth in Internet folklore]. *Ukrainska literatura v prostori kultury i tsyvilizatsii : zbirnyk naukovykh prats studentiv, aspirantiv i molodykh vchenykh – Ukrainian literature in the space of culture and civilization: a collection of scientific papers by students, postgraduates and young scholars*. (pp. 147–149). Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi universytet [in Ukrainian].
8. Abella A. (2016). Psychoanalysis and the arts: the slippery ground of applied analysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 85 (1), 89–119. Retrieved from: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26784716/> [in English].
9. Blum H. (2001). Psychoanalysis and art, Freud and Leonardo. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 49 (4), 1409–1425. Retrieved from: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/00030651010490040501> [in English].

10. Friesike Sascha, Flath Christoph M, Wirth Marco, Thiesse Frédéric. (2019). Creativity and productivity in product design for additivemanufacturing: *Mechanisms and platform outcomes of remixing*. *Journal of Operations Management*, 65, 735–752. Retrieved from: <https://doi.org/10.1016/j.jom.2018.10.004> [in English].
11. Gulati R., Pauley D. (2020). Reconsidering Leonardo Da Vinci and a Memory of His Childhood. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 68(3), 359-406. Retrieved from: <https://doi.org/10.1177/0003065120932170> [in English].
12. Grundlingh L. (2017). Memes as speech acts. *Social semiotics*, 1–22. Retrieved from: <http://dx.doi.org/10.1080/10350330.2017.1303020> [in English].
13. Lankshear Colin (2006). *New Literacies: Everyday Practices and Classroom Learning* [in English].
14. Lessig Lester Lawrence (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy* [in English].
15. Marino Gabriele (2015). Semiotics of spreadability: A systematic approach to Internet memes and virality. *Punctum*, 1, 43-56. Retrieved from: <http://dx.doi.org/10.18680/hss.2015.0004> [in English].
16. Michalska Magda (2021). Masterpiece Story: Duchamp’s La Joconde aka L.H.O.O.Q. *DailyArt Magazine*, Retrieved from: <https://www.dailyartmagazine.com/painting-of-the-week-is-la-joconde-l-h-o-o-q/> [in English].
17. Milner. R. M. (2015). *The World Made Meme: Discourse and Identity in Participatory Media*. *PhD diss.* University of Kansas. Retrieved from: [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/10256/Milner\\_ku\\_0099D\\_12255\\_DATA\\_1.pdf?sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/10256/Milner_ku_0099D_12255_DATA_1.pdf?sequence=1) [in English].
18. Shifman Limor. An anatomy of a YouTube meme. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 14 (2). Retrieved from: <https://doi.org/10.1177/1461444811412160> [in English].
19. Shifman Limor (2013). Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 18, 362–377. Retrieved from: <https://doi.org/10.1111/jcc4.12013> [in English].
20. Waysdorf Abby S. (2020). Remix in the age of ubiquitous remix. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27 (4), 1129–1144. Retrieved from: <https://doi.org/10.1177/1354856521994454> [in English].

УДК 72.012.8:371.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.3>**Бойко Валерія Андріївна,**

аспірант

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-3439-7590

boyko31197@gmail.com

## ТЕХНОЛОГІЯ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ РОБОТИ ПРИ ПРОЄКТУВАННІ ІНТЕР'ЄРУ

**Мета роботи:** визначити потенціал використання технології доповненої реальності в дизайні інтер'єру. В статті проаналізовані можливості даної технології, особливості застосування в проєктній практиці дизайнера, проблеми з впровадженням та шляхи їх вирішення. Методологія роботи побудована на застосуванні комплексного підходу, що дозволив врахувати різні аспекти означеної проблеми: від психологічних (особливості сприйняття), проєктних (напрями застосування) – до технічних (аналіз засобів та можливостей). Для проведення дослідження були залучені загально-наукові методи та спеціальні у відповідності до характеру питання та поставленого завдання. Наукова новизна полягає у визначенні можливостей застосування технології доповненої реальності з метою оптимізації процесів проєктування в роботі дизайнера інтер'єрів.

**Висновки.** Доповнена реальність є сучасним інструментом дизайн проєктування, що дозволяє оптимізувати різні етапи роботи у загальному процесі. Завдяки активному розвитку цифрових технологій можливості моделювання та візуалізації 3D-об'єктів постійно розширюються, технологія стає доступнішою широкому загалу. При цьому слід розрізняти особливості застосування її проєктувальниками та замовниками, споживачами. Поширення набуває створення різних додатків для представлення меблів, аксесуарів, деталей просторового рішення в певному інтер'єрі чи екстер'єрі. Але це дуже обмежений напрямок застосування доповненої реальності, що в першу чергу використовують виробники та продавці цих предметів. В проєктній роботі доповнена реальність полегшує спілкування з замовником та суміжниками, оскільки дає змогу максимально наочно представити проєктну ідею. Автор наголошує на необхідності більш детального розгляду можливостей використання доповненої реальності безпосередньо в проєктній роботі дизайнера, оскільки моделювання в такому ракурсі дає змогу швидше приймати рішення – розроблювати та оцінювати різні варіанти. Таким чином, технологія доповненої реальності має значні переваги перед віртуальною реальністю, та має всі шанси на панування в просторі дизайн-проєктування інтер'єрів.

**Ключові слова:** доповнена реальність, дизайн інтер'єру, 3D-візуалізація, оптичний трекінг, інтеграція в реальне середовище, маркери.

### **Boiko Valeriia. AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY AS A TOOL FOR OPTIMIZING DESIGN WORK IN INTERIOR DESIGN**

*Purpose of Research:* to determine the potential of using augmented reality technology in interior design. The article defines the possibilities of this technology, the features of the designer's application in the design practice, problems with the use and ways to solve them. The methodology of the work is based on the application of an integrated approach, which made it possible to take into account various aspects of this problem: from psychological (peculiarities of perception), design (directions of application) – to technical (analysis of means and opportunities). To conduct the study, general scientific methods and special ones were involved in accordance with the nature of the issue and the task. The scientific novelty lies in determining the possibilities of using augmented reality technology in order to optimize the design processes in the work of an interior designer.

Augmented reality is a modern design tool that allows you to optimize the various stages of work in the overall process. Thanks to the active development of digital technologies, the possibilities of modeling and visualizing 3D objects are constantly expanding, the technology is becoming more accessible to the general public. At the same time, it is necessary to distinguish between the features of its application by designers and customers, consumers. The creation of various applications for the presentation of furniture, accessories, details of a spatial solution in a particular interior or exterior is gaining popularity. But this is a very limited application of augmented reality, which is primarily used by manufacturers and sellers of these items. In design work, augmented reality facilitates

*communication with the customer and subcontractors, as it allows you to visualize the project idea as clearly as possible. The author notes the need for a more detailed consideration of the possibilities of using augmented reality directly in the design work of the designer, since modeling in this perspective allows you to make decisions faster – to develop and evaluate various options. Thus, augmented reality technology has significant advantages over virtual reality and has every chance of dominating the interior design space.*

**Key words:** *augmented reality, interior design, 3D visualization, optical tracking, integration into the real environment, markers.*

**Вступ.** Дизайн інтер'єру на сьогоднішній день є досить затребуваним напрямом діяльності, яка потребує постійного розвитку з урахуванням запитів сучасності і розвитку інноваційних технологій. Система дизайн-проектування вже на протязі значного часу активно застосовує різноманітне програмне забезпечення, вона цілком адаптована до цифрового середовища. Для підтримання клієнтської бази та максимально ефективного використання сучасних інструментів дизайнери залучають різні технології, пристосовуючи їх під свої специфічні потреби.

Додаткова реальність – це одна з сучасних технологій, що активно впроваджується в різні сфери життєдіяльності людини. В проектуванні інтер'єрів вона також має значний потенціал розвитку, оскільки дозволяє оптимізувати різні процеси. На сьогоднішній день для створення будь-якого дизайнерського продукту важливою є не лише розробка його функціоналу та естетики, але й повноцінна презентація замовнику. Також в проектну практику увійшли командні принципи роботи, побудовані на паралельному веденні процесу розробки дизайнерського продукту. Інтер'єр не є виключенням. В архітектурному проектуванні для цього активно застосовуються ВІМ-технології, в дизайні інтер'єрів одним з нових варіантів може стати опрацювання об'єкту у доповненій реальності. Це спрощує розуміння загального концепту всіма учасниками процесу.

Для створення концепту вже задіяні такі технічні засоби, як системи автоматизованого проектування (САПР) та різні графічні редактори. За допомогою даних технічних засобів можна реалістично уявити модель простору, але ця модель буде представлена лише в площині екрану монітора. Для створення справжнього простору необхідно враховувати масштабність всіх складових, їх обсяг, зовнішній

вигляд. Доповнена реальність дозволяє вирішувати питання представлення реальних габаритів та маси всіх елементів, їх взаємовідносин в просторі проєктованої моделі інтер'єру. Тому актуальним є розгляд можливих аспектів використання цієї технології в дизайн-проектуванні інтер'єрів.

**Матеріали та метод.** Методологія роботи побудована на застосуванні комплексного підходу, що дозволив врахувати різні аспекти означеної проблеми: від психологічних (особливості сприйняття), проєктних (напрями застосування) – до технічних (аналіз засобів та можливостей). Для проведення дослідження були залучені загально-наукові методи та спеціальні у відповідності до характеру питання та поставленого завдання.

Аналіз досліджень і публікацій. Перші спроби реалізувати доповнену реальність відносяться ще до початку ХХ століття. За часів Першої світової війни в авіації почали використовувати коліimatorні приціли – оптичні пристрої, що комбінують природне зображення цілі з накладеним зображенням прицільної марки, спроектованої в безкінечність. Далі розвиток цієї технології продовжувався в військовій сфері. Для ВВС США у 1992 р. Льюїсом Розенбергом була розроблена одна з перших систем доповненої реальності, що дозволяла керувати машинами з віддаленого центру управління. Також розробки були пов'язані зі створенням авіанавігації. В 1990–2000 р. доповнена реальність стає затребуваною в індустрії розваг. Поступово сфера застосування цієї технології розширюється, що знайшло відображення в багатьох наукових публікаціях [1–9].

По-перше, детально розглядається сутність поняття «доповнена реальність», обґрунтовуються його використання, вибір відповідних комп'ютерних систем [10; 11]. В деяких роботах розглядається історія виникнення та роз-

виту доповненої реальності. С.Г. Литвинова, О.Ю. Буров, С.О. Семеріков детально проаналізували сферу застосування технології AR та можливості її розширення для потреб суспільства [12]. С.О. Лебеденко, М.О. Корчага дослідили особливості використання технології доповненої реальності та різних форматів, визначили основні принципи та методи їх використання [13].

Окрема група досліджень торкається технічного аспекту технологій доповненої реальності. F. Rebelo, E. Duarte, P. Noriega, M. M. Soares, Sh. Munir, B.C. Клівак розглядають особливості UX / UI дизайну для віртуальної та доповненої реальності, основи процесу проектування та подання результатів для користувачів [11].

Найбільш детально використання технологій доповненої реальності досліджено в освітньому процесі [12; 14], торгівлі та маркетингу [13].

Ще один напрям досліджень стосується аналізу та розробки AR-додатків, зокрема для дизайну інтер'єрів. Ці питання розглядаються в роботі М. Санду та І. С. Скарлат [15]. Група китайських дослідників (Ю-Шінг Чанг, Куо-Цзюй Ху та ін.) представили мобільний додаток доповненої реальності (MAR), що націлений на підтримання навчання та подальшої діяльності в області дизайну інтер'єру. Додаток дозволяє тестувати альтернативні варіанти рішень у режимі реального часу [16].

Триведі Х., Дубей Н. в своїй роботі акцентують увагу на застосуванні додаткової реальності в дизайні інтер'єру, наголошуючи що це буде сприяти покращенню результату, оскільки співпраця між дизайнером і його клієнтом стає набагато простішою. Вони пропонують застосовувати різні концепції комп'ютерного зору для забезпечення інтер'єрного досвіду користувачам.

Мета роботи: визначити потенціал використання технології доповненої реальності в дизайні інтер'єру. В статті проаналізовані можливості даної технології, особливості застосування в проектній практиці дизайнера, проблеми з впровадженням та шляхи їх вирішення.

**Результати.** В першу чергу слід розглянути саме поняття доповненої реальності (ДР).

Досить часто її поєднують з реальністю віртуальною. Ці технології мають багато схожого, але при цьому і важливі відмінності. Віртуальна реальність використовується в дизайні з появою різних засобів 3D-моделювання та на цей час має значну практику. В дизайні інтер'єру це побудова та представлення моделей простору, середовища, що проєктується. Побудовані візуальні моделі відповідають за своїми геометричними параметрами та художніми характеристиками майбутнім реальним просторам, але вони не дають повноцінної уяви про створене середовище.

Доповнена реальність (англ. Augmented Reality, AR) поєднує в собі об'єктивну та віртуальну реальності та має ряд специфічних якостей та властивостей, недоступних в об'єктивній та віртуальній реальності окремо.

Термін «доповнена реальність» вперше був запропонований Томом Коделлом у 1992 році в ході опису цифрових дисплеїв, які використовувалися для будівництва літаків. Майстри-збиральники мали при собі портативні комп'ютери і могли бачити креслення та інструкції за допомогою шоломів, що мали напівпрозорі дисплейні панелі [1].

У загальновідомій роботі Рональда Азума «Дослідження доповненої реальності» (1997), наведені основні критерії доповненої реальності: поєднання реального та віртуального світів; взаємодія в режимі реального часу; робота з тривимірним простором. Крім додавання будь-яких елементів віртуального в реальне, у межах доповненої реальності також можливо видалення елементів реального [2]. У більш вузькому значенні доповнену реальність можна визначити, як технологію інтеграції віртуальних об'єктів у реальний світ.

Поняття «доповнена реальність» включає в себе кілька аспектів: візуалізація; контекстні операції (тригери); візуальні вказівки (асистування).

Доповнена реальність пропонує унікальні способи відображення візуальної інформації, зокрема візуалізації тривимірних об'єктів. Важливою особливістю для дизайну інтер'єру є те, що за допомогою засобів ДР об'єкт може бути візуалізований безпосередньо у контексті його експлуатації – тобто предмет меблів

може бути візуалізований в інтер'єрі. Плюсом також є те, що концепція доповненої реальності пропонує більш досконалий інтерфейс для візуалізації за рахунок сукупності способів управління та візуалізації. Управління ракурсом об'єкта здійснюється через природні рухи голови користувача або пристрою і є зрозумілим та ефективним. Спосіб візуалізації тривимірного об'єкта шляхом поєднання його зображення з оточенням у відповідному ракурсі дозволяє краще сприймати сам об'єкт, його розміри (за умови відповідності масштабу) і, у деяких випадках, властивості матеріалів. При цьому, на відміну від процесу створення традиційної візуалізації (за допомогою ПЗ для 3d-моделювання), для відтворення об'єктів засобами ДР не потрібно моделювання оточення.

Звернемося до історії формування технології ДР саме з позицій її використання у дизайні інтер'єру. В 1995 р. Клаусом Х. Алерсом з групою «User Interaction and Visualization group at European Computer-Industry Research Centre GmbH» була розроблена система для колективного дизайну [3]. З її допомогою кілька користувачів могли віддалено взаємодіяти з тривимірними віртуальними об'єктами, вбудованими в реальний час у відео потік, що передається з камери. Система була створена для демонстрації підходу до розробки колективної взаємодії. Вона продемонструвала ефективність доповненої реальності для вирішення завдань дизайну інтер'єру.

Д. Коллер та ін. в роботі «Оптичний трекінг камери в реальному часі для застосування до доповненої реальності» (1997) представили результати дослідження проблеми відстеження точного тривимірного руху камери у відомому тривимірному середовищі та динамічного розрахунку її розташування [4]. В якості області застосування на час розробки експерименту було обрано тривимірні моделі споруд у відео, знятих на будівельних майданчиках, швидкість і точність підходу автори продемонстрували на прикладі додатків для дизайну інтер'єру.

У 2003 р. Ю. Ясумуро та ін. був запропонований новий підхід з урахуванням особливостей дизайн-проекування інтер'єрних

просторів [5]. Він полягав у інтерактивному розташуванні та візуалізації віртуальних об'єктів у реальному просторі за рахунок маніпулювання фізичними тривимірними маркерами. Для цього кожний віртуальний об'єкт отримує індивідуальний маркер. Але при застосуванні цього підходу виникли певні проблеми: процес маніпулювання маркерами в масштабі більшому, ніж поверхня столу (напр., кімната) процес стає дуже трудомістким і неефективним. Також при використанні підходу в домашніх умовах користувачам необхідно надати ці маркери, що обмежує його широке застосування.

Ще один проєкт 2003 р. заслуговує на увагу. Він представлений у статті Дж. Кука [6]. Метою проєкта ARIS стало створення фото-реалістичного вбудовування штучних цифрових об'єктів у фотографічне зображення. Для цього були розроблені нові методи візуалізації з реалістичним освітленням, здатні працювати на інтерактивних частотах на загальнодоступному обладнанні. Описана система може бути вбудована у веб-сторінку, що дозволяє користуватись нею широкому колу споживачів. Обмеження стосуються ракурсів, з яких можна переглядати інтер'єр, вони повинні бути створені заздалегідь та завантажені в систему.

В 2005 р. компанією Metaio GmbH (Німеччина) був створений комерційний додаток KPS Click&Design, який дозволяв вбудовувати віртуальні об'єкти меблів в статичне зображення інтер'єру. Для цього користувачу потрібно було роздрукувати маркер, розмістити його в приміщенні, зробити фотографії за допомогою цифрового фотоапарату та завантажити їх у додаток. Після розпізнавання маркера на зображенні, користувач міг обирати моделі меблів та додавати їх на зображення. Моделі меблів автоматично вбудовувались у вірному ракурсі та масштабі завдяки відомим положенням і розмірам маркера.

Аналогічна система була розроблена С. Сілтаненом та Ч. Вудвордом у 2006 р. Але вони додали в інтерфейс користувача більше функціоналу, серед якого стирання маркера із зображення, додавання світла та тіней та ін. Джерела світла користувач міг додати само-



стійно вручну, а тіні генерувалися вже автоматично. Але ця система також не була досконалою: вона працювала лише зі статичними зображеннями інтер'єру, реалістичність моделей була заниженою, процес дуже тривалий та складний для розуміння [7].

В 2011 р. Р. Нобрега та Н. Корейя також запропонували систему, що дозволяє вбудовувати віртуальні об'єкти меблів у зображення інтер'єру користувача [8]. Їх система вже була більш доступною для користувача за рахунок відсутності маркера на зображенні – геометричні параметри сцени визначалися за допомогою алгоритмів обробки зображення. Однак масштаб сцени при такому підході може бути визначений лише приблизно.

В цьому ж році на 21-ій міжнародній конференції зі штучної реальності та телеприсутності Т. Танакою та групою вчених був представлений симулятор дизайну інтер'єру з використанням доповненої реальності, спочатку спроектований як веб-додаток [9].

Зараз великі фірми, що спеціалізуються на виготовленні предметів інтер'єру, пропонують своїм потенціальним клієнтам скористатися технологією ДР на своїх сайтах. Це відомі BoConcept (Данія), ІКЕА (Швеція), Villeroy & Boch (Німеччина), WayFair (США) та ін.

ІКЕА застосовує ДР-технології вже більше 5 років, за цей час впровадивши кілька програмних рішень. Серед них додаток для смартфонів ІКЕА Place, за допомогою якого можна змодельовати будь-який інтер'єр, максимально наблизивши його до реальних умов. Програма масштабує об'єкти відповідно до розмірів кімнати, заявлена точність – 98%. Користувач може обирати позиції з асортименту інтернет-магазину та «розміщувати» їх реалістичні 3D-копії в певному просторі.

Німецька компанія Villeroy & Boch створила додаток Augmented Reality для iOS, Android та Windows, який допомагає підібрати меблі та сантехніку у ванну кімнату. Для цього достатньо навести камеру смартфона та планшета на ванну кімнату, і у зафіксованому на екрані приміщенні можна розставляти цифрові зображення предметів.

До цього фірми-виробники предметів інтер'єру пропонували дизайнерам 3D-моделі

своїх виробів для створення візуалізацій, тим самим залучаючи додаткову клієнтську базу. Зараз вони намагаються більш тісно працювати безпосередньо з покупцями.

З одного боку можна казати про певну конкуренцію таких додатків з професійними дизайнерами – тобто клієнт може самостійно моделювати собі інтер'єр простір на свій смак, не звертаючись до спеціаліста. Тим не менш, поступово приходять розуміння, що такого роду симуляції не можуть замінити процесу проектування, вони є лише його доповненням.

**Висновки.** Доповнена реальність є сучасним інструментом дизайн проектування, що дозволяє оптимізувати різні етапи роботи у загальному процесі. Завдяки активному розвитку цифрових технологій можливості моделювання та візуалізації 3D-об'єктів постійно розширюються, технологія стає доступнішою широкому загалу. При цьому слід розрізняти особливості застосування її проектувальниками та замовниками, споживачами. Поширення набуває створення різних додатків для представлення меблів, аксесуарів, деталей просторового рішення в певному інтер'єрі чи екстер'єрі. Але це дуже обмежений напрямок застосування доповненої реальності, що в першу чергу використовують виробники та продавці цих предметів. В проектній роботі доповнена реальність полегшує спілкування з замовником та суміжниками, оскільки дає змогу максимально наочно представити проектну ідею. Саме доповнена, а не віртуальна реальність, що домінує зараз серед інструментів візуальної демонстрації результатів проектування, має більший потенціал для подальшого розвитку в цій сфері. Вбудовування нових елементів в реальний простір на відміну від віртуалізації ситуації з новим предметним наповненням дають максимальне відчуття простору, розуміння закладеного в нього функціонування та естетичного оформлення. Автор наголошує на необхідності більш детального розгляду можливостей використання доповненої реальності безпосередньо в проектній роботі дизайнера, оскільки моделювання в

такому ракурсі дає змогу швидше приймати рішення – розроблювати та оцінювати різні варіанти. Особливо це стосується роботи у команді – всі учасники процесу бачать потенціальний результат в реальному просторі та можуть дати оцінку з позицій своєї компетентності. Крім того, напрям розвитку технології у бік підвищення мобільності надає додаткові переваги – можливості представлення проекту безпосередньо на будівельному майданчику за принципом

«вдягання» конструктивної основи у запропонований дизайн.

Таким чином, технологія доповненої реальності має значні переваги перед віртуальною реальністю, та має всі шанси на панування в просторі дизайн-проектування інтер'єрів. Подальші дослідження повинні бути спрямовані на розширення можливостей застосування доповненої реальності саме у процесі проектування, що дозволить поліпшити якість та скоротити терміни прийняття рішень.

### Література:

1. Caudell T. P., Mizell D.W. Augmented reality: An application of heads-up display technology to manual manufacturing processes. *System Sciences: Proceedings of the Twenty-Fifth Hawaii International Conference on IEEE*. 1992. V. 2. P. 659–669.
2. Azuma R. A Survey of Augmented Reality. *Teleoperators and Virtual Environments*. 1997. № 6.4. P. 355–385.
3. Ahlers K.H. et al. Distributed augmented reality for collaborative design applications. *Computer Graphics Forum*. Blackwell Science Ltd, 1995. V. 14. P.1–17.
4. Koller D. et al. Real-time vision-based camera tracking for augmented reality applications. *Proceedings of the ACM symposium on Virtual reality software and technology*. ACM, 1997. P. 87–94.
5. Yasumuro Y. et al. Consistent Presentation of Interactive Virtual Objects in Real Space with 3D Markers–Interactive Virtual Interior Design. *Digital Image Computing: Techniques and Applications, Proceedings of the VIIth Biennial Australian Pattern Recognition Society Conference*. 2003. P. 653–662.
6. Cook J. et al. Real-time photo-realistic augmented reality for interior design. *ACM SIGGRAPH 2003 Sketches & Applications*. ACM, 2003. P. 1–11.
7. Siltanen S., Woodward C. Augmented interiors with digital camera images. *Proceedings of the 7th Australasian User interface conference*. Australian Computer Society, Inc., 2006. V. 50. P. 33–36.
8. Nóbrega R., Correia N. Design your room: adding virtual objects to a real indoor scenario. *CHI'11 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*. ACM, 2011. P. 2143–2148.
9. Tanaka T. et al. A Web Application for an Interior-Design Simulator using Augmented Reality. *The 21st International Conference on Artificial Reality and Telexistence*. Osaka, Japan, November 28–30, 2011.
10. Волинець В.О. Віртуальна, доповнена і змішана реальність: сутність понять та специфіка відповідних комп'ютерних систем. *Питання культурології*. 2021. № 37. С. 231–243. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.237322>.
11. Клівак В.С. Особливості UX / UI дизайну для віртуальної та доповненої реальностей. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 6. С. 29–35. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.4>
12. Литвинова С.Г., Буров О.Ю., Семеріков С.О. Концептуальні підходи до використання засобів доповненої реальності в освітньому процесі. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2020. Вип. 55. С. 46–62. DOI: [10.31652/2412-1142-2020-55-46-62](https://doi.org/10.31652/2412-1142-2020-55-46-62)
13. Лебеденко С.О., Корчага М.О. Використання технологій доповненої реальності в торгівлі та маркетингу. *Ефективна економіка: електронне наукове фахове видання*. 2019. DOI: [10.32702/2307-2105-2019.10.46](https://doi.org/10.32702/2307-2105-2019.10.46)
14. Гончарова Н. Технологія доповненої реальності в підручниках нового покоління. *Проблеми сучасного підручника*. 2019. Вип. 22. С. 46–56. <https://doi.org/10.32405/2411-1309-2019-22-46-56>
15. Sandu M., Scarlat I.S. Augmented Reality Uses in Interior Design. *Informatica Economică*. 2018. Vol. 22, № 3. DOI: [10.12948/issn14531305/22.3.2018.01](https://doi.org/10.12948/issn14531305/22.3.2018.01)
16. Yuh-Shihng Chang, Kuo-Jui Hu, Cheng-Wei Chiang, and Artur Lugmayr. Applying Mobile Augmented Reality (AR) to Teach Interior Design Students in Layout Plans: Evaluation of Learning Effectiveness Based on the ARCS Model of Learning Motivation Theory. *Sensors*. 2020. № 20(1). P. 105. DOI: <https://doi.org/10.3390/s20010105>
17. Trivedi H., Dubey N. A Survey on Augmented Reality and its Applications in the field of Interior Design. *Journal of Xidian University*. 2020. № 14(5). P. 4321–4330. DOI: [10.37896/jxu14.5/474](https://doi.org/10.37896/jxu14.5/474)

**References:**

1. Caudell T. P. & Mizell D.W. (1992). Augmented reality: An application of heads-up display technology to manual manufacturing processes. *System Sciences: Proceedings of the Twenty-Fifth Hawaii International Conference on IEEE*, 2, 659–669 [in English].
2. Azuma R. A (1997). Survey of Augmented Reality. *Teleoperators and Virtual Environments*, 6.4, 355–385 [in English].
3. Ahlers K.H., Andre Kramer, David E. Breen, Pierre-Yves Chevalier, Chris Crampton, Eric Rose, Mihran Tuceryan, Ross T. Whitaker & Douglas Greer. (1995). Distributed augmented reality for collaborative design applications. *Computer Graphics Forum. Blackwell Science Ltd*, 14, 1–17 [in English].
4. Koller D., Udrun Klinker G., Rose E., Breen D., Whitaker R. & Mihran Tucer (1997). Real-time vision-based camera tracking for augmented reality applications. *Proceedings of the ACM symposium on Virtual reality software and technology*, ACM, 87–94. DOI: 10.1145/261135.261152 [in English].
5. Yasumuro Y., Ishikawa Y., Imura M. & Manabe Y. (2003). Consistent Presentation of Interactive Virtual Objects in Real Space with 3D Markers—Interactive Virtual Interior Design. *Digital Image Computing: Techniques and Applications, Proceedings of the VIIth Biennial Australian Pattern Recognition Society Conference*, 653–662. DOI: 10.3169/itej.57.1307 [in English].
6. Cook J., Gibson S., Howard T. & Hubbold R. (2003). Real-time photo-realistic augmented reality for interior design. *ACM SIGGRAPH 2003 Sketches & Applications*. ACM, 1–11. DOI: 10.1145/965400.965427 [in English].
7. Siltanen S. & Woodward C. (2006). Augmented interiors with digital camera images. *Proceedings of the 7th Australasian User interface conference*. Australian Computer Society, Inc., 50, 33–36. DOI:10.1145/1151758.1151761 [in English].
8. Nóbrega R. & Correia N. (2011). Design your room: adding virtual objects to a real indoor scenario. *CHI'11 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*. ACM, 2143–2148. DOI: 10.1145/1979742.1979851 [in English].
9. Tanaka T., Nakabayashi T., Kado K. & Hirasawa G. (2011). A Web Application for an Interior-Design Simulator using Augmented Reality. *The 21st International Conference on Artificial Reality and Telexistence*. Osaka, Japan [in English].
10. Volynets V.O. (2021). Virtual, augmented and mixed reality: the essence of the concepts and the specifics of the corresponding computer systems (Virtual, augmented and mixed reality: the essence of the concepts and the specifics of the corresponding computer systems.) *Issues of cultural studies*, 37, 231–243. DOI: 10.31866/2410-1311.37.2021.237322. [in Ukrainian].
11. Klivak V.S. (2022). Osoblyvosti UX / UI dyzainu dlia virtualnoi ta dopovненоi realnosti (Features of UX / UI design for virtual and augmented reality). *Ukrainian art history discourse*, 6, 29–35. DOI: 10.32782/uad.2022.6.4 [in Ukrainian].
12. Lytvynova S.H., Burov O.Yu. & Semerikov S.O. (2022). Kontseptualni pidkhody do vykorystannia zasobiv dopovненоi realnosti v osvithnomu protsesi (Conceptual approaches to the use of augmented reality tools in the educational process.). *Modern information technologies and innovative teaching methods in the training of specialists: methodology, theory, experience, problems*, 55, 46–62. DOI: 10.31652/2412-1142-2020-55-46-62 [in Ukrainian].
13. Lebedenko S.O. & Korchaha M.O. (2019). Vykorystannia tekhnolohii dopovненоi realnosti v torhivli ta marketynhu (Use of augmented reality technologies in trade and marketing). *Effective economy: electronic scientific publication*. DOI: 10.32702/2307-2105-2019.10.46 [in Ukrainian].
14. Honcharova N. (2019). Tekhnolohiia dopovненоi realnosti v pidruchnykakh novoho pokolinnia (Augmented reality technology in new generation textbooks). *Problems of the modern textbook*, 22, 46–56. DOI: 10.32405/2411-1309-2019-22-46-56 [in Ukrainian].
15. Sandu M. & Scarlat I.S. (2018). Augmented Reality Uses in Interior Design. *Informatica Economică*, 22, 3. DOI: 10.12948/issn14531305/22.3.2018.01 [in English].
16. Yuh-Shihng Chang, Kuo-Jui Hu, Cheng-Wei Chiang, & Artur Lugmayr (2020). Applying Mobile Augmented Reality (AR) to Teach Interior Design Students in Layout Plans: Evaluation of Learning Effectiveness Based on the ARCS Model of Learning Motivation Theory. *Sensors*, 20(1), 105. DOI: 10.3390/s20010105 [in English].
17. Trivedi H. & Dubey N. (2020). A Survey on Augmented Reality and its Applications in the field of Interior Design. *Journal of Xidian University*, 14(5), 4321–4330. DOI:10.37896/jxu14.5/474 [in English].

УДК 069(6)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.4>**Гамалія Катерина Миколаївна,**

доктор мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-8982-2005

gamaleya@ukr.net

**Артеменко Євгенія Олегівна,**

старший науковий співробітник

Національного музею «Київська картинна галерея»

ORCID ID: 0000-0003-1012-4130

artemenko-jane@ukr.net

## ОЗНАКИ КУЛЬТУРНОГО НАЦІОНАЛІЗМУ В МУЗЕЙНО-ГАЛЕРЕЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕКОЛОНІЗОВАНИХ КРАЇН АФРИКИ

*Метою статті є визначення проблематики та шляхів формування національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Африки крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності. В основу дослідження покладено теорію постколоніалізму, застосовано художньо-стилістичний, іконографічний, біографічний та порівняльно-історичний методи. Наукова новизна полягає в тому, що вперше, на тлі трьох африканських країн (Південно-Африканська Республіка, Танзанія, Сенегал), досліджено розробку стратегії постколоніальної культурної політики після здобуття незалежності, та відповідне функціонування музеїв, галерей, інших видів організацій мистецького спрямування. В результаті порівняльного аналізу було виявлено, що вищезазначені держави мають спільну проблему первинної мультикультурності суспільств, яка разом з досвідом колоніальної залежності призвела до гібридизації культури. Музеї та галереї означених країн перебувають у тісній взаємодії з державою та є міждисциплінарними центрами знань. Мистецтво корінного населення є пріоритетним з точки зору вивчення та експонування, але і мистецтво екс-колонізаторів повністю не зникло з виставкових залів. Кожна з країн вибудовує свій особливий тип відносин у сфері культури з колишнім окупантом: рівновіддалене партнерство (Південно-Африканська Республіка та Велика Британія, Нідерланди), партнерські відносини у форматі «ad hoc» (Танзанія та Німеччина, Велика Британія), союзництво, якому притаманні риси неоімперіалізму (неоколоніалізму) (Сенегал та Франція). Дослідження є корисним практичним напрацюванням для мистецтвознавців, особливо музейників, культурних менеджерів, а також для державних службовців у сфері культури, істориків, політологів.*

**Ключові слова:** музейна діяльність, постколоніалізм, ідентичність, Африка, культурний націоналізм, мистецтво корінного населення, галерейна справа.

### **Gamaliia Kateryna, Artemenko Yevheniia. FEATURES OF CULTURAL NATIONALISM IN MUSEUM AND GALLERY ACTIVITIES OF DECOLONIZED COUNTRIES OF AFRICA**

*The purpose of article is to define a system of approaches to the formation of the national and cultural identity of post-colonial African countries through the prism of their museum and gallery activities of various forms of ownership. The research is based on the theory of postcolonialism, stylistic, iconographic, biographical and comparative-historical methods are applied. The scientific novelty lies in the fact that for the first time, against the background of three African countries (South Africa, Tanzania, Senegal), the development of a post-colonial cultural policy strategy and the functioning of museums, galleries, and other types of artistic organizations were examined. As a result of the comparative analysis, it was found that all the above-mentioned states have a common problem of the primary multiculturalism of societies, which, together with the experience of colonial dependence, led to the hybridization of culture. Their museums and galleries are in close interaction with the state and are interdisciplinary centers of knowledge. The art of the indigenous population is a priority in terms of study and exposure, but the art of the ex-colonizers has not completely disappeared from the exhibition halls. Each of the countries builds its own special type of cultural relations with the former occupier: equidistant partnership (South Africa and the United Kingdom, the Netherlands), partnerships in the "ad hoc" format (Tanzania and Germany,*

*Great Britain), an alliance with features of neoimperialism (neocolonialism) (Senegal and France). The research is useful practical training for art historians, especially museum workers, cultural managers, as well as for civil servants in the field of culture, historians, political scientists.*

**Key words:** *postcolonialism, identity, Africa, cultural nationalism, indigenous art, museum, gallery.*

**Постановка проблеми.** Важливого значення набуває розробка нової культурної політики післявоєнної України, яка має вирішити питання репрезентації мистецтва російської художньої школи, що входить до колекцій українських музеїв, а також з'ясувати характер (чи відсутність) відносин з країною-агресором у сфері культури. Особливо гостро це питання стоїть для Національного музею «Київська картинна галерея», який володіє найбільшим зібранням творів російської художньої школи в Україні.

Дослідження музейно-галерейної діяльності Південно-Африканської Республіки, Танзанії та Сенегалу є надзвичайно корисним з точки зору одержаного досвіду зазначеними країнами, перед якими постав ще складніший, ніж в Україні, комплекс проблем, дотичних до культурного самовизначення нації, а саме: велика кількість етносів, народів, що проживають в межах однієї держави, неможливість створення гомогенного культурно-мистецького середовища; руйнівний вплив з боку колонізаторів. До того ж, достатній проміжок часу відділяє від здобуття незалежності цими країнами, щоб ґрунтовно проаналізувати їхні досягнення і помилки нинішньої культурної співпраці з колишнім агресором.

**Актуальність дослідження** полягає у зверненні до застосування постколоніальної теорії для вивчення культурної пам'яті, вдаючись до розгляду концептуальних особливостей музейно-галерейної діяльності інституцій державної та приватної форм власності. В українській історіографії наявні наукові праці із розробкою постколоніальної теорії, що стосувалися, здебільшого, літератури та історії, а не мистецтва та музеїв. Наразі існує нагальна потреба в ревізії місця російського мистецтва в музейному державному фонді України. Поза тим, звернення до вивчення культурно-мистецьких процесів в країнах Африки є даниною сучасності, адже ці регіони мають величез-

ний потенціал для зміни балансу сил на глобальному арт-ринку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Зазвичай, поняття націоналізму поєднує в собі культурну та політичну складові. Більшість видатних дослідників, зокрема впливовий американський філософ Ганс Кох, сходяться на думці, що культура за даних умов підпорядковується політиці, тобто звернення до культури є способом досягнення політичної мети. Так, для Ернеста Гелнера культура – це лише епіфеномен, «хибна свідомість... яку навряд чи потрібно аналізувати...» [6, с. 124]. Зі свого боку, Ерік Гобсбаум і Терренс Рейнджер припускають, що національні традиції «винайдені» елітами, стурбованими легітимізацією державної влади [7, с. 3]. Дещо схожу характеристику націоналізму можна знайти в працях багатьох інших поважних вчених (Е. Гідденс, Д. Лейтін, Ч. Тіллі).

Справжній прорив у становленні постколоніалізму як окремого підходу, спершу в літературознавстві, зробила книга Едварда Саїда «Культура й імперіалізм», в якій він, розглядаючи взаємопов'язаність культури й імперіалізму, вживає словосполучення «неминулість минулого», наголошуючи, що «звернення до минулого – одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього» [1, с. 37].

Національна згуртованість залежить від культурного об'єднання та наявності спільних спогадів, уявлень про минуле. Бенедикт Андерсон говорить про здатність долати забуття як про одну з основоположних рис нації [2, с. 195]. Вона, за Ентоні Смітом, є групою, члени якої плекають спільні міфи, спогади, символи, вартості і традиції, створюють і поширюють характерну публічну культуру й дотримуються спільних цінностей і спільних законів [12, с. 27].

Особливо важливим є питання культурного націоналізму для держав, які тривалий час перебували під колоніальним гнітом колишніх імперій. Отже, Фредерік Барнард тлумачить

слова німецького філософа Йоганна-Готфріда Гердера у такому розумінні: будь-яка імперія забезпечує свою життєздатність за допомогою реалізації типових репресивних практик, однією з яких є фальсифікація культурної пам'яті місцевого населення на окупованих територіях [3, с. 12]. Вкрай важка ситуація складалась в тих колонізованих країнах, які в різний час перебували під протекторатом різних імперій. Втім, Мирослав Грох впевнений, що долучившись до деколонізаційного процесу, ці країни відразу ж знайшли в собі сили, терпіння та натхнення відновити історичну справедливість, культурну пам'ять і розробити таку культурну політику, ефективність якої дозволить з гідністю заявити про себе у відповідному регіоні та світі [8, с. 9–13].

Музеї відіграють націєтворчу роль, продукуючи та поширюючи наративи про націю, що віддзеркалюють сутність національної ідентичності, єдності та гідності. Музеї та галереї сприяють легітимізації національних прагнень культурних спільнот. У цьому контексті доцільно згадати про фундаментальне за своїм змістом есе Керол Дункан з даної теми, в якому вона звертає увагу на «політичну корисність» художніх музеїв [4, с. 92], які вона влучно описує як «потужні машини, що визначають ідентичність» [там само, 101].

Таким чином, **метою статті** є визначення проблематики та шляхів формування національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Африки крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності.

**Виклад основного матеріалу.** Колонізація Південної Африки європейськими поселенцями почалася у другій половині XVII ст., коли в районі нинішнього міста Кейптаун оселилися бури (предки голландців – африканери, що говорили мовою африкаанс). Однак перше відкриття Південної Африки відбулося в 1652 р., коли Голландська Ост-Індська компанія направила мореплавця Яна Ван Рібeka дослідити південне узбережжя Африки і віднайти там зручні гавані (з метою опорного пункту на шляху з Європи в Індію і назад). Почали населяти цю територію і вихідці з Данії, Німеччини, Франції, Скандинавії.

Після втрати північноамериканських колоній у ході Війни за незалежність і утворення США, Великобританія вирішила витіснити бурів і захопити південні регіони Африки, що й відбулося в результаті двох англо-бурських війн у 1880–1881 рр. та у 1899–1902 рр. Далі в Південно-Африканській Республіці сталися події, що вилилися в сумнозвісну доктрину апартеїду – офіційну політику расової дискримінації, сегрегації та гноблення, яку впродовж 1948–1991 рр. здійснювала влада проти місцевого темношкірого населення, а також переселенців з Азії [11, с. 79]. Варто підкреслити, що Південно-Африканська Республіка, як і більшість африканських країн, є строкастою за складом племен, етносів, субетносів та народностей. Наразі там проживає 9 основних етнічних груп та затверджені 11 офіційних мов держави (мова африканізованих нащадків європейських колонізаторів – африкаанс – є найпоширенішою).

У 2015 р. з'явився рух «RhodesMustFall», точкою відліку якого можна вважати перформативну дію студентського активіста Чумані Максвелле в Університеті Кейптауна: він кинув відро з екскрементами в статую британського імперіаліста Сесіла Джона Родса [15]. Цей акт започаткував ланцюгову реакцію, коли молодь кидала виклик через пам'ятники та споруди, що нагадують про болісне минуле і досі знаходяться в громадських місцях. Ця досить серйозна подія опосередковано має стосунок і до дослідження процесів у музейній сфері Південно-Африканської Республіки, оскільки тамтешні музеї є неодмінною частиною і платформою для проведення наукових пошуків закладами вищої освіти, лабораторіями та іншими науковими центрами.

Музеї та галереї справді відіграли важливу роль у формуванні наративу історії мистецтва Південної Африки. Вони стали «святилищами», які через певні типи виставок і персоналії художників викристалізували націоналістичні ідеали. Таким, наприклад, було мистецтво темношкірих районів («township art»), що засвідчувало собою колорит та образне мислення корінного населення, а також порушувало питання індустріалізації й економічного розвитку держави в часи

політичного постапартеїду та мистецького постмодернізму. Це також було одним з елементів африканізму.

Задовго до кінця апартеїду художники Південної Африки замислювалися над своєю національною культурою та своїм майбутнім після нього, вдаючись до експериментів з давніми тотемними символами, ментально поєднуючи у такий спосіб минуле і теперішнє.

Південноафриканська національна галерея, що розташована у Кейптауні, була заснована ще в кінці XIX ст., тому колекція в основному складається з голландських, французьких, британських робіт XVII–XIX ст., а також мистецтва південноафриканських митців XX ст., скульптури, декоративно-прикладного мистецтва різних місцевих племен та етносів. Перша робота темношкірого південноафриканського художника ввійшла до колекції у 1964 р. Постійна експозиція музею представлена зазвичай місцевими митцями. Особливо хочеться наголосити на тому, що працівники музею проводять надзвичайно кропітку науково-дослідницьку роботу та виставкову діяльність, спрямовану на «деколонізацію свідомості» та глобальне охоплення зацікавленої аудиторії.

Примітною в плані креативного підходу до створення експозиції та формування національної південноафриканської ідентичності є виставка, що відкрила двері для відвідувачів у 2022 р., під назвою «Breaking Down the Walls – 150 years of Art Collecting», куратором якої, до слова, є білошкірий науковець та письменник Ендрю Лампрехт, що народився і здобув освіту в Південно-Африканській Республіці [13].

Він побудував виставку не за хронологічним принципом, а за тематичним, виставивши якомога більше творів з музейних фондів, а також розширивши поняття «твору» завдяки доданим технологічним об'єктам, предметам археології та соціальної історії, що зняло традиційні обмеження з художньої розповіді про південноафриканську реальність. Виставка торкається питань деколоніального порядку денного: переслідує мету подальшого продовження расової та культурної інклюзії, чесної репрезентації Південної Африки. А найбільш

вражаючою стала «Кімната відсутності» – чорна зала без світла, лише з етикетками на стінах, в яких йдеться про південноафриканських митців і мистецтво доколоніального, колоніального та періоду апартеїду, які нам невідомі, забуті та втрачені.

Південно-Африканська Республіка і досі дуже чутлива до присутності та інтелектуально-творчої діяльності європейців (особливо нідерландців та англійців) в межах країни, навіть попри те, що в пріоритеті на керівні, науково-методичні, кураторські посади в музеях, галереях, в системі органів влади призначення темношкірих африканців. Отже, має місце рівновіддалене партнерство з елементами південноафриканської проактивності та європейської регульованої пасивності.

Танзанія утворилася внаслідок об'єднання континентальної частини Танганьїки та острова Занзібар в 1964 р. Танганьїка перебувала під протекторатом Німеччини з 1880-х рр. до 1919 р., після чого потрапила під британський контроль. Занзібар же перетворився на територію, окуповану англійцями, у 1890 р. Невдовзі Танганьїка проголосила незалежність у 1961 р., а Занзібар – у 1963 р. Танзанія є етнічно розмаїтою країною, однак виділяють домінуючу чисельність народів банту (загальна назва сотень етнічних груп на території Африки південніше Сахари) та суахілі (змішане населення бантумовних народів з арабами, персами та індійцями).

Варто підкреслити, що мистецтво Танзанії поділяється на такі категорії, як: традиційне (скульптура Маконде або Уджамаа, мистецтво Зарамо), модернізм (міжкультурний синтез художніх практик європейців й африканців) та сучасне (натхненне новітнім розвитком науки та техніки). На додачу до цього, мистецтво модернізму, створене в 1960-х – 1970-х рр. також іменують «національним» [10, с. 30]. Безсумнівно, що наявність такої чіткої категоризації, особливо в частині традиційного мистецтва, коли творчі практики кількох племен об'єднуються в гомогенні за стилем підкатегорії, є вельми позитивним фактором, адже полегшує державним управлінцям та мистецтвознавцям

роботу в напрямку ідентифікації національно-культурної моделі розвитку країни.

Прояви культурного націоналізму в Танзанії стали помітними майже відразу після здобуття незалежності. Впродовж 1961–1967 рр. талановиті представники молодшої нації прагнули створити об'єкти візуального мистецтва з національним забарвленням, заглиблюючись в ремісниче минуле місцевих етносів та готуючи у такий спосіб підґрунтя для пізнання якісно нових художніх течій та віянь. Не так багато імен художників відомі з періоду ранньої незалежності та наступного періоду Уджамаа, оскільки розвиток образотворчого мистецтва в цей час очолили державні інституції. Проте деякі імена танзанійських митців все ж можна назвати: Сем Нтіро, Елімо Нджау, Еліас Дженго, Кіуре Мсангі, Самакі Ліканкоа, Едуард Саїд Тінгатінга та Джордж Ліланга.

Збагнувши, що мистецтво може чудово виконувати єдиальну та націєтворчу функцію, перший президент Танзанії Джуліус Ньєрере почав використовувати його з пропагандистською метою задля поширення танзанійського варіанту соціалізму – Уджамаа. Таким чином, протягом 1967–1984 рр. з'явилася нова естетика та іконографія, що лягли в основу символів та цінностей національної культури Танзанії.

Національний музей Танзанії був заснований у 1980 р. як наукова, освітня та культурна інституція, хоча початок формування його колекції можна датувати ще 1899 р. Зі здобуттям незалежності Танзанії він став Національним музеєм, започаткувавши систематичне поповнення колекції творами образотворчого мистецтва місцевих художників.

Виставки творів корінного населення (теракотова пластика Зігула, Джозефа Лукаса Кітамбі, портрети подружжя з Букоби невідомого художника початку ХХ ст. тощо) в стінах Національного музею Танзанії завжди мають приголомшливий успіх та сприяють підняттю національного духу.

Національною мистецькою візиткою Танзанії є живопис тінга-тінга. Це стиль наївного мистецтва, який розвинувся у другій половині ХХ ст. завдяки танзанійському худож-

нику Едварду Саїду Тінгатінзі, пізніше поширившись на всю Східну Африку. Не маючи відповідних художніх матеріалів, митець малював на оргаліті фарбою для велосипедів надзвичайно яскраві сюжети дикої природи та сільського життя [14]. Після смерті художника його послідовники продовжили його справу та об'єдналися в «The Tingatinga Arts Cooperative Society». Музеї та галереї Танзанії охоче підтримують статус впізнаваності тінга-тінга, тому реалізують відповідні проєкти не лише в Танзанії, а й за кордоном: в Німеччині, Швейцарії, Японії, Китаї, Італії, США, Данії та ін.

Наразі мистецтво Танзанії розвивається у вільному доступі до різних видів ресурсів та джерел натхнення, отримуючи безпрецедентну підтримку з боку приватного сектору та міжнародних організацій, зокрема від культурних центрів колишніх колонізаторів (Готье-Інститут, Британська Рада). Танзанійські мистецтвознавчі кола напрочуд ініціативні щодо спільного дослідження свого мистецтва з міжнародними партнерами та поширення своєї культури далеко за межі Африканського континенту (проєкт «Vinyago – Indigenous Voices» про зміни ужиткового значення масок Танзанії, що знаходяться в німецьких музеях).

Отже, мистецтву Танзанії притаманні перманентні процеси глибинного розвитку, інтерпретацій та самодостатність. Танзанійці чудово розуміються на трендах та тенденціях міжнародного арт-ринку, тому в гідному світлі представляють свою автентичну туристам та іншим зацікавленим особам. З Великою Британією та Німеччиною (більшою мірою) Танзанія підтримує партнерські відносини у форматі «ad hoc», тобто з окремих спеціальних питань та в нечисленних випадках.

Французьке завоювання Сенегалу датується початком ХVІІ ст. У цей час в затоці річки Сенегал, в регіоні Сен-Луї, французи розгорнули широку торгівлю. Горé, острів біля узбережжя Дакара (столиці Сенегалу), зрештою контролювався Францією з 1817 р. по 1960 р. Він використовувався як база для французьких торгових компаній, які займалися купівлею рабів, золота та камеді акації (гуміарабіку). З 1854 р. губернатор Луї Леон



Сезар Федерб сприяв французькій колонізації і материкової частини Сенегалу.

Історично та економічно так склалося, що Сенегал майже завжди був територією, привабливою для мігрантів з Малі, Гвінеї, Гвінеї-Бісау, Мавританії та Гамбії. Сьогодні більшість населення країни – мусульмани. Таким чином, головні етноси, що становлять сенегальську націю, – це волоф (переважно міський народ, мусульмани-суніти), фульбе (напівкочовий народ), серер (походять з долини річки Сенегал).

Перший президент незалежного Сенегалу Леопольд Седар Сенгор (представник народу серер), який здобув освіту й визнання у Франції, був блискучим теоретиком культури та автором доктрини «негритюду» (культурної винятковості африканської раси). Про культуру він говорив так: «це сума теоретичних та практичних знань, які дозволяють пізнати себе та інших і зрозуміти навколишнє середовище» [9, с. 20].

Мистецтво завжди несе в собі знання про певний етнос. І це скоріше добре, ніж погано, але породжує проблему, коли йдеться про пошук спільного знаменника в питанні національного мистецтва. Тому державою було вироблено фундаментальні положення, дотримання яких мало б забезпечити розвиток сенегальського мистецтва в коротко- та довгостроковій перспективі. По-перше, культурно-мистецький розвиток розглядався невід'ємною частиною економічного та соціального розвитку. По-друге, творчим людям гарантувалася свобода їхньої діяльності, а також віталася художні напрацювання в душі сенегальського культурного націоналізму, що автоматично підпадали б під поняття культурної спадщини, яка має бути доповнена та збережена за рахунок новітніх науково-технічних розробок.

Звісно, що не все з вище переліченого було втілено в життя. А якщо і втілено, то ефективно. Проте слід віддати належне далекоглядності Леопольда Седара Сенгора як теоретика культури, адже його програма дій таки заклала підвалини для Дакара як континентального хабу не лише сенегальських, а й інших африканських митців і арт-критиків.

Зважаючи на багатий міграційний досвід в минулому, культурний націоналізм Сенегалу має одну дуже важливу особливість, відмінну від решти попередньо досліджених країн, – фокус на безумовне культурне лідерство в регіоні. На це був розрахований Всесвітній фестиваль чорних мистецтв (FESMAN), ініційований Сенгором, що мав під своєю егідою в Сенегалі об'єднати все мистецтво темношкірих художників (не лише Африки). Також на реалізацію цієї ідеї було спрямоване проведення Бієнале сучасного африканського мистецтва «Dak'Art» (наймасштабніша бієнале на Африканському континенті).

Окрім цього, Музей чорних цивілізацій в Дакарі, що був відкритий у 2018 р. та є одним з найбільших такого спрямування у світі, продовжує собою лінію вказаної стратегії. Саме цей музей призначений для прийняття на зберігання предметів мистецтва, вкрадених колись французькими колонізаторами. В музеї зберігаються твори як представників континентальної Африки, так і африканської діаспори.

Музей африканського мистецтва імені Теодора Моно неординарний з точки зору колекції, що представляє історію та культуру Західної Африки, тобто Французької Західної Африки, а отже знову глибоко зачіпає історію колоніального минулого та допускає наявність в колективі музею наукових працівників французького походження. У такому разі мінімізувати ризики неокolonіальних наративів можна тільки за умови ідеологічно виваженого підходу до концепції діяльності музею.

Більше того, під патронатом Французького інституту в Сенегалі діє Галерея Манеж, офіційною метою якої є налагодження культурного діалогу між Сенегалом та Францією з акцентом на сучасному мистецтві. Серед сенегальських художників, яких підтримує галерея, можна виокремити Омара Ба.

Підбиваючи підсумки, можна констатувати, що держава, яка в першу чергу обирає регіональний вимір своєї діяльності, ігноруючи внутрішній голос народу до самовизначення, рано чи пізно зіткнеться зі спротивом національно-культурних сил. Такий розвиток подій не став винятком і для Сенегалу,

де протягом всього періоду незалежності виникали ті чи інші альтернативні контрмистецькі рухи корінного населення, серед яких Dak'Art «Off» (митці самовільно брали участь у виставці без наявності офіційного запрошення) [5, с. 4], «Sét Sétal» (вуличний стінопис), «The Village Des Arts» (індивідуальні художні практики в рамках резиденції) тощо.

Окрім цього, варто наголосити, що союзництву Сенегалу та Франції властиві ознаки, характерні для неоімперіалізму (неоколоніалізму), до речі, не лише в культурній сфері. І що найгірше – сенегальці добровільно цьому потурають, облудно вважаючи, що таке зближення сприяє зростанню нації та виводить їх на один статусний рівень з французами. У Сенегалі досі живі колоніальні традиції засилля французької мови, надання африканській еліті французького громадянства, права на вищу освіту у Франції, контроль французів над освітніми закладами Сенегалу та ін.

**Висновки.** В результаті порівняльного аналізу було виявлено такі спільні для всіх досліджуваних держав аспекти конструювання культурної пам'яті, як: наявність гібридної культури; тісні зв'язки музейно-

галерейної спільноти з державою; превалювання мистецтва корінного населення над мистецтвом колонізаторів; сприяння та підтримка творчості жінок-художниць; інтенсифікація процесів, пов'язаних з виходом та репрезентацією деколонізованого мистецтва на міжнародній арені.

Відмінності у формуванні національно-культурної ідентичності кожної держави полягають у різних типах відносин з колишніми колонізаторами, що склалися після 1960-х рр.: рівновіддалене партнерство з елементами південноафриканської проактивності та європейської регульованої пасивності (Південно-Африканська Республіка та Велика Британія, Нідерланди), партнерські відносини у форматі «ad hoc» (Танзанія та Німеччина, Велика Британія), союзництво, якому притаманні риси неоімперіалізму (неоколоніалізму) (Сенегал та Франція).

**Перспективи подальших досліджень.** Пріоритетним напрямом розробки даної теми є аналіз концептуальних засад репрезентації мистецтва деколонізованих країн у колекціях музеїв колишніх держав-метрополій – Великобританії, Франції, Німеччини, Нідерландів.

#### Література:

1. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
2. Anderson B. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London-New York : Verso, 2006. 240 p.
3. Barnard F. Herder on Nationality, Humanity and History. Montreal and Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003. 185 p.
4. Duncan C. Art Museums and the Ritual of Citizenship. *Poetics and Politics of Representation* : Conference Book, Washington, 26–28 September 1988. Washington, 1990. P. 89–102.
5. Fillitz T. Dak'Art Off. Between Local Art Forms and Global Art Canon Discourses. *Vaneasa Online Journal*. 2019. Vol. 7, no. 1. P. 1–25.
6. Gellner E. Nations and Nationalism. Hoboken : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 208 p.
7. Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 320 p.
8. Hroch M. Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations. New York : Columbia University Press, 2000. 117 p.
9. M'Bengue M. S. Cultural policy in Senegal. Paris : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1973. 61 p.
10. Makukula D. Z. The Development of Visual Arts in Tanzania from 1961 to 2015: A Focus on the National Cultural Policy and Institutions' Influences : Doctor of Philosophy of the Department of History and Cultural Studies. Berlin, 2019. 561 p.
11. Mdluli S. Chasing Colonial Ghosts: Decolonizing Art Institutions in "Post-Apartheid" South Africa. *ONCURATING. Decolonizing Art Institutions*. 2017. No. 35. P. 78–81.
12. Smith A. National Identity. Harmondsworth : Penguin, 1991. 227 p.

13. Southwell A. Dismantling silos and engaging our contested past at Iziko National Gallery. *Daily Maverick*. URL: <https://www.dailymaverick.co.za/article/2022-11-03-dismantling-silos-and-engaging-our-contested-past-at-iziko-national-gallery/> (date of access: 09.06.2023).

14. The Tingatinga Arts Cooperative Society. *Tingatinga Art*. URL: <https://www.tingatinga.ch/en/about.php> (date of access: 14.06.2023).

15. Timalisina T. Why Rhodes Must Fall. *Harvard Political Review*. URL: <https://harvardpolitics.com/rhodes-must-fall/> (date of access: 11.06.2023).

#### References:

1. Said, E. (2007). *Kultura y imperializm. Culture and Imperialism*. Krytyka. (Oryhinal opublikovano 1993 r.) [in Ukrainian].

2. Anderson, B. (2006). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. (Original work published 1983).

3. Barnard, F. (2003). *Herder on Nationality, Humanity and History*. McGill-Queen's University Press.

4. Duncan, C. (1990). Art Museums and the Ritual of Citizenship. *Poetics and Politics of Representation* (c. 89–102). Smithsonian Institution Press.

5. Fillitz, T. (2019). Dak' Art Off. Between Local Art Forms and Global Art Canon Discourses. *Vaneasa Online Journal*, 7(1), 1–25.

6. Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Blackwell Publishing Ltd. (Original work published 1983).

7. Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.

8. Hroch, M. (2000). *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Columbia University Press. (Original work published 1985).

9. M'Bengue, M. S. (1973). *Cultural policy in Senegal*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

10. Makukula, D. Z. (2019). *The Development of Visual Arts in Tanzania from 1961 to 2015: A Focus on the National Cultural Policy and Institutions' Influences* [Doctor of Philosophy of the Department of History and Cultural Studies]. Freie Universität Berlin.

11. Mdluli, S. (2017). Chasing Colonial Ghosts: Decolonizing Art Institutions in "Post-Apartheid" South Africa. *ONCURATING. Decolonizing Art Institutions*, (35), 78–81.

12. Smith, A. (1991). *National Identity*. Penguin.

13. Southwell, A. (2022, 3 November). Dismantling silos and engaging our contested past at Iziko National Gallery. *Daily Maverick*. <https://www.dailymaverick.co.za/article/2022-11-03-dismantling-silos-and-engaging-our-contested-past-at-iziko-national-gallery/>.

14. The Tingatinga Arts Cooperative Society. (b. d.). *Tingatinga Art*. <https://www.tingatinga.ch/en/about.php>.

15. Timalisina, T. (2021, 21 March). Why Rhodes Must Fall. *Harvard Political Review*. <https://harvardpolitics.com/rhodes-must-fall/>.

УДК 72

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.5>**Гнатюк Лілія Романівна,**

кандидат архітектури, доцент,  
кафедра комп'ютерних технологій дизайну і графіки  
Національний авіаційний університет  
ORCID ID: 0000-0001-5853-9429  
liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua

## САКРАЛЬНИЙ ЛАНДШАФТ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

*Розглянуто специфіку подачі сакрального ландшафту в мистецьких творах епохи Відродження. Представлено сакральний ландшафт, як особливу частину культурного ландшафту, сформовану духовним людським досвідом, тобто одухотворений, уявний простір, який допомагає передати зміст художнього твору. Визначено ландшафт також географічним феноменом, цей вид ландшафту створювався людьми традиційної культури за допомогою соціальних технологій управління навколишнім середовищем, а саме структуризації – спорудження мегалітичних ансамблів, до складу яких входили камені, поминально-жертвні комплекси, меморіали, скелі з езотеричною символікою) та «пожвавлення» або ієротопія (тобто за допомогою священнодійств, жертвопринесень, обрядових і церемоніальних дій).*

*Проаналізовано вивчення теоретичних підходів до вивчення сакрального ландшафту, осмислення якісних характеристик цього історичного явища, історія розвитку класифікацій та дослідницьких парадигм.*

*Ландшафт розглядається з позицій системного підходу і теорій самоорганізації та інтелектуального управління, тобто як «соціотехнічна система». Як вважає автор, системні освіти такого типу могли виникнути саме внаслідок цілеспрямованого керуючого впливу свідомості людей на природний ландшафт.*

*Представлено роботи середньовічних митців в яких ландшафт відіграє формотворчу роль, що доповнює та розкриває загальну композицію, відображає центрального героя, підкреслює його часом життєписні моменти.*

*Розгорнуто представлено ілюмінації-ілюстрації манускриптів зі збірки музею Гетті.*

*Виявлено основні елементи композиції, представлені через зображення ландшафту як фону так і окремі елементи декорування рослинними патернами. Виявлено аспекти природи які викликають почуття.*

**Ключові слова:** пейзаж, сакральний, мистецтво, природа, природотворче мистецтво, ландшафт.

### **Gnatiuk Liliia. SACRED LANDSCAPE IN THE ART OF THE RENAISSANCE ERA**

*The specifics of the presentation of the sacred landscape in the works of art of the Renaissance are considered. The sacred landscape is presented as a special part of the cultural landscape, formed by spiritual human experience, that is, a spiritualized, imaginary space that helps to convey the content of an artistic work. The landscape is also defined as a geographical phenomenon, this type of landscape was created by people of traditional culture with the help of social technologies of environmental management, namely structuring – the construction of megalithic ensembles, which included stones, memorial and sacrificial complexes, memorials, rocks with esoteric symbols) and «revitalization» or hierotopia (that is, with the help of rituals, sacrifices, ritual and ceremonial actions).*

*The study of theoretical approaches to the study of the sacred landscape, the understanding of the qualitative characteristics of this historical phenomenon, the history of the development of classifications and research paradigms are analyzed.*

*The landscape is considered from the standpoint of a systemic approach and theories of self-organization and intellectual management, that is, as a “socio-technical system”. According to the author, systemic education of this type could arise precisely as a result of the purposeful controlling influence of people’s consciousness on the natural landscape.*

*The works of medieval artists are presented, in which the landscape plays a formative role that complements and reveals the overall composition, reflects the central hero, and sometimes emphasizes his life-writing moments.*

*Illuminations-illustrations of manuscripts from the collection of the Getty Museum are presented in detail.*

*The main elements of the composition, presented through images of the landscape as a background and individual elements of decoration with plant patterns, have been revealed. Aspects of nature that evoke feelings have been revealed.*

**Key words:** landscape, sacred, art, nature, naturalistic art, landscape.

**Постановка проблеми.** Далекі блакитні пагорби, високі дерева, величезне безхмарне небо – велич природи завжди мала силу піднімати людський дух. У деяких це викликає відчуття позачасовості та дива. Для інших це зміцнює релігійні переконання. І для багатьох людей сьогодні це викликає занепокоєння щодо добробуту планети.

Люди активно взаємодіють із ландшафтом. Віками вони пристосовували його до своїх потреб, де це було можливо, а де це не вдавалося зробити – вписувалися в умови існування в ньому. Від давніх давен до сучасності людство зверталося до природи за комфортом і зв'язком. Спілкування з природою впливає на наші стосунки з навколишнім світом і один з одним. Природа наближає нас до розуміння божественного: *Бог є життя, буття, дух, все зелене буття, вся творчість* – Гільдегард, Бінген [21].

У Європі епохи Відродження багато людей шукали в природі духовного натхнення та споглядання божественного. У рукописах, створених для особистого та/або спільного використання, елементи природи, такі як скелі, дерева, квіти, водні шляхи, гори та навіть атмосфера, додають шари значення до ілюмінацій, які були прорисовано з уважним спостереженням за кожною дрібницею. Ці пейзажі нагадують читачам, що необхідно цінувати та поважати диво творіння. І на сьогодні важливим є розкрити таємницю кожного елемента цих творів, зокрема виявити роль та місце зображення ландшафту.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Релігія як духовна складова культури регулює ритм життєдіяльності людини, утворюючи етнокультурні традиції. У процесі адаптації та природокористування формуються місцеві релігії, які супроводжуються появою відповідних сакральних ландшафтів, де «етнічна територія є дискретною, сакральною» [1]. З початку ХХ ст. сформувалася тріада «релігія – етнос – ландшафт», яка означає, що «як релігія створює культуру, і культура – етнологічний тип, а етнологічний тип вибирає чи знаходить свою «територію і значно по-своєму її перетворює» [2].

Розуміння «священного» у різних мовах (іранській, латині, грецькій) має дуальне розуміння: позитивне – «освячене присутністю божества», негативне – «те, зіткнення з чим для людини заборонено» [1]. Усвідомлення сакрального є однією з основ людського буття, яке визначає вірування та релігію.

Сакральний походить від латинського слова *sacrum*, що в перекладі означає «священна річ» і пов'язане із системою знань про священні об'єкти, розташовані на земній поверхні. Близьке до лексеми сакральний – латинське слово *sanctus*, яке означає «оточений огорожею» (*murus sanctus*). Таке трактування лексеми підкреслює центральнопериферійну структуру «сакрального», де впорядковане та моновалентне сакральне – «святе» оточує стихійне та амбівалентне (небезпечне сакральне), є захистом від чужого/хаотичного сакрального. Саме в латинській мові найбільш відчутна різниця між сакральним та профанним, але й у повному обсязі проявляється протилежне розуміння «священного» (*sacer*) поклоніння богам і величне, прокляте, заборонене. За твердженням Е. Бенвеніста *sacer* має таємниче значення, а *sanctus* – стан, що виникає із догм, встановлених людьми [3].

Культовий, культ навіть у корені слова має безпосередній зв'язок із поняттям «етнокультури». Одне з трактувань пов'язує термін культ (від лат. *cultus*) з поклонінням (шануванням, турботою) Богу, богам, храмам, святиням чи церкві. Але поняття «сакрального» ієрархічно вище за «культове», що зумовлено ширшим терміном. Інше трактування терміна культ – «містичне шанування когось або чогось», що дозволяє провести етимологічні паралелі між «сакральним» та «культовим» ландшафтом [4].

У грецькій мові «священному» відповідає ієрос (греч. – ιερός hieros), яке не збігається з розумінням латинського *sacer*. Сенса латинського «священного» у протиставленні «профанному» посідає відповідне місце/простір.

Термін ієрофанія ввів М. Еліаде [5] розуміючи під ним вертикальну структуру сакрального простору. Але це не звичайний набір вертикальних структур, а набір відповідних (переважно священних) категорій. Єрофанія,

як будь-який священний простір, передбачає якусь ієрофанію, деяке вторгнення священного, у результаті з навколишнього космічного простору виділяється якась територія, якій надаються якісно відмінні властивості [7].

Позначимо ієротопію як священний простір, де відбувається формування сакральних ландшафтів під впливом регіональної етнокультури.

**Мета статті.** Виявити роль та місце ландшафту в образотворчому мистецтві епохи Відродження.

**Виклад основного матеріалу.** Протягом століть художники використовували різноманітні техніки для зображення пейзажу, щоб задовольнити найрізноманітніші комунікативні потреби [8]. Незважаючи на те, що картини ранніх античних і класичних періодів включали природні сценічні елементи, пейзаж як самостійний жанр виник у західній традиції лише в епоху Відродження в 16 столітті [10].

Головну сцену Джорджоне «Поклоніння пастухів», 1505–10 (іл. 1) зобразив праворуч, перед темним гротом, а ліворуч яскравий пейзаж у вінцях дерев. Щире драматичне напруження створюється рішенням розташувати пастухів-паломників, що стоять навколішках, у центрі картини. Уся група батьків, дитини та паломника утворює закріплений прямокутник, який утворює протилежну фокусну точку пейзажу, що віддаляється у перспективі зліва.

«Буря» (італ. *La Tempesta*) – одна з найвідоміших картин венеціанського художника Джорджоне да Кастельфранко. Інша назва «Гроза». Картина відноситься до жанру «філософського пейзажу», поширеного в ранній венеціанській школі живопису (іл. 2).

Пізніше, у 16 столітті, фламандський художник Пітер Брейгель Старший став майстром пейзажного живопису, який спеціалізувався на барвистих, дуже деталізованих пейзажах (Мисливці на снігу, 1565; Жниці, 1565). Серед його пейзажу із падінням Ікара, бл. 1558 (іл. 3) чи наверненням Савла (іл. 4) досить важко відшукати головного героя за детальним зображенням оточення.

Картини Якоба ван Рейсдала, який вважався найуніверсальнішим голландським пейзажис-

том, з зображеннями просторих голландських рівнин і суворих північних німецьких регіонів відрізняються героїчністю і приголомшливістю композицій, належать до найграндіозніших і драматичних пейзажних робіт. Рейсдал використовував небо для зображення величі та могутності, як-от у своїх «Вітряках у Вейк-бій-Дюрстеде» (бл. 1665 р.) (іл. 5) та «Пшеничних полях» (бл. 1670 р.). Маленькі фігурки на його полотнах ніби підкреслюють велич природи та мізерність людини по відношенню до неї.

У 17-му столітті з'явився класичний, або ідеальний, пейзаж, що розгортається в міфічній та ідилічній Аркадії стародавньої Греції [9]. Провідними практиками класичного пейзажу були французькі італійські художники Ніколя Пуссен і Клод Лоррен (іл. 6). Своїми ідилічними сценами та класично впорядкованими, гармонійними композиціями Пуссен і Клод намагалися підняти репутацію пейзажного жанру різними способами: надаючи метафоричний сенс природним елементам своїх картин, зображуючи міфологічні чи біблійні сюжети, розгорнуті в складних природних умовах, а також підкреслюючи героїчну владу природи над людством [11].

Священні ландшафти, які представлені в музеї Дж. Пола Гетті, представляють деякі з найбільш вражаючих прикладів цього мистецтва, збираючи широкий спектр ілюстрованих рукописів, створених між 1400 і 1600 роками, а також панно, малюнки та декоративне мистецтво.

Термін *ілюмінація* спочатку позначав прикрашання тексту рукописних книг золотом або, рідше, сріблом, що створювало враження, що сторінка була буквально освітлена. У середньовічні часи, коли мистецтво було на піку розквіту, спеціалізація в скрипторіях або майстернях вимагала розмежування між тими, хто «історював» (тобто ілюстрував тексти відповідними картинками), і тими, хто «висвітлював» (тобто постачав декоративні роботи, які прикрашали початкові прописні літери та часто розлиті на поля та рамки, і це майже незмінно додавало золото у вигляді листів або порошку). Ці дві функції інколи збігалися, особливо коли



Іл. 1. Джорджоне: Поклоніння пастухів. 1505–10. Олія. 90,8x110,5 Вашингтон



Іл. 2. Джорджоне. Буря. 1508. Полотно, Олія. Венеція



Іл. 3. Пітер Брейгель Старший. Пейзаж із падінням Ікара. бл. 1558. Полотно, олія. 73,5x112. Брюсель



Іл. 4. Пітер Брейгель Старший. Навернення Савла. 1567. Дерево, олія. 108x156. Відень



Іл. 5. Рейсдал, Якоб ван: водоспад із замком Бентхайм позаду, мандрівники на пішохідному мосту поруч. 1628/29–82 (бл. 1665 р.)



Іл. 6. Клод Лоррен: Пасторальний пейзаж із млином. 1634. 59,1x82,9. Лос Анджелес

ініціали та рамки починали заповнювати дурниці та інші нерелевантності, і навіть у середньовіччі відмінність часто була розмитою. У наш час термін ілюмінація означає ілюстрування та оздоблення раних рукописів загалом, золотом чи ні.

Природа в манускриптах доповнює і завдяки невеликим елементам доповнює розповідь. Так Святий Ієронім. Покаяння. з Послань Гетті, близько 1528–30 рр., Париж або Тур. Анонімний ілюмінатор мініатюри, майстер «Послань Гетті», зобразив напівголе тіло Ієроніма на темно-зеленій ділянці, ізолюючи його від далекої сільської місцевості та посилюючи його самовільне вигнання з цивілізації (іл. 7).

Відійшовши на чотири роки в сирійську пустелю для покаяння, святий Ієронім стає на коліна перед розп'яттям, його тіло вкрите ранами, нанесеними собі. У руці він тримає камінь, яким бив себе в груди.

Червона кардинальська мантия і капелюх Ієроніма звисають зі зламаної гілки дерева.



Іл. 7. Святий Ієронім. Покаяння. Майстер Гетських послань, близько 1528-30 рр., Париж або Тур, Франція. Темпера (16,5x10,3 см)

Лев, з яким святий подружився, вийнявши з його лапи колючку, лежить на передньому плані й усміхається глядачеві.

Мініатюра представляє передмову, яку колись вважали написаною Ієронімом, до Послань Святого Павла.

Апостол Павло з Гетських послань, стоїть і читає розгорнуту книгу перед просторим звивистим пагорбом, усіяним архітектурними спорудами, що може символізувати непростий шлях апостолів. Об'ємні драпірування не можуть приховати його досить сильне і мускулисте тіло. Витончена архітектурна рама, що нагадує рами сучасних італійських віктарів, підсилює величну присутність святого (іл. 8). Ця невелике зображення в книзі досягає монументальності, яка зазвичай асоціюється з великими самостійними картинами. З мистецтва італійського Відродження, особливо з мистецтва Мікеланджело, Майстер Гетті Послань створював могутніх фігур, таких як Павло. У фламандських майстрів художник навчився розміщу-



Іл. 8. Святий Павло. Майстер Гетських послань, близько 1528-30 рр., Париж або Тур, Франція. Темпера (16,5x10,3 см)



вати свої фігури в глибокому панорамному пейзажі.

Таддео Кривеллі, також відомий як Таддео да Феррара, був італійським художником ілюмінованих рукописів. Він вважається одним із найвидатніших ілюмінаторів феррарської школи 15-го століття, а також має те, що він, ймовірно, гравюр першої книги, ілюстрованої картами, яка також була першою книгою з використанням гравюри.

Незважаючи на розкішні роботи, якими він керував протягом своєї кар'єри, він іноді закладав частини рукописів, які мав ілюїнувати, що свідчить про те, що його фінанси були далеко не стабільними. Остання його зареєстрована робота датується 1476 роком. Поки ангели несуть її до неба, Марія Магдалина (іл. 9). молиться, оголена, за винятком свого густого волосся. Відповідно до «Золотої легенди», популярної середньовічної компіляції життів святих, колишня грішниця покалася у своїх шляхах і пішла у пустелю за межами. Марсель у Франції після розп'яття Ісуса.



Іл. 9. Марія Магдалина, народжена нагорі, Гуаленгі-д'Есте, близько 1469 р., Феррара, Таддео Кривеллі

Перебуваючи там як відлюдниця, «кожного дня о семи канонічних годинах вона була піднесена ангелами і своїми тілесними вухами чула славні співи небесних воїнств».

Майстер Якова IV з Шотландії грав із співвідношенням між текстом і зображенням у своїй мініатюрі Успіння Богородиці (іл. 10). У більшості часів зображення в рамці чітко відокремлене від тексту. Але тут текст, укладений у рамку, став частиною створеної художником ілюзії. Крім того, скелястий ландшафт сцени безперешкодно впливає з усіх боків, підриваючи мету кадру. Художник зобразив послідовність подій у пейзажі: ліворуч – похоронна процесія Богородиці; внизу її відкрита могила; а в центрі її славне Вознесіння на небо. Щоб збагатити історію, митець використав різні народні легенди. Згідно з переказами, до її смертного ложа чудесним чином прибували апостоли з усього світу. Тут на чолі з Іоанном, який тримає пальмову гілку, несуть труну Богородиці. На центральній панелі пояс, або пояс Богородиці,



Іл. 10. Успіння Богородиці, з часослова Спіноли, бл. 1510-20, Гент або Брюгге, майстер Якова IV Шотландського

вручений апостолу Фомі, що сумнівається. Текст, що супроводжує ці сцени з кінця життя Богородиці, належним чином належить до служби Повечір'я, останньої служби дня в часах Богородиці.

*Сцени сотворення, з Молитовника кардинала Альбрехта Бранденбурзького, близько 1525–30, Брюгге, Саймон Бенінг в одній мініатюрі передає все напруження перших глав книги Буття. Під фініковою пальмою розкішно одягнений Бог-Отець піднімає й благословляє Єву, своє нове творіння, утворене з ребра Адама. За трьома фігурами золотий Фонтан Життя ллє воду в струмок, з якого п'ють райські тварини (іл. 11). На задньому плані Адам і Єва тягнуться до забороненого плоду на дереві пізнання. На півдорозі до найближчого пагорба ангел із мечем виганяє подружжя з раю в покарання за їхній гріх. На вершині гори Каїн і Авель приносять свої дари Богу, Авель вказує на те, що Бог приймає, димом, що піднімається, а Каїн – на відкидання Бога, дим, що спускається. Таким*

чином, у прекрасному райському краєвиді трагедія і сум людської долі вже кидає похмуру тьму на славу Творіння.

Розп'яття – сцена плачу в оточенні фігур царя Давида та пророків – Джуліано Амадей, Італія, Рим, 1489 (іл. 12). Один аркуш з місалу папи Інокентія III, який зберігався в Сикстинській капелі, який, безсумнівно, став передмовою до канону меси і, отже, є найпрестижнішою мініатюрою всієї папської служби. *Ілюмінування (ілюстрування) цієї книги приписують анонімному Майстру Інокентію VIII, який у 1995 році був ідентифікований як видатний художник Джуліано Амадей (задокументовано у Флоренції 1446 – помер у Лукці 1496. Рим. 1484–1492). Він був відомим і дуже активним ілюстратором рукописів і живописцем панелей. відомий своїм точним і делікатним стилем малювання та використанням декору бордюру, який часто включає риг достатку. «Розп'яття» виявляє майже спокійну атмосферу в жестах героїв і в своїх теплих, глибоких кольорах. Ця міні-*



Іл. 11. Сцени створення, з Молитовника кардинала Альбрехта Бранденбурзького, близько 1525–30, Брюгге, Саймон Бенінг



Іл. 12. Розп'яття, аркуш з місалу Інокентія VIII, 1484–92, Рим, Джуліано Амадей

атюра показує ретельні зусилля художника відрізнити мертве тіло Христа від живих, пофарбувавши його шкіру в більш блідий білуватий колір, ніж для інших фігур. Монументальність і духовний спокій композиції передвіщають художні досягнення Італійського ренесансу.

Богородиця з немовлям на лавці серед трави, близько 1500 р. Перо та коричневе чорнило; смуга вгорі, додана пізніше, Німеччина, Нюрнберзька школа. (іл. 13). Складки хустини Богородиці, її волосся, трав'яниста лава та край її сукні демонструють красиву ручку. Її кругле обличчя з маленьким підборіддям демонструє юнацьку солодкість, коли вона дивиться на свою дитину, а довгі кучері її волосся відбивають розпущене вигнуте стебло трави ліворуч.

При цьому невідомий художник не повністю оволодів анатомією. Він непереконливо вкоротив праве передпліччя Богородиці, тоді як коліно, на якому вона, здається, підкидує Немовля Христа, здається пухким і



Іл. 13. Богородиця з немовлям на трав'яній лавці, близько 1500 р. Перо та коричневе чорнило; смуга вгорі, додана пізніше, Німеччина, Нюрнберзька школа

незграбним. Ймовірно, цей малюнок створив молодий або недосвідчений кресляр. Еклектизм і обережна стриманість техніки свідчать про те, що стиль художника міг бути не до кінця розробленим.

Богородиця з немовлям у червоній троянді з вервицею (фрагмент з ілюстрованого Vita Christi (Життя Христа), з релігійними додатками), близько 1490 р., Східна Англія, художник невідомий (іл. 14). Діва Марія стоїть і годує Немовля Христа в центрі квітучої червоної троянди – середньовічного символу милосердя Марії. Коричневе коло з білими та золотистими крапками, яке оточує квітку, символізує вервицю, нитку намистин, яка використовується християнами як допоміжний засіб для медитації та молитви з початку 1200-х років.

Читання вервиці передбачає п'ятдесят разів повторення молитви «Радуйся, Маріє», представленої білими намистинами; молитва внизу сторінки також присвячена Богородиці. Ця зосередженість на Марії, як у слові, так і в образі, вказує на зростаючу відданість Богородиці, особливо в пізньому Середньовіччі, коли цей образ був створений.



Іл. 14. Богородиця з немовлям у червоній троянді з вервицею (фрагмент), з ілюстрованого Життя Христа з релігійними додатками, близько 1490 р., Східна Англія, художник невідомий



Іл. 15. Селяни по дорозі до церкви, календарна мініатюра з часосолова, близько 1550 р., Брюгге, Саймон Бенінг

*Селяни по дорозі до церкви* (іл. 15) – поки місцева парафіяльна церква готується до богослужінь, селяни та сільські селяни пробираються стежкою. Вдалині поля, пологі пагорби, будівлі та гаї дерев формують ландшафт. Процесія зі свічками всередині храму, а також свічки, які тримають селяни, натякають на святкування Стрітіння, церковного свята, яке відзначається в лютому.

Попередній власник, ймовірно, вирізав мініатюру з нижньої межі календаря часослова. Незважаючи на невеликі розміри, пейзаж Бенінга досягає монументальності, пов'язаної з великими сучасними панно, де жанр пейзажного живопису розвивався в схожому руслі.

**Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження.** Природа поглиблює зв'язок із священним

В епоху Відродження художники від Італії до Фландрії та від Англії до Німеччини зображували природу у релігійному мистецтві, щоб посилити духовний досвід глядача. Манускрипти релігійних культів для особистого чи спільного користування – від невеликих молитовників до масивних книг для хору – були наповнені одними з найбільш ілюзійністичних досліджень природи того періоду. Пейзаж як жанр – це зображення природного середовища, не підпорядковане опису сюжету. Художники малювали природу з давніх часів, але в західному мистецтві ця тема вважалася другорядною аж до Голландського золотого віку.

Перспективою подальших досліджень могло б стати вивчення представлення ландшафту в живописі та графіці різних епох, стилів та напрямків.

#### Література:

1. Воловик В. М. Етнокультурні ландшафти: регіональні структури і природокористування. Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2013. 464 с.
2. Воловик В. Н. Этнокультурные ландшафты местечек Подолья. Культурная и гуманитарная география. 2013. Т. 2. №2. С. 191–207. URL: <http://gumgco.ru/index.php/gumgco/article/view/75>. (дата звернення: 22.02.2023).
3. Гамалія К., Лісова Н. (2021) Проблематика термінології в межах поняття «український лендарт», *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, (30), pp 38-44. doi: <https://doi.org/10.33838/паома.30.2021.38-44>.

4. Гродзинський М. Д. Пізнання ландшафту: місце і простір : монографія. У 2 т. К.: Видавничо- поліграфічний центр «Київський університет», 2005. Т. 2. 503 с.
5. Денисюк Г. І. Антропогенне ландшафтознавство: навчальний посібник. Частина І. Глобальне антропогенне ландшафтознавство. Вінниця: «ТД «Едельвейс і К», 2012. 336 с.
6. Кивилев А. П. Ландшафт сам ни себе и для человека: монографія. Харьков. Бурун Книга, 2009. 928 с.
7. Митрополит Іларіон. Етимологічно-семантичний словник української мови / за ред. Ю. Мулика-Луцика. Т. 2. Е-Л. Вінніпег: Накладом Товариства «Волинь», 1982. 399 с.
8. Природа і етнос / за ред. В. С. Крисаченко, М. М. Кисельов, С. А. Мороз. К.: Наукова думка
9. Романчук С. П. Сакральні ландшафти. 36. наук, праць «Проблеми ландшафтного різноманіття в Україні». ІС: Інститут географії ПАІГУ, 2000. С. 144–146.
10. Cult (religious practice). URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cult\\_\(religiouspractice\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_(religiouspractice)) (дата звернення 22.02.2023).
11. Wilton, Andrew; T J Barringer; Tate Britain (Gallery); Pennsylvania Academy of the Fine Arts.; Minneapolis Institute of Arts. American sublime : landscape painting in the United States, 1820-1880 (Princeton, NJ : Princeton University Press, 2002)

### References:

1. Volovyk V. M. Ethnocultural landscapes: regional structures and nature use [Etnokulturni landshafty: rehionalni struktury i pryrodokorystuvannia]. Vinnytsia: TOV «Vinnytska miska drukarnia», 2013. 464 p. [in Ukrainian]
2. Volovyk V. N. Ethnocultural landscapes of the towns of Podolia [Etnokulturnye landshafty mestecek Podolia] [Elektronnyi resurs] Kulturnaia y humanytarnaia heohrafyia. 2013. T. 2. №2. S. 191–207. URL: <http://gumgco.ru/index.php/gumgco/article/view/75>. (data zvernennia: 22.02.2023). [in Russian]
3. Gamaliia, K. i Lisova, N. (2021) Problems of terminology within the concept of «Ukrainian land art [Problematyka terminolohii v mezhakh poniattia «ukrainskyi lendart»] Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva», (30), pp. 38–44. doi: <https://doi.org/10.33838/naoma.30.2021.38-44>. [in Ukrainian]
4. Hrodzynskiy M. D. Knowledge of the landscape: place and space: monograph. [Piznannia landshaftu: mistse i prostir : monohrafiia]. U 2 t. K.: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivskiy universytet», 2005. T. 2. 503 p.
5. Denysyk H. I. Anthropogenic landscape science [Antropohenne landshaftoznavstvo]: navchalnyi posibnyk. Chastyna I. Hlobalne antropohenne landshaftoznavstvo. Vinnytsia: «ТД «Edelweis i К», 2012. 336 p. [in Ukrainian]
6. Kyvylev A. P. Landscape for itself and for man [Landshaft sam ny sebe y dlia cheloveka]: monohrafiia. Kharkov. Burun Knyha, 2009. 928 p.
7. Mytropolyt Ilarion. Etymological and semantic vocabulary of Ukrainian language [Etymolohichno-semantychnyi slovnyk ukrainskoi movy] za red. Yu. Mulyka-Lutsyka. T. 2. E-L. Vinnipeh: Nakladom Tovarystva «Volyn», 1982. 399 s.
8. Nature and ethnos [Pryroda i etnos] / za red. V. S. Krysachenko, M. M. Kyselov, S. A. Moroz. K.: Naukova dumka
9. Wilton, Andrew; T J Barringer; Tate Britain (Gallery); Pennsylvania Academy of the Fine Arts.; Minneapolis Institute of Arts. American sublime : landscape painting in the United States, 1820-1880 (Princeton, NJ : Princeton University Press, 2002) [in English]
10. Cult (religious practice) [Elektronnyi resurs] URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cult\\_\(religiouspractice\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_(religiouspractice)) (data zvernennia: 22.02.2023). [in English]
11. Wilton, Andrew; T J Barringer; Tate Britain (Gallery); Pennsylvania Academy of the Fine Arts.; Minneapolis Institute of Arts. American sublime : landscape painting in the United States, 1820-1880 (Princeton, NJ : Princeton University Press, 2002) [in English]

УДК 75.056:004.9](477):355.48(470):(477)»2014/2023»  
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.6>

### **Дубрівна Антоніна Петрівна,**

кандидатка мистецтвознавства,  
завідувачка кафедри цифрового мистецтва  
Київського національного університету технологій та дизайну  
ORCID ID: 0000-0001-8012-6946  
Web of Science ResearcherID: AAG-8843-2019  
[dubrivna.ap@knutd.edu.ua](mailto:dubrivna.ap@knutd.edu.ua)

### **Єрмак Інга Олександрівна,**

доцентка кафедри цифрового мистецтва  
Київського національного університету технологій та дизайну  
ORCID ID: 0000-0003-0520-9703  
[yermak.io@knutd.edu.ua](mailto:yermak.io@knutd.edu.ua)

## **ЦИФРОВА ІЛЮСТРАЦІЯ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

*Мета роботи – дослідити специфіку і чинники розвитку цифрової ілюстрації під час повномасштабного російського вторгнення на територію України, її концептуальні особливості та стилістичні прийоми в системі побудови художнього образу. Методологія дослідження базується на системно-аналітичному, компаративному, образно-стилістичному, композиційно-конструктивному методах, що дозволило комплексно дослідити зазначену проблему і дійти обґрунтованих висновків. Наукова новизна характеризується тим, що вперше розглядається процес розвитку цифрової ілюстрації періоду повномасштабного російського вторгнення на територію України, зокрема, визначається її роль як ефективного інструмента впливу на суспільство, яке чинить супротив і потерпає від воєнної агресії. На прикладі цифрових праць українських ілюстраторів окреслюються концептуальні спрямування і стилістичні особливості. Дослідження аспектів розвитку цифрової ілюстрації під час повномасштабного російського вторгнення на територію України виявило її концептуальні особливості, що полягають у наявності певних тематичних векторів за якими митці реалізують свої творчі праці, а саме: хроніки війни; образотворче переосмислення воєнних подій; ушлявлення героїв і героїчних вчинків; глузування над ворогом, іронічність. Для реалізації авторських концепцій ілюстратори найчастіше використовують такі стилістичні прийоми, як узагальнення форми і обмеження кольорової палітри, стилістику коміксів і анімації, фотореалізм, імітацію художніх традиційні техніки і поєднання реальних об'єктів з уявними. Цифрова ілюстрація під час російсько-української війни демонструє великий потенціал в системі побудови художніх образів за рахунок особливих стилістичних прийомів і технічних можливостей.*

**Ключові слова:** українська ілюстрація, цифрове мистецтво, інформаційні технології, графічне мистецтво, авторська концепція, образотворчість, художній образ, візуальних наратив.

### **Dubrivna Antonina, Yermak Inga. DIGITAL ILLUSTRATION IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR**

*The purpose of the work is to investigate the specifics and factors of the development of digital illustration during the full-scale Russian invasion of the territory of Ukraine and the conceptual features and stylistic techniques in the system of creating an artistic image. The research methodology is based on system-analytical, comparative, figurative-stylistic, compositional-constructive methods. This made it possible to comprehensively investigate the specified problem and reach reasonable conclusions. The scientific novelty is characterized by the fact that for the first time the processes of development of digital illustration of the period of the full-scale Russian invasion of the territory of Ukraine are examined. The role of digital illustration as an effective tool of influence on the society that resists and suffers from military aggression is defined. Using the example of digital works of Ukrainian illustrators, conceptual directions and stylistic features are outlined. The study of the peculiarities of the development of digital illustration during the full-scale Russian invasion of the territory of Ukraine revealed its conceptual features, which consist in the presence of certain thematic vectors according to which artists implement their creative works, namely: war chronicles; rethinking certain events; glorification of heroes and heroic deeds; satire and irony. To implement author's concepts, illustrators most often use such stylistic techniques as the simplification of forms and*

*color palette, the style of comics and animation, photorealism, imitation of traditional artistic techniques and the combination of real objects with imaginary ones. Digital illustration during the Russian-Ukrainian war demonstrates great potential in the system of building artistic images due to special stylistic techniques and technical capabilities.*

**Key words:** *Ukrainian illustration, digital art, information technology, graphic art, author's concept, visual arts, artistic image, visual narratives.*

**Вступ.** Ілюстрація як особлива форма графічного мистецтва пройшла в Україні довгий еволюційний шлях, віддзеркалюючи складний історичний, соціальний, культурний розвиток її народу і державотворення. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну назавжди змінило мистецький простір і стало великим викликом українським митцям. В контексті нової соціально-політичної реальності ілюстрація слугує дієвим інформаційним механізмом конструювання образу війни і специфічною візуальною мовою для трансляції важливих повідомлень, думок і закликів. Ілюстрація стає дієвим інструментом інформаційного фронту і невід'ємною складовою національного супротиву. В цифровому інформаційному середовищі візуальні образи виявляються потужним мотивуючим елементом, зброєю проти ворожої пропаганди, фейкових повідомлень, залякування та емоційного пресингу. В умовах воєнних реалій сьогодення українські художники виявили надзвичайну звитяжність у створенні унікальної метафоричної мови, модерних візуальних наративів і символів, що на культурно-соціальному рівні сприяють ефективній комунікації у вітчизняному і міжнародних контекстах.

**Мета статті** полягає в аналізі специфіки і чинників розвитку цифрової ілюстрації під час повномасштабного російського вторгнення на територію України, її концептуальних особливостей та стилістичних прийомів в системі побудови художніх образів.

**Матеріали і методи.** Дослідження спирається на комплексний підхід, що зумовив використання загальнонаукового системно-аналітичного методу для ґрунтовного вивчення сутності цифрової ілюстрації воєнної тематики. Застосовано компаративний метод для встановлення подібних та відмінних рис між досліджуваними об'єктами графічного мистецтва та їх складовими, що дозволило виявити новачі в обраній проблематиці. Також, використано образно-стилістичний і компози-

ційно-конструктивний методи для виявлення стильових ознак, художніх засобів, технік та особливостей в авторських підходах художників-ілюстраторів.

Досягнення в системі графічного мистецтва, зокрема, трансформації у розвитку сучасної української ілюстрації, книговидавництва, аспекти впливу цифрових технологій на образотворчість, викликають сталий інтерес мистецтвознавців. Попри розгляд у наукових дослідженнях проблем книжкової ілюстрації – Л. Давиденко, Н. Жукова, Ю. Кадоркіна, О. Лагутенко, О. Ламонова, О. Мельник, М. Токар, цифрових технологій у проектуванні зображень – А. Дубрівна, М. Єфімова, Я. Лью, С. Соїлючічек, О.Ф. Онайву, В. Радущинська В. Чернявський, К. Чернявський та інших, осмислення воєнної тематики в цифровій ілюстрації залишається не висвітленим.

**Результати.** Задачі сучасної ілюстрації носять багатовекторний характер, виходячи за межі загально усталених платформ для її існування, зокрема книги. Ілюстрація завжди була пов'язана із сюжетом літературного твору, або інформацією, що вона супроводжувала, однак, сьогодні зазнає інтенсивного розвитку та набуває різноманітних форм вираження за рахунок новітніх суспільних запитів і зазнаючи впливу сучасних технологій [1]. Інформаційні технології набули вагомого значення в системі проектуванні ілюстрації, впроваджуючи нові підходи у процес її створення. Ілюстрація, що довготривалий час асоціювалася саме з книгою, видавничою діяльністю, сьогодні набуває особливо виокремленого статусу картини, самостійно існуючого в інформаційному просторі, що не супроводжує наративи, а є повноцінним уособленням візуального наративу. Дедалі більшого розвитку набуває графіка, що розміщується у віртуальному середовищі. Початок ХХІ ст. ознаменувався активним впровадженням інформаційних технологій у творчу діяльність художника, що пояснюється

доступністю комп'ютерного обладнання, графічного програмного забезпечення і активною інтеграцією мережі Інтернет у всі сфери життя сучасної людини. Цифрове мистецтво кинуло виклик традиційним уявленням про мистецтво та роль художника [2]. Поява цифрових інструментів в художньому арсеналі митця, розмиває межу між художником і глядачем, оскільки аудиторія тепер може більш активно взаємодіяти з твором мистецтва способами, які раніше були неможливими, що приводить до надзвичайної популярності цифрових творів образотворчого мистецтва, зокрема цифрової ілюстрації.

Так, базуючись на потужному фундаменті надбань образотворчого мистецтва, поєднуючи академічні методи з новітніми розробками у галузі цифрового виробництва, формується нова стилістика сучасної ілюстрації, що генерує нову систему художніх образів. Однією з визначальних характеристик цифрових художніх засобів є універсальність і здатність інтегрувати різні форми традиційного мистецтва в цифрову сферу, що породжує унікальні форми [3]. Цифрова ілюстрація може бути виконана виключно за допомогою цифрових графічних редакторів (Photoshop, Illustrator, Procreate тощо). Такі зображення характеризуються кольоровою виразністю, мають ефектний вигляд, однак, арсенал основних інструментів редакторів часто сприяє втраті унікального стилю художника, що є певною проблемою [4]. Варто підкреслити, ілюстрація як самостійний візуальний продукт повинна мати чіткі недвозначні інформаційні меседжі, адекватний дизайн, що відповідатиме запитам і смакам цільової аудиторії, а також мати впізнаваний оригінальний стиль, що приверне увагу глядачів. Ілюстрація в контексті просування нарративів часто використовується як засіб привертання уваги споживачів інформації до гострих соціальних, політичних і культурних проблем. Однак, більш важливою метою ілюстрації, зокрема цифрової, є створення художнього образу, що поєднує естетичну форму і комунікативну задачу.

Сьогодні збройні сили і народ України чинять потужний супротив повномасштаб-

ній російській агресії. Разом з цим, варто підкреслити наявність довготривалого руйнівного інформаційного тиску на українське суспільство упродовж останніх десятиліть. Запити сучасного користувача характеризуються надзвичайною активністю і тяжіють до споживання мультифункціонального електронного контенту, вагомою частиною якого є 2D та 3D зображення, анімація, інтерактивні зображення, відео, VR ілюстрація тощо [5]. Тому, розуміння активності ворожого впливу в інформаційному середовищі стимулює митців до свідомого протистояння. В цьому контексті цифрова ілюстрація набуває особливого місця в культурно-мистецькому просторі України і отримує статус художньої інформаційної зброї.

Зазначимо, в осмисленні українськими ілюстраторами воєнних подій сформувалися певні тематичні спрямування. Перше, що варто виокремити – це хроніки війни, де сюжет має репортажний характер, фіксуючи конкретні факти, ситуації, що вплинули на емоційний стан художника. Часто такі ілюстрації складаються у серії, стають особливою формою щоденника. Доречно виділити твори С. Майдукова, що ілюструють сторінки відомих світових видань – *Zeit*, *The Guardian*, *The New Yorker*. Він з перших днів війни малює те, що відбувається навколо нього, розповідаючи у такий спосіб великій кількості людей по всьому світу, що відбувається в Україні, з якими викликами стикаються звичайні українці через напад країни агресорки, пишучи своєрідний візуальний літопис [6]. Художниця і письменниця Г. Олійко створює зворушливі історії на своїй Інстаграм-сторінці. Засобами дитячої ілюстрації показує випробовування через які проходять українські діти і їх батьки, що вимушено покинули свої домівки. Біль і шок від того, що довелося залишити, все те, що любили, від довгої дороги на захід, що долали біженці у пошуках прихистку, відбилась в роботах М. Кінович. Знаходячись за межами України, Ю. Тверітіна пише щоденник війни спираючись на розповіді рідних і друзів, з якими знаходилася на постійному зв'язку. Ці зображення справляють враження колористичного вибуху і мають



дивовижний ефект присутності, вони дуже виразні й динамічні, ніби авторка безпосередньо знаходилася в центрі події, де все навколо вирує і пульсує (рис. 1).

Наступною важливою темою, що вийшла з попередньої є не тільки фіксація, а переосмислення події і вияв ставлення до неї митця у формі образотворчої рефлексії. Доцільно акцентувати на доробку О. Вілсон, яка свої сильні переживання виявила у великій серії воєнних ілюстрацій, де особливо місце займають портрети жертв війни, створенні на прохання їх близьких, що супроводжуються трагічними історіями про їх загибель. М. Фоя, авторка відомої обкладинки квітневого номеру *The Guardian Weekly*, після повномасштабного російського нападу доку-

ментує жахи війни, висловлюючи презирство до ганебних і огидних вчинків окупантів [7]. Характер ілюстрацій О. Драчківської, до війни сповнених радістю, сонцем і теплом, повністю змінила воєнна реальність. Художниця всю свою творчу потугу спрямовує на емоційне осмислення подій останніх місяців російсько-української війни (рис. 2).

Особливе місце в цифровій ілюстрації воєнного часу займає героїчна тематика, що ушлявлює звитягу і подвиги українських воїнів-захисників і надихає на героїчний супротив. Б. Грох створив найбільш впізнавану ілюстрацію – «Русській воєнний корабль, іди...!», що присвячена обороні о. Зміїний. Ілюстрація стала переможницею конкурсу від Укрпошти і символом боротьби з російськими загарбни-



Рис. 1. Приклади цифрової ілюстрації тематичного спрямування «Хроніки війни»: а – Ю. Тверітіна «48th day of War Diary»; б – С. Майдуков «24 листопада: Вода»; в – Г. Олійко «Refugees»



Рис. 2. Приклади цифрової ілюстрації як форми образотворчої рефлексії на подію: а – О. Драчківська «Save animals»; б – О. Вілсон «Ізюм»; в – М. Фоя «The nightmare of Mariupol»

ками. З початку гібридної російської агресії і упродовж повномасштабного вторгнення, дизайнер і художник А. Єрмоленко створює великі серії ілюстрацій та плакатів, розробляє шеврони для підрозділів ЗСУ, вважаючи свою творчість важливою зброєю в інформаційному просторі [8]. Митець майстерно грає з метафорами, пропонує новий погляд на визначні постаті, зокрема Т. Шевченка, С. Бандери, Н. Махна, презентує альтернативне бачення розвитку української культури. У творчому доробку Anta Frigeap фантастичні та казкові ілюстрації, комікси, однак війна змінила систему художніх образів мисткині. Її ілюстрації сповнені захопленням від мужності і самовідданості військових, поваги до їх звитязної праці, що боронить світ від ошалілої кривавої орди (рис. 3).

Значного розповсюдження в цифровій ілюстрації набула гумористична тематика. Дійсно, гумор як засіб адаптації до кризової ситуації доволі ефективний. Він допомагає знизити пресинг оточуючого середовища, сприяє відновленню емоційного ресурсу і оптимізації психофізіологічного стану. Вже через тиждень після повномасштабного вторгнення російської армії в Україну художниця Аліса Ужасная виклала у власному блозі ілюстрацію, де зобразила українських захисників у вигляді котиків, виявляючи у такій добрий гумористичний спосіб своє захоплення їх хоробрістю, неймовірною стійкістю і профе-

сіоналізмом. Ця перша ілюстрація стала першою із великої її серії, присвячених відважним українцям, які кожен на власному місці боронить свою державу – «Волонтери Котики», «Комунальні Котики», «Авіакотики», «Медкотики», «ДСНС Котики», «ТРО Котики» інше. Фронтменом гротеску в цифровій військовій ілюстрації варто вважати М. Паленка. Він, маючи критичне ставлення до поняття «культурний фронт», бо, на думку митця, фронтом може бути тільки місце реальних воєнних дій, вбачає у сучасній цифровій ілюстрації утилітарну і функціональну задачу, особливо під час війни, що полягає у донесенні в невербальній універсальній формі художніх образів, необхідних меседжів до глядача [9]. М. Мошковський, автор влучних саркастичних цифрових артів, ще до початку повномасштабного російського вторгнення розпочав серію ілюстрацій із тваринами – «тотемні тваринки супротиву» [10]. Героями цифрових творів виступають водночас дотепні і грізні тварини: «Їжачок зібрав сили в кулачок», «Горобчик-русофобчик», «Ворона з тероборони», «Сноти роблять з русні двохсотих», «Бобер ворога роздер», «Киця ворогу помститься» та інші, які уособлюють в собі помічників українського воїнства. Кожна ілюстрація містить заклики: «дочавлю всю русню», «як не спалю, то заклюю», «фарш-гуляш, додому марш», «палай, вражина, вдоброю Україну», що мають піднімати патріотичний дух і під-



Рис. 3. Приклади цифрової ілюстрації героїчної тематики: а – Б. Грох «Russian Warship»; б – А. Єрмоленко «Всі на захист Києва!»; в – Anta Frigeap «Гаряча зустріч»

тримувати засобами гумору перевантажену тиском воєнних випробувань і викликів психіку воїнів і цивільного населення (Рис. 4).

Аналіз специфіки розвитку цифрової ілюстрації під час повномасштабного російського вторгнення, виявив певні стилістичні прийоми в системі побудови художніх образів, а саме: використання узагальнення форми і обмеження кольорової палітри, нівелювання об'єму, що доречно у передачі складних ідей, з метою зробити їх більш доступними для сприйняття (Антон Або, О. Драчковська, Н. Мікеладзе, М. Мошковський, Г. Олійко, А. Ужасная, Я. Яцуба); використання стилістики коміксів, зокрема манга, і анімації Pixar, що містить особливі пропорції, яскраві кольори і динамічні композиції (Anta Frirean, М. Ланюк, Т. Корнійчук, М. Соломенникова, Ю. Тверітіна, А. Ужасная); використання фотореалізму, а саме, методів ретушування і текстурування як способу створення зображень з максимальною подібністю до реального світу (Д. Галико, А. Пономаренко, А. Шостко); використання підходу, що імітує художні традиційні техніки та прийоми (мазки і штрихування) (Б. Грох, С. Майдуков, М. Паленко, Р. Рубан, Ю. Волянук, О. Шатохін); використання поєднання реальних об'єктів з уявними (О. Вілсон, V. Раюло, Ю. Тверітіна). Такий великий спектр прийомів та їх комбінацій сприяє надзвичайно високому рівню художньої виразності в цифрових ілюстраціях українських художників і трансляції необхідних візуальних наративів.

**Висновки.** Отже, дослідження особливостей розвитку цифрової ілюстрації під час повномасштабного російського вторгнення на територію України виявило її концептуальні особливості, що полягають у наявності певних тематичних векторів за якими митці реалізують свої творчі праці, а саме: фіксування хроніки війни; образотворче переосмислення певних подій; уславлення героїв і героїчних вчинків; глузування над ворогом, іронічність. Для реалізації авторських концепцій ілюстратори найчастіше використовують такі стилістичні прийоми, як спрощення форм і кольорової палітри, стилістику коміксів і анімації, фотореалізм, імітацію художніх традиційні техніки та поєднання реальних об'єктів з уявними. Підкреслено, що українські художники, проникливо відчуваючи виклики і випробування через які проходить українське суспільство під час російсько-української війни, шляхом образотворчості розкривають його запити і висвітлюють внутрішні процеси. Дійсно, цифрові форми образотворчого мистецтва, зокрема ілюстрація, стають більш уживаними і цінними, мають потенціал кардинально змінити спосіб творення мистецьких об'єктів та переглянути досвід мистецтва. Постійний розвиток цифрових технологій і зростання популярності цифрового мистецтва зумовило використання цифрової ілюстрації в багатьох галузях, від реклами та маркетингу, і до дизайну відеоігор та анімації. Тому, цифрова ілюстрація виявилася найбільш потужною формою вираження творчих



Рис. 4. Приклади гумористичної цифрової ілюстрації: а – Аліса Ужасная «ЗСУ котики»; б – М. Паленко «Ілля в вову насцяв»; в – М. Мошковський «Ворона з тероборони»

рефлексій українськими художниками для потенціал в системі побудови художніх образів, за рахунок особливих стилістичних приросійсько-української війни, і має великий йомів і технічних можливостей.

#### Література:

1. Дубрівна, А. П., Крижанівська К. О. Художньо-образні засади digital-мистецтва в сучасній ілюстрації. *Технології та дизайн*. 2020. № 3 (36). С. 1–11.
2. Cherniyavskiy, V., Dubrivna, A., Cherniyavskiy, K., Galchynska, O., & Bilozub, L. Digital art as new modern global trend in socio-cultural space of Ukraine. *Amazonia Investiga*. 2022. 11(60). P. 150–155.
3. Liu, Y. On Computer Digital Illustration Design. *Journal of Physics*. 2019. Volume 1302. Issue 2. P. 1–5.
4. Onaiwu, O. Types, Characteristics and Importance of Illustration. *Awka Journal of Fine and Applied Arts*. 2022. Vol. 8. P. 1–12.
5. Soyulucicek, S. Looking through the Sphere; Illustration in virtual reality. *Global Journal of Design Art and Education*. 2019. 9(1). P. 22–28.
6. Leben in der Ukraine: Tagebuch aus Kiew. *Zeit Magazin*: веб-сайт. URL: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2022-05/leben-ukraine-krieg-kiew-tagebuch> (дата звернення: 23.04.2023).
7. The nightmare of Mariupol: Inside the 1 April Guardian Weekly. *The Guardian*: веб-сайт. URL: <https://www.theguardian.com/news/2022/mar/30/the-nightmare-of-mariupol-inside-the-1-april-guardian-weekly> (дата звернення: 26.04.2023).
8. Андрій Єрмоленко, художник, автор антиросійських «футбольних» плакатів. *Укрінформ*: веб-сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2478087-andrij-ermolenko-ukrainskij-hudoznik-avtor-antirosijskih-futbolnih-plakativ.html> (дата звернення: 30.04.2023).
9. Достоевський та Єсенін повністю зрівнялися зі Сталіном та Берією. Максим Паленко. *Суспільне Культура*: веб-сайт. URL: [https://youtu.be/ouv\\_HfRtJkQ](https://youtu.be/ouv_HfRtJkQ) (дата звернення: 30.04.2023).
10. Moshkovsky\_art. *Instagram*: веб-сайт. URL: [https://www.instagram.com/moshkovsky\\_art/](https://www.instagram.com/moshkovsky_art/) (дата звернення: 02.05.2023).

#### References:

1. Dubrivna, A. P., Kryzhanivska K. O. (2020). Khudozhno-obrazni zasady digital-mystetstva v suchasni iliustratsii. *Tekhnologii ta dyzain*. № 3 (36). pp. 1–11 [in Ukrainian].
2. Cherniyavskiy, V., Dubrivna, A., Cherniyavskiy, K., Galchynska, O., & Bilozub, L. (2022). Digital art as new modern global trend in socio-cultural space of Ukraine. *Amazonia Investiga*. 11(60). pp. 150–155 [in English].
3. Liu, Y. (2019). On Computer Digital Illustration Design. *Journal of Physics*. Volume 1302. Issue 2. pp. 1–5 [in English].
4. Onaiwu, O. (2022). Types, Characteristics and Importance of Illustration. *Awka Journal of Fine and Applied Arts*. Vol. 8. pp. 1–12 [in English].
5. Soyulucicek, S. (2019). Looking through the Sphere; Illustration in virtual reality. *Global Journal of Design Art and Education*. № 9(1). pp. 22–28 [in English].
6. Leben in der Ukraine: Tagebuch aus Kiew. *Zeit Magazin*. (April, 2023). Retrieved from: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2022-05/leben-ukraine-krieg-kiew-tagebuch> [in German].
7. The nightmare of Mariupol: Inside the 1 April Guardian Weekly. *The Guardian*. (April, 2023). Retrieved from: <https://www.theguardian.com/news/2022/mar/30/the-nightmare-of-mariupol-inside-the-1-april-guardian-weekly> [in English].
8. Andrii Yermolenko, khudozhnyk, avtor antyrosiiskykh “futbolnykh” plakativ. *Ukrinform*. (April, 2023). Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2478087-andrij-ermolenko-ukrainskij-hudoznik-avtor-antirosijskih-futbolnih-plakativ.html> [in Ukrainian].
9. Dostoievskiy ta Yesenin povnistiu zrivnialysia zi Stalinom ta Beriieiu – Maksym Palenko. *Suspilne Kultura*. (April, 2023). Retrieved from: [https://youtu.be/ouv\\_HfRtJkQ](https://youtu.be/ouv_HfRtJkQ) [in Ukrainian].
10. Moshkovsky\_art. *Instagram*. (May, 2023). Retrieved from: [https://www.instagram.com/moshkovsky\\_art/](https://www.instagram.com/moshkovsky_art/) [in English].

УДК 7:077

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.7>**Дяченко Алла Володимирівна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,

декан факультету декоративно-прикладного мистецтва

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0000-0003-4496-5931

pani.alla0107@gmail.com

**ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ НІНИ ФЕДОРОВОЇ  
В ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ КИЄВА (ГЛЕЧИКИ)**

У статті розглянуто діяльність «Експериментальної майстерні художньої кераміки» на території заповідника «Софія Київська», яку називали «Софійська гончарня», або «Лабораторія Ніни Федорової», де формувалися сучасні тенденції художньої кераміки. Виявлено творчі пошуки митців, які створювали керамічні вироби, що розкривали художній образ Києва загалом, а також такі гончарні вироби, як вази та глечики традиційних форм зокрема. Їхні роботи зберігаються в Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці імені В. Г. Заболотного та Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва України. «Експериментальну майстерню художньої кераміки» створено для впровадження нових рішень декоративної пластики під час післявоєнної відбудови Києва; очолила її Ніна Іванівна Федорова, яка запровадила нові технології керамічних виробів в Україні. Вивчено й проаналізовано наукові праці сучасних українських учених щодо тенденцій розвитку художньої кераміки. Розкрито основні принципи діяльності колективу під керівництвом Н. Федорової, а саме: орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творча співпраця професійних художників, технологів, архітекторів та народних майстрів. Відбудування зруйнованої війною країни та декоративне оздоблення будівель керамікою – першочергове завдання «Лабораторії Ніни Федорової», що дало змогу відобразити художній образ Києва. Продемонстровано твори, виготовлені в майстерні, щодо оздоблення станцій метро Києва, інтер'єру Дому кіно, ресторану «Дніпро» тощо. Розглянуто особливості народних класичних глечиків, створених у майстерні, та форми традиційних декоративних ваз, а саме їх пластичність, виразну монументальність та органічне поєднання орнаментики й колористики. Майстри лабораторії Ніни Федорової, використовуючи нові засоби декорування, застосовуючи на свій творчий потенціал, передовий досвід, який реалізували в творчій діяльності, створили неперевершені вироби декоративно-ужиткового мистецтва, що розкривають особливий художній образ Києва й традиції в гончарстві.

**Ключові слова:** «Лабораторія Ніни Федорової», «Софійська гончарня», художня кераміка, майолікові вироби, декоративне оздоблення Києва, гончарні вироби, глечики.

**Diachenko Alla. NINA FEDOROVA'S CREATIVE WORKSHOP IN THE ARTISTIC IMAGE OF KIEV (JUGS)**

The article discusses the activities of the «Experimental Workshop of Artistic Ceramics» located in the «Sophia of Kyiv» reserve, which was also known as the «Sophia Pottery» or «Nina Fedorova's Laboratory». This workshop played a significant role in shaping contemporary trends in artistic ceramics. The article explores the creative explorations of artists who created ceramic objects that reflected the artistic image of Kyiv as a whole, including traditional forms such as vases and jugs. Their works are preserved in the V. H. Zabolotny State Scientific Library of Architecture and Construction and the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine.

Nina Ivanivna Fedorova introduced new ceramic technologies in Ukraine and led the «Experimental Workshop of Artistic Ceramics», which was established to implement new decorative sculpting solutions during the post-war reconstruction of Kyiv. The article analyzes the scientific works of contemporary Ukrainian scholars studying and analyzing the main trends in the development of artistic ceramics as part of Ukrainian culture. The main principles of the workshop under the leadership of N. Fedorova are identified, including a focus on the traditions of Ukrainian folk ceramics, innovative approaches in their application, and creative collaboration between folk craftsmen, professional artists, technologists, and architects. The main goal of Nina Fedorova's creative workshop was to rebuild the war-ravaged country, particularly the city of Kyiv, and decorate buildings with modern ceramics.

The article showcases works created in the workshop for the decoration of Kyiv metro stations, the interiors of the House of Cinema, the «Dnipro» restaurant, and others. It emphasizes that the decorative vases created

*in the experimental workshop draw inspiration from traditional classic jugs. The paintings are characterized by exceptional plasticity, expressive monumentality, and organic integration with the form. The artists of the workshop became true innovators in the use of decorative techniques to create the artistic image of Kyiv. In conclusion, it is highlighted that the paintings are distinguished by exceptional plasticity, expressive monumentality, and organic integration with the form. The artists of the workshop were true innovators in the use of decorative techniques in creating the artistic image in maiolica.*

**Key words:** «Nina Fedorova's Laboratory», «Sophia Pottery», artistic ceramics, maiolica products, decorative ornamentation, pottery products, jugs.

**Вступ.** Після Другої світової війни гостро постає питання відбудування зруйнованого Києва. У 1944 році було створено український філіал Академії архітектури СРСР [1, с. 5]. На базі цього філіалу в 1945 році згідно з постановою РНК і ЦК КП(б) № 960 було засновано Академію архітектури УРСР [1, с. 5]. З метою впровадження нових рішень декоративної пластики під час післявоєнної відбудови Києва в 1946 році за ініціативою архітектора й президента Академії Володимира Гнатовича Заболотного та мистецтвознавця і художника Пантелеймона Никифоровича Мусієнка організовано «Експериментальну майстерню художньої кераміки» на території заповідника «Софія Київська». З 1963 року (зв'язку з ліквідацією Академії) майстерня підпорядковується відділу монументально-декоративного мистецтва Київського Зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування житлових та громадських споруд (Київ ЗНДІЕП). Майже сорок років керівницею її була дружина та соратниця Пантелеймона Мусієнка – Ніна Іванівна Федорова. Вона розгортає діяльність як інженерка-технолога, експериментаторка та організаторка і залучає до роботи талановитих працівників. Майстерня розташована на території заповідника «Софія Київська», тому її називали «Софійська гончарня», або «Лабораторія Ніни Федорової». Сучасні тенденції в художній кераміці формувалися в цьому мистецькому осередку. Спеціально тема, присвячена творчим пошукам і досягненням митців, які створювали керамічні вироби, що розкривали художній образ Києва загалом, а також такі гончарні вироби, як вази та глечики традиційних форм зокрема. Нинішня актуалізація пояснюється необхідністю створення об'єктивної історії декоративно-ужиткового

мистецтва, що й підтверджує актуальність зазначеної проблеми.

**Метою статті** є ознайомлення й вивчення досягнень майстрів-керамістів творчої майстерні Ніни Федорової, їх внеску в художній образ Києва, а також виготовлення ваз і глечиків традиційних форм. Їхні роботи зберігаються в Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці імені В. Г. Заболотного та Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ніна Іванівна Федорова запровадила нові технології керамічних виробів в Україні, очолила «Експериментальну майстерню художньої кераміки», яку створено для повоєнної відбудови Києва та його оздоблення декоративною пластикою.

Матеріали та метод. Важливим для дослідження виявилися наукові праці вітчизняних учених, що стосуються вивчення й аналізу художньої кераміки в Україні. Так, основні тенденції розвитку художньої кераміки як складової української культури окреслено в книзі О. Ноги та Р. Шмагала «Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків» [14]; у монографії «Львівська кераміка» О. Голубця, де ґрунтовно висвітлено бурхливий розвиток львівської професійної школи декоративної кераміки в період 1940–1980-х років [4]; в альбомах-каталогах національних виставок-конкурсів художньої кераміки в Опішному автора-упорядника О. Пошивайла, у яких розглянуто головні напрями та перспективи розвитку художньої кераміки на тлі різноманітного доробку українських художників-керамістів кінця XX – початку XXI ст.» [6; 15; 17].

Вагомим внеском у мистецтвознавчу науку стали видання, які відіграли значну роль у розкритті феномену українського декоративного

мистецтва ХХ ст. Серед них роботи З. Чегусової та Т. Кари-Васильєвої, які висвітлюють найскладніший з історичного, мистецького та мистецтвознавчого погляду період в українському мистецтві, відображаючи кардинальні зміни як з боку наукового осмислення стереотипів щодо означення специфіки образотворення в декоративному мистецтві, так і щодо багатогранної трансформації його у творчості сучасних мистців [10; 19].

Початок ХХ ст. ознаменований розквітом української архітектурно-декоративної кераміки, зокрема керамічних виробів облицювального й декоративно-конструктивного призначення. Цікавої модифікації і локального забарвлення набула сецесія в центрі Галичини – у Львові. Тут у 1890–1910-х роках активно працювала фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського, де над проектуванням і створенням продукції працювали професійні митці. Зокрема, керамічну пластику для цього підприємства та фабрики О. Левицького в с. Пациків (нині – с. Підлісся Івано-Франківської обл.) проектували талановиті львівські художники і скульптори – Т. Блотницький, Л. Декслер, К. Клакович, С. Дембіцький та ін. Сецесійна кераміка Галичини, а також гончарні вироби Опішні – провідного гончарного осередку Полтавщини, здобули визнання на Всесвітній виставці в Парижі 1900 року (діяльність Коломийської гончарної школи відзначили найвищою нагородою – золотою медаллю і Почесним дипломом) і на Виставці моди у Відні 1904 року, після чого українська кераміка набула популярності й у Західній Європі [13, с. 53–54].

Можна сміливо стверджувати, що художньо-промислова кераміка Галичини і Східної України (ужитковий посуд, скульптура, мальовничі панно, кахельні печі, архітектура оздоблення) на початку ХХ ст. відіграли вагомий роль у становленні українського варіанта стилю модерн в архітектурі. Цей напрям деякі дослідники визначають як народно-стильове відгалуження львівської сецесії – «гуцульська сецесія», «українська сецесія» [9].

Уперше в українській науці ґрунтовно висвітлено кахлярство як самобутнє мис-

тецьке явище в національній культурі А. Колупаєвою в книзі «Українські кахлі ХІV – початку ХХ століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть». Зокрема сьомий розділ книги присвячений кахлям періоду історизму та модерну [11].

У монографії Г. Івашків розкрито особливості декору української кераміки як цілісної мистецької та семантичної системи, зокрема пам'ятки кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., які зберігаються в музеях України, Польщі та приватних колекціях у м. Львів, м. Київ [8].

Дослідник О. Шолуха у своїй праці розглядає Миргородську школу мистецької кераміки в художній культурі України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття [24]. ґрунтовні праці присвячені художній кераміці та гончарним промислам Р. Шмагала [22; 23]. Українській порцеляні перші наукові дослідження присвячені завідувачем відділу ЛМЄХП, кандидатом мистецтвознавства Л.В. Долинським, який на початку 1960-х рр. видав монографію з історії старого українського художнього фарфору, побудована, переважно, на матеріалах колекцій Львова. Вибірково давалася характеристика окремим художнім процесам, мистецьким творам та деяким майстрам [5].

Однак, комплексного дослідження, яке б узагальнило внесок творчої майстерні Ніни Федорової у створення художнього образу Києва, керамічних виробів загалом та глечики зокрема, а також аналізу сучасного стану робіт з погляду мистецтвознавців не було. Отже, існує потреба в фундаментальній праці, де б розкривалась означена тема.

**Виклад основних результатів дослідження.** Творча лабораторія Ніни Федорової об'єднала значну кількість високопрофесійних майстрів, здобутки яких вражають багатовекторністю пошуків та різноманітністю проявів власної індивідуальності в мистецтві. До творчого колективу майстерні входили О. Железняк, Г. Севрук, О. Грудзинська, Г. Шарай, О. Грядунова, А. Масехіна, Л. Кияниця та Н. Федорова.

Основними принципами діяльності колективу під керівництвом Н. Федорової були: орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні,

творча співпраця народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів [3].

Н. Федорова була видатною технологинею, яка створила широку гаму кольорових полив – чорну, зелену, червону, відтінки сріблястої, перламутрової, бірюзової; винайшла морозостійки поливи. проводила унікальні дослідження в майстерні. Вона вперше створила і застосувала поливи й емалі відновного вогню, розробила кристалічні, матові керамічні фарби для майоліки, відродила втрачену рецептуру глазурі «бичача кров», винайдену давньо китайськими майстрами на основі поєднання міді та срібла [21, с. 210]. 1940–1950-ті роки були періодом творчого становлення майстерні. Художня кераміка (декоративні тарілки, скульптура малих форм, вази), яку виготовляли на той час, нагадувала за формою народну. На базі майстерні Н. Федорової регулярно проводилися науково-практичні семінари й заняття з метою поширення технічного і художнього досвіду майстерні, який згодом був використаний багатьма керамічними виробництвами України, зокрема Васильківським майоліковим заводом та Опішнянським заводом «Художній керамік» [21, с. 210].

Для майстерні Н. Федорової характерною була постійна активна виставкова діяльність, у якій обов'язково брали участь і народні майстри. У 1958 році всі республіки колишнього СРСР уперше взяли участь у європейській виставці декоративної кераміки, організованій Міжнародною академією в Остенде. Україна була представлена творами народного майстра О. Железняка, що було творчою перемогою всієї майстерні [21, с. 210].

Важливою складовою успіху майстерні була співпраця професійних художників з народними майстрами, яких запрошували з Чернігівщини, Сумщини, Київщини та інших областей до «софійської гончарні». Серед носіїв традицій, які працювали в майстерні, були: заслужений майстер народної творчості України О. Железняк, члени СХУ народні майстри Г. Шарай, О. Селюченко, Ф. Олексієнко, О. Пошивайло, Р. Батечко, гончарі Я. Падалка, Є. Кацімон та М. Маринченко [21, с. 210].

Основними принципами роботи лабораторії були спільна творчість та синтез мистецтв. Художники створювали керамічні вироби, котрі архітектори органічно поєднували з архітектурними конструкціями, увиразнюючи інтер'єри і екстер'єри модерністських будівель. Провідною ідеєю було впровадження українських національних мотивів, як найбільш тематично та функціонально виправданих та доцільних для даної території.

Професійні художники працювали поряд з народними майстрами. Професіонали органічно сприймали народне мистецтво з притаманним йому багатством орнаментики та колориту. Народні майстри опановували технологічні новинки керамічного виробництва. Разом з професійними художниками вони створювали різноманітні зразки українських сувенірів у вигляді посуду, іграшок, оберегів. Для майстерні Н. Федорової впродовж десятиліть незмінним творчим кредо залишався пошук і новаторство поряд зі збереженням традицій народного мистецтва [21, с. 210].

Головною метою творчої майстерні Ніни Федорової було відбудовування зруйнованої війною країни, зокрема міста Києва, та декоративне оздоблення будівель сучасною керамікою. Так, помпезні будівлі 50-х на Хрещатику, які зведені на місці знищених дореволюційних кам'яниць, декоровані керамікою з цієї майстерні. Технологи-керамісти спільно з архітекторами активно розробляли типові художні деталі міського впорядкування – огорожі різноманітного призначення з виготовлених промисловим способом керамічних елементів.

Серед творчих робіт – станції Київського метрополітену. Станція метро «Хрещатик» розташована на Святошинсько-Броварській (Червоній) лінії, її відкрили однією з перших. На конкурс у 1952 році подали безліч проєктів. Цю станцію пропонували зробити навіть у вигляді ошатного терема, проте перемогла інша робота, в основу якої було покладено традиційне українське мистецтво. Мармурові пілони з яскравими вставками з майоліки з рослинним орнаментом передають національний колорит. Це витвір мистецтва і, що називається, *must-see* (річ, яку потрібно поба-



чити). Під керівництвом художника-технолога. Оксана Грудзинська, Ніна Федорова та Ганна Шарай створили для станції 26 керамічних панно – стилізованих «килимів» з рослинним орнаментом. Цей проєкт і справді є показовим: містить притаманне для Лабораторії переосмислення народних традицій та характерний колорит. Більшість керамічних барвників (полив і емалей) виготовлялося безпосередньо в стінах майстерні за авторською рецептурою Федорової. Авторськими були і експерименти у використанні барвників, в їхньому поєднанні із солями оксидів металів, ангобами, склом, смальтою. Найбільш виразною та впізнаваною стала для майстерні полива відновлюючого вогню «бичача кров» – темно-червоного кольору з глибоким мідним відблиском. Палітра Федорової стала художньою візитівкою архітектурної кераміки Києва 1960–1980-х років.

Суто декоративний елемент й образні характеристики семіотичного значення набирало це панно, утворене з плиток, які мають безліч варіантів для формування композицій. Однак, за часів Незалежності частина творів була знищена [25].

Оригінальне облицювання станції «Поштова площа» блакитною керамічною плиткою в ансамблі з білими мармуровими колонами з майоліковими вставками за задумом мало підкреслювати те, що пасажир станції перебуває недалеко від Дніпра і Річкового вокзалу. Після ремонту цей аспект оформлення зник, адже колійні стіни свавільно облицювали плиткою блідо-жовтого кольору. Після ремонту цей аспект оформлення зник, адже колійні стіни свавільно облицювали плиткою блідо-жовтого кольору.

Оригінальну плитку зняли з фасаду в ході ремонту станції «Лівобережна» перед Євробаченням в 2017 році. Разом із полив'яними кахлями була втрачена властива станції колористика. Крім того, ремонт вестибюля й платформи розірвав єдність трьох станцій третьої черги метро – Гідропарку, Лівобережної, Дарницької.

Оригінальне оздоблення станції метро «Гідропарк», створили майстри творчої лабораторії: візерунок майолікових орнаментів



Іл. 1. Майолікове панно. Станція метро «Хрещатик» у м. Києві. 1960 р.



Іл. 2. Станція метро «Поштова площа» до ремонту



Іл. 3. Станція метро «Поштова площа» після ремонту

у верхній частині колон, виконаний у національних мотивах; майолікове панно «мартини» на виході із західного вестибюлю.

Наприкінці 2020 року замінили плитку і на виході зі станції «Тараса Шевченка». Оригінальні варіантні плитки розробляла художниця Ганна Шарай в 1979–1980 роках в «Експериментальній лабораторії архітектурної кераміки», однак плитку не збереженню.

Орнаментальність та традиції України втілені у досконалому монументальному творі готелю «Дніпро». На великій подовжній стіні ресторану київського готелю розміщені тарелі різної за величиною. Декор їх самих різноманітний – це народні мотиви Київщини, Опшні, Гуцульщини. Насичений вишневий колір штукатурки слугує своєрідним об'єднуючим елементом цієї незвичайної композиції. Однак саме такою незвичайністю і цікаве це вирішення, задумане архітекторами А. Єлізаровим і Н. Чмутіною [7, с. 85].

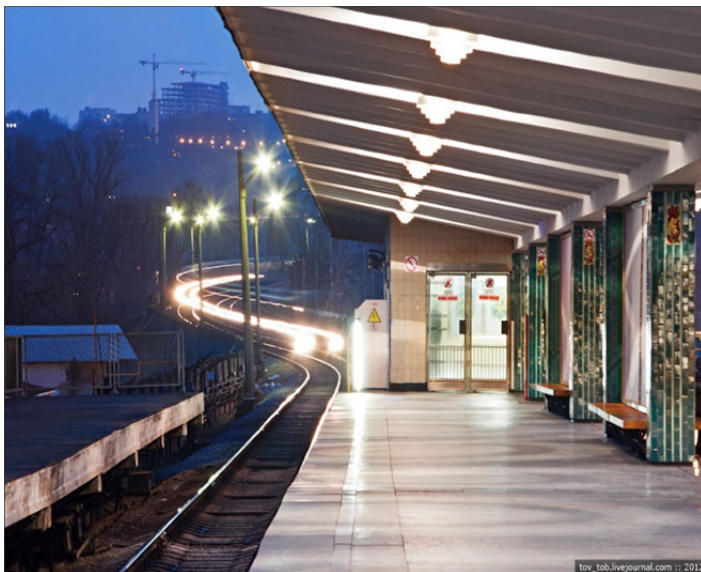
Майстрами лабораторії створено майоліковий декоративний посуд, кераміка для архітектурних споруд Києва: килимова композиція з 600 тарілок – діаметром від 10 см до 1,5 м на стіні в ресторані «Дніпро» (1964, художники Н. Федорова, Г. Шарай, Г. Зубченко, О. Грузинська), стіну в готелі «Дніпро» (1970), панно в ресторані «Метро» (1970, у співавторстві з Ганною Шарай)

Г. Севрук створено панно «Місто на семи горбах (з 1980 року, а вмонтували у фое

готелю «Турист» –1986 року). Над створенням горельєфного керамічного панно художниця Галина Севрук працювала цілих 7 років. Це була її остання монументальна робота. Це панно має висоту майже три метри, а довжина сягає близько шести метрів. Твір виконаний з кераміки з додаванням поливи, емалі та скла. Деякі із деталей важать близько 5–7 кілограм. На ньому зображений період розквіту Київської Русі та її столиці – Києва. Серед великої кількості деталей та постатей тут можна побачити князя Ярослава Мудрого з донькою Анною, княгиню Ольгу, Агапіта Печерського, літописців й іконописців, зодчих і військових та киян в оточенні величних святинь та храмів [12, с. 428–434]. Цей твір є довершеною багатоплановою за змістом та просторовим тлумаченням тематичною композицією. «Праця – наче епічне узагальнення всіх образнопластичних пошуків художниці на тему «княжої доби». Духовно пережиті долі знакових персонажів київської історії, глибоке осмислення позачасових зв'язків покоління давньоруських сподвижників – роблять тематичну розповідь у глині своєрідним одкровенням митця-філософа. З-посеред усіх ідейно-змістових та формальних винаходів доби «тоталітаризму» монументальний твір можна назвати одним з небагатьох гідних пам'яток української духовної культури в нашому мистецтві» [12, с. 47].

З 1986 до жовтня 2020 року панно прикрашало інтер'єр столичного готелю «Турист» неподалік метро «Лівобережна».

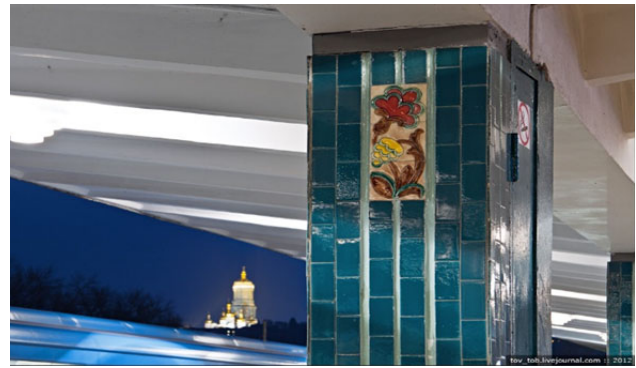
На панно Галини Севрук, Весна, 1982, з готелю «Золотий колос», Київ, глина, поливи, емалі. Органічним поверненням до давнього українського епосу для Галини Севрук було також створення тематичної композиції «Весна» для готелю «Золотий колос» в Києві у 1981-му році. Саме в цій композиції художниця відверто та масштабно репрезентувала перцептивну систему зображення предметів та простору. Панорама квітучої весняної Землі «з висоти пташиного лету», де прочитуються лиш уза-



Іл. 4. Станція метро «Гідропарк»

гальнені силуети форм та кольорові плями, дуже нагадувала праісторичну візуальну мову зооморфних та флористичних архетипів. На перший погляд простий сюжет лебединого ключа над панорамою рік, озер, квітучих трав, – може сприйматися і як семіотична розповідь міфічної події переродження земних творинь та духовних сил. Складні пластичні ритми різномасштабних завитків, куль, фалд, раковин, так майстерно та вміло закомпоновані у монументальну композицію, не могли мати і не мали аналогів у монументальній керамічній пластиці тогочасного мистецтва на всьому терені СРСР.

Художники виступили справжніми новаторами у створенні сучасних форм декоративної майоліки. Колектив майстерні був генератором ідей в декоративному мистецтві, розробляв і впроваджував їх у життя. Їхні роботи народилися на основі творчого переосмислення класичних форм українського керамічного посуду та сміливого застосування різноманітних художньо-технічних прийомів з широким впровадженням найновіших досягнень сучасної технології керамічних полив. Прообразами форми декоративних ваз, створених в експериментальній майстерні, є народні класичні глечики. Розписи відзначаються особливою пластичністю,



Іл. 5. Станція метро «Гідропарк», візерунок майолікових орнаментів у верхній частині колон

виразною монументальністю та органічним поєднанням з формою. Художники майстерні виступили справжніми новаторами у використанні засобів декорування при створенні художнього образу в майоліці (Київська експериментальна майстерня художньої кераміки (з колекції Острозького музею).

Лабораторія Н. Федорової доклала зусиль до оформлення кімнат готелю Річкового вокзалу в Києві за мотивами «Енеїди» І. Котляревського [16] декоративному панно використовувалося інноваційне поєднання матеріалів – кераміки та кольорових цементів. Усього комплекс нараховує вісім монументально-декоративних творів. Нині в будівлі Річкового вокзалу, де розташований



Іл. 6. Севрук Галина. Панно «Місто на семи горбах» в інтер'єрі готелю «Турист» у Києві, 1985–1987. Кераміка, поливи, емалі, скло, солі



Іл. 7. Севрук Галина. Панно «Весна» в інтер'єрі готелю «Золотий колос» у Києві, 1981. Кераміка. Не збережено

Американський університет, відреставрували панно 1961 року. Відновлювали його реставратори Данило та Антон Гуріни. Вони відзначили якість матеріалів, які використовувалися, можливо, саме тому монументально-декоративні твори збереглися до нашого часу. Однак, на жаль, деякі частини робіт втрачені – реставрація саме цих частин під питанням. Після відкриття Річпорту в 1961 році панно жодного разу не реставрували, а лише фарбували фонові частини.



Іл. 8. Панно на Річковому вокзалі

Другим, не менш важливим, напрямком діяльності лабораторії стала натхненна робота – виготовлення декоративного посуду, а саме: глечиків різноманітної форми.

У 1950–1960-х роках декоративно-ужиткова кераміка художниці охоплювала різноманітний асортимент: вазы, глечики, настінні тарілки, карафи тощо.

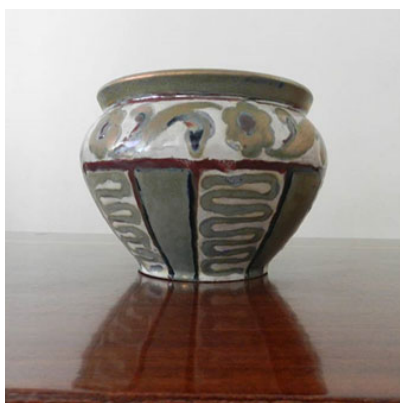
Майстри розписували майолікові вироби керамічними фарбами-ангобами, працювали з аерографом і трафаретами, виконували рельєфні орнаменти, застосовували механічне декорування, одноколірний друк по виробках, практикувалися у формовці виробів з гіпсових моделей. Їхні твори не вирізнялися високим технічним рівнем чи новаторським дизайном, але були унікальними за художнім оформленням. Найяскравішими стали розписи політичного змісту, облямовані фольклорними мотивами. Вони опанували народні традиції та привносили в них сучасний контекст, пропускаючи їх крізь вишукану модерністську стилістику.



Іл. 9. Зразки декоративного посуду



Іл. 10. Робота О. Грудзинської



Іл. 11. Робота Г. Шарай



Іл. 12. Робота Г. Шарай



Іл. 13. Робота Г. Шарай



Іл. 14. Робота Н.Федорової



Іл. 15. Робота Н.Федорової

**Висновки.** У художній кераміці, створеної у творчій лабораторії Ніни Федорової можна простежити три основні тенденції: традиційне трактування професійними художниками форм і декору, поєднання традиційного й нового, а також використання багатопалітри кольорів полив і майстерний арсенал художньо-технічних прийомів. Аналіз творчого доробку «Лабораторії Ніни Федорівни» і художників-керамістів, які працювали незалежно, свідчить про те, що роботи творчих особистостей мають індивідуальні художні особливості. Їх мистецтво слугувало невичерпним джерелом для відображення худож-

нього образу Києва. Розписи відзначаються особливою пластичністю, виразною монументальністю та органічним поєднанням з формою. Художники майстерні виступили справжніми новаторами у використанні засобів декорування при створенні художнього образу в майоліці.



Іл. 16. Робота Н. Федорової

**Література:**

1. Академія архітектури УРСР (1944–1956): бібліогр. письм. довідка / Мінрегіон України, Держ. наук. архітектур.-будів. б-ка ім. В. Г. Заболотного; уклад. Д. О. Мироненко; редкол.: Г. А. Войцехівська, Д. О. Мироненко, С. М. Смирнова. К., 2015. 34 с.
2. Бекетова І. Софійська гончарня. Образотворче мистецтво. 2007. № 3 (63). С. 109–111.
3. Бекетова І. Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової. К., 2007. С. 1.
4. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.: іл.
5. Долинський Л. В. Мотиви українського народного мистецтва в розписуванні порцеляни. Народна творчість та етнографія, № 2. К., 1960.
6. Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамППК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. Опішне, 2011. – 312 с.
7. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Киев : Будівельник, 1986. 200 с.
8. Івашків Г. Декор української народної кераміки ХVI – першої половини ХХ століть. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с.
9. Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. К., 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.: іл.
10. Кара-Васильєва Т. Сучасне декоративне мистецтво України – нова парадигма ХХ століття // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. К., 2003. Вип. 1. С. 69–70.
11. Колупаєва А. Українські кахлі ХIV – початку ХХ століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. Львів. 2006. 384 с.
12. Мисюга Б.В. Галина Севрук. Альбом-монографія. Львів, Київ: Смолоскип, 2011. 240 с.
13. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840-1940) / Олесь Нога. Львів : Українські технології, 2001. 392 с.
14. Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи. Львів, 1994. 120 с.
15. Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамППК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. – Опішне, 2010. – 208 с.
16. Тищенко О., Логвинська Л. Давньоруська, російська і українська майоліка. Бесіди про монументальне та декоративно-прикладне мистецтво К., 1966. С. 120.
17. Третя національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамППК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. Опішне, 2012. – 408 с.
18. Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007: Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. Опішне: Українське Народознавство, 2011. Кн.ІІІ. Т.2. 376 с.: іл.
19. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. К., 2002. 511 с.: іл.
20. Чегусова З., Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.: іл.
21. Чегусова З.В. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970-х – 1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДЦЕП. Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель. К., 2003. с. 208–210.
22. Шмагало Р. Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів (в аспекті народних традицій і запитів ринку). Українська керамологія. Опішне, 2001. № 1. С. 128–153.
23. Шмагало Р. Професійна художня кераміка України на виставках (рубіж ХІХ–ХХ ст.) / Р. Шмагало // Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 6. Львів, 1995. С. 49–56.
24. Шолуха О. М. Миргородська школа мистецької кераміки в художній культурі України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Шолуха Олександр Миколайович ; М-во культури та інформ. політики України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. 18 с.
25. Лабораторія Ніни Федорівни: колір – бичача кров. URL: <https://supportyourart.com/columns/nina-fedorova/>

## References:

1. Akademiya arkhitektury URSS (1944–1956) : bibliogr. pis'mo. dovidka / Minregion Ukrainy, Derzh. nauki arkhitektur.-stroy. b-ka im. V. G. zabolotnogo; maket D. O Mironenko ; redkol.: G. A. Voytsekhovskaya, D. O Mironenko, S. M. Smirnova. K., 2015 [in Ukrainian].
2. Beketova I. (2007). Sofiyskaya goncharnaya [Sofia pottery]. Obrazotvorche mistetstvo. № 3 (63) [in Ukrainian].
3. Beketova I. (2007). Eksperementalna maisternia [Experimental workshop]. Tvorchiy osedok. Do 100-letiya Nini Fedorovo. K [in Ukrainian].
4. Golubets O. (2012). Mistetstvo XX stolittya: ukrains'kiy shlyakh. [Art of XX Century: Ukrainian Way]. L'viv: Kolir PRO [in Ukrainian].
5. Dolinskiy L. V. (1960). Motyvy ukrainskoho narodnoho mystetstva v rozpysuvanni portseliany [Motives of Ukrainian folk art in painting porcelain]. Narodna tvorchišt' ta etnografiya, № 2. K [in Ukrainian].
6. Druha natsionalna vystavka-konkurs khudozhnoi keramiki «KeramPIK u Opishnomu»: Albom-kataloh / Avt.-uporiad. O. Poshyvailo. Opishne, 2011 [in Ukrainian].
7. Zhogol' L.Ye. (1986). Dekorativnoye yskusstvo v sovremennom ynterere [Decorative art in a modern interior]. Kyev : Budivelnik [in Ukrainian].
8. Ivashkov G. (2007). Dekor ukrainskoi narodnoi keramiki XVI – pershoi polovyny XX stolit. [Decor of Ukrainian folk ceramics of XVI – first half of XX centuries]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
9. Istoriiia ukrainskoho mystetstva: U 5 t. / NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho; holov. red. H. Skrypnyk, nauk. red. T. Kara-Vasylieva. K., 2007. T. 5: Mystetstvo KhKh stolittia [in Ukrainian].
10. Kara-Vasileva T. (2003). Suchasne dekorativne mystetstvo Ukrainy – nova paradyhma KhKh stolittia // MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia: Zb. nauk. pr. z mystetstvoznavstva i kulturolohii / In-t problem suchasnoho myst-va NAMU. K., 2003. Vyp. 1 [in Ukrainian].
11. Kolupakhva A. (2006). Ukrainski kakhli XIV – pochatku XX stolit. Istoriiia. Typolohiia. Ikonohrafiia. Ansamblivist. [Ukrainian tiles of the fourteenth – early XX centuries. History. Typology. Iconography. Ensemble]. Lviv [in Ukrainian].
12. Misyuga B.V. (2011). Halyna Sevruck. Albom-monohrafiia [Galina Sevruck. Album-monography]. Lviv, Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
13. Noga O. (2001). Ukrainska khudozhno-promyslova keramika Halychyny (1840–1940) / Oles Noha. [Ukrainian Art and Industrial Ceramics of Galicia (1840-1940) / Oles Noga]. Lviv : Ukrainski tekhnolohii [in Ukrainian].
14. Noga O., Shmagalo R. (1994). Mizh Skhodom i Zakhodom. Keramika Halychyny kintsia KhKh – pochatku KhKh st. v konteksti mizhnarodnykh zviazkiv. Kontakty i vzaiemovplyvy [Between east and west. The ceramics of Galicia of the late nineteenth – early twentieth centuries. in the context of international relations. Contacts and mutual flows]. Lviv [in Ukrainian].
15. Persha natsionalna vystavka-konkurs khudozhnoi keramiki «KeramPIK u Opishnomu»: Albom-kataloh / Avt.- uporiad. O. Poshyvailo. – Opishne, 2010 [in Ukrainian].
16. Tishchenko O., Logvins'ka L. (1966). Tyshchenko O., Lohvynska L. Davnoruska, rosiiska i ukrainska maiolika. Besidy pro monumentalne ta dekorativno-prykladne mystetstvo [Ancient Russian, Russian and Ukrainian majolica. Conversations about monumental and decorative arts]. K [in Ukrainian].
17. Tretia natsionalna vystavka-konkurs khudozhnoi keramiki «KeramPIK u Opishnomu»: Albom-kataloh / Avt.-uporiad. O. Poshyvailo. Opishne, 2012 [in Ukrainian].
18. Ukrainska keramolohiia: Natsionalnyi naukovyi shchorichnyk. Za rik 2007: Atrybutsiia keramiki v Ukraini /Za redaktsiieiu doktora istorychnykh nauk Olesia Poshyvaila. Opishne: Ukrainske Narodoznavstvo, 2011. Kn.III. T.2 [in Ukrainian].
19. Chegusova Z. (2002). Dekorativne mystetstvo Ukrainy kintsia XX stolittia. 200 imen [Decorative art of Ukraine of the late XX century. 200 names]. K [in Ukrainian].
20. Chegusova Z., Kara-Vasileva T. (2005). Dekorativne mystetstvo Ukrainy KhKh stolittia. U poshukakh «velykoho styliu» [Decorative art of Ukraine of the twentieth century. In search of a “big style”]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
21. Chegusova Z.V. (2003). Istoriiia diialnosti ta vnesok u rozvytok kompleksnoho arkhitekturno-khudozhnoho vyrishennia interieriv riznykh typiv sporud Ukrainy 1970-kh – 1990-kh rokiv Naukovo-doslidnoho tsentru monumentalno-dekorativnoho mystetstva [[History of activity and contribution to the development of complex architectural and artistic solution of interiors of different types of structures of Ukraine of the 1970s-1990s of the Research Center of Monumental and Decorative Art]. Kyiv ZNDIEP // Perspektyvni napriamky proektuvannia zhytlovykh ta hromadskykh budivel [in Ukrainian].

22. Shmagalo R. (2001). Analiz khudozhnikh osoblyvostei tvoriv honcharnykh promysliv (v aspekti narodnykh tradytsii i zapytiv rynku) [Analysis of artistic features of works of pottery crafts (in the aspect of folk traditions and market requests)] *Ukrainska keramolohiia. Opishne* [in Ukrainian].

23. Shmagalo R. (1995) Profesiina khudozhnia keramika Ukrainy na vystavkakh (rubizh KhIKh-KhKh st.) [Professional artistic ceramics of Ukraine at exhibitions (border of the nineteenth and twentieth centuries.)]. *Visnyk Lvivskoi akademii mystetstv. Vyp. 6. Lviv* [in Ukrainian].

24. Sholukha O. M. (2020). Myrhorodska shkola mystetskoï keramiky v khudozhnii kulturi Ukrainy kintsia KhIKh – pershoi tretyny KhKh stolittia [Mirgorod School of Art Ceramics in the Art Culture of Ukraine at the end of the nineteenth and first third of the twentieth century]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury» / Sholukha Oleksandr Mykolaiovych ; M-vo kultury ta inform. polityky Ukrainy, Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Nats. akad. keriv. kadrov kultury i mystetstv. Kyiv [in Ukrainian].

25. Laboratoriia Niny Fedorivny: kolir – bychacha krov [Electronic resource] <https://supportyourart.com/columns/nina-fedorova/> [in Ukrainian].



УДК 688.72:66.014:006.015.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.8>**Манчук Наталія,**

аспірантка кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1802-8066

manchuk.nata1993@gmail.com

## ВРАХУВАННЯ ЕКОЛОГІЧНИХ ТА ЕРГОНОМІЧНИХ ПОКАЗНИКІВ ПРИ СТВОРЕННІ ДИЗАЙНУ ПРОЄКТУ СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ ІГРАШКИ

Статтю присвячено дослідженню проблеми досконалості дизайну дитячої іграшки, з огляду взаємозв'язку ергономічності та екологічності. Однією із важливих і соціально значущих умов для дизайнера є створення іграшок для дітей, де дизайн виступає важливою умовою підвищення ефективності створюваних іграшкових пропозицій. Актуальність даної проблематики полягає в підвищеній вимогливості до створення сучасних іграшок, їхній безпечності та практичності. Зазначено, що в умовах сучасної культури динамічно змінюється роль дитячих іграшок у вихованні підростаючого покоління та зазнає суттєвих змін за формою, змістом і методами реалізації цієї ролі, при цьому зберігаючи спрямованість на активізацію пізнавальних процесів, розвиток креативності та формування естетичного смаку. Акцентовано увагу на тому, що сучасна іграшка повинна бути привабливою, відповідати особливостям фізичного розвитку дитини, зручною в користуванні, гармонійною у пропорціях. Обґрунтовано, що головною роллю іграшки в дитячому середовищі є розвиток та виховання дитини. Іграшки вважається інструментом соціалізації, також вони сприяють передачі соціального та культурного досвіду. Визначено, що ергономічні властивості іграшок обумовлюють міру зручності користування ними, здійснення маніпулятивних операцій. Кожна іграшка є індивідуальною і їй притаманні окремі ергономічні показники. Зазначено актуальність створення дизайну сучасної дитячої іграшки з урахуванням екологічних та ергономічних показників. Проаналізовано основні критерії та вимоги щодо створення сучасної іграшки та графічно представлено власний проєкт дизайну дитячої іграшки та визначено її переваги. Наукова новизна полягає в комплексному розгляді й аналізі особливостей створення сучасної іграшки для розвитку дітей, здатного забезпечити екологічність та безпечність та розробці власного проєкту дизайну створення сучасної дитячої іграшки, яка буде практичною, безпечною та не нестиме шкоди для здоров'я і життя дитини. Практична значущість. Розроблений нами дизайн сучасної «Іграшки конструктора-пазла», дозволить забезпечити повноцінний розвиток розумових, творчих здібностей і особистісних якостей дитини. А також буде відповідати екологічності, ергономічності, естетичності, буде практичною у застосуванні батьками та педагогами, і найголовніше сприятиме психічному розвитку сучасної дитини.

**Ключові слова:** проєкт, дитяча іграшка, дизайн, ергономічність, екологічність.

### **Manchuk Nataliia. TAKING INTO ACCOUNT ENVIRONMENTAL AND ERGONOMIC INDICATORS WHEN CREATING A DESIGN OF A MODERN CHILDREN'S TOY PROJECT**

The article is devoted to the study of the problem of children's toy design excellence, taking into account the relationship between ergonomics and environmental friendliness. One of the most important and socially significant conditions for a designer is the creation of toys for children, where design is an important condition for increasing the effectiveness of the toy offers created. The relevance of this issue lies in the increased demand for the creation of modern toys, their safety and practicality. It is noted that in the context of modern culture, the role of children's toys in the upbringing of the younger generation is dynamically changing and undergoing significant changes in the form, content and methods of realizing this role, while maintaining a focus on activating cognitive processes, developing creativity and forming aesthetic taste. The article emphasizes that a modern toy should be attractive, meet the peculiarities of the child's physical development, be easy to use, and be harmonious in proportions. The author substantiates that the main role of toys in the children's environment is the development and upbringing of a child. Toys are considered a tool for socialization, and they also contribute to the transfer of social and cultural experience. It is determined that the ergonomic properties of toys determine the degree of convenience of using them and performing manipulative operations. Each toy is individual and has its own ergonomic characteristics. The relevance of creating a design for a modern children's toy, taking into account environmental and ergonomic

indicators, is noted. The main criteria and requirements for creating a modern toy are analyzed, and the author's own design project for a children's toy is graphically presented and its advantages are identified. The scientific novelty lies in the comprehensive consideration and analysis of the features of creating a modern toy for children's development, capable of ensuring environmental friendliness and safety, and the development of an own design project for creating a modern children's toy that will be practical, safe and not harmful to the health and life of the child. Practical significance. The design of the modern «Puzzle Construction Toy» developed by us will ensure the full development of the child's mental, creative abilities and personal qualities. It will also meet environmental friendliness, ergonomics, aesthetics, be practical for parents and teachers, and most importantly, will contribute to the mental development of a modern child.

**Key words:** project, children's toy, design, ergonomics, environmental friendliness.

**Вступ.** Дитяча іграшка – це один із атрибутів формування особистості дитини, розвитку її пізнавальної та емоційної сфери. З допомогою іграшки дитина проявляє свої почуття, досліджує навколишнє середовище, вчиться налагоджувати комунікацію. Іграшка розвиває фантазію та творчість у малечі, допомагає краще адаптуватися та соціалізуватися [1].

Попри всі вище перераховані позитивні якості на сьогоднішній день актуальною є проблематика екологічності, ергономічності та безпечності іграшок для дитини. Сучасний ринок перенасичений дитячими іграшками, більшість з яких виготовлено з неякісних токсичних матеріалів, що свідчить про їх неекологічність, що може нанести шкоду дитячому здоров'ю. А отже постає питання у створенні дизайну сучасної іграшки в якій будуть враховані екологічні та ергономічні показники, що забезпечить її безпечність для здоров'я і життя дитини.

**Матеріали та метод.** Методологічною основою дослідження є комплексний підхід: застосовано загальнонаукові порівняльний, аналітичний, системно-інформаційний, дослідницький підходи для якісної розробки дизайну сучасної дитячої іграшки, яка б забезпечувала екологічність та ергономічність. Використано метод моделювання дизайн-іграшки.

**Метою дослідження** є визначення основних критеріїв, які потрібно враховувати при створенні дизайну сучасної дитячої іграшки та розробка власного проєкту дизайну сучасної дитячої іграшки з урахуванням визначених критеріїв.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій** дозволив нам виявити низку вчених, які займалися дослідженням розробки дизайну

дитячих іграшок та їхніх екологічних та ергономічних показників.

О. Мельник займалася розробкою дизайну дитячої книжки-іграшки. У своєму дослідженні вона зазначала, що художньо-проєктний інструментарій книжки-іграшки охоплює конструктивно-просторові, зображувально-знакові та композиційно-організувальні засоби виразності. На її думку сучасна книжка-іграшка як синтез слова, образу та її конструкції є цілісним багатофункціональним дизайн-об'єктом з низкою різнорівневих художньо-проєктних завдань. Узгодження зв'язку дизайн-форми та функціонального призначення книжки-іграшки, а також залучення у процесі проєктування конструктивно-просторових, зображувально-знакових і композиційно-аналізувальних засобів художньої виразності є базовими аспектами, що визначають майбутню утилітарну та художню цінність видання та його здатність навчання під час гри [2, с. 199].

І. Загарницька займалася дослідженням ролі сучасних іграшок в житті дитини і акцентувала свою увагу на тому, що іграшки виступають засобом виховання дітей та допомагають у моделюванні сімейних традицій, праці і діяльності дорослих, у прищепленні дитині родинних, етнонаціональних ціннісних основ і в підготовці до сприйняття та засвоєння найсучасніших інтелектуальних, технічних, технологічних та художніх здобутків людства. Саме тому іграшки повинні відповідати багатьом параметрам та бути якісними [3, с. 12].

Науковець О. Шуміло аналізував правові основи забезпечення екологічної безпеки дитячих іграшок в Україні і дійшов висновку, що в нашій державі не створено дієвого

механізму щодо попередження ввозу та повної заборони на реалізацію екологічно небезпечних іграшок. Саме тому він пропонує на законодавчому рівні заборонити та відмовитися від виробництва та використання продукції для дітей, що містить в собі екологічно небезпечні речовини. Але поки такої заборони не існує, він вважає, за необхідне дотримуватися міжгалузевго підходу щодо поводження та попередження негативного впливу небезпечних іграшок на дітей та довкілля [4, с. 702].

Серед закордонних науковців Валері Райс та Роні Людер здійснювали розгляд ергономічних показників при розробці товарів для дітей, щоб забезпечити їхнє належне використання, безпеку та задоволення. Ними також надані рекомендації щодо оцінювання цілої низки товарів [5].

Бренда Торес вважає, що сьогодні увага екології та ергономіки в дизайні іграшок поширилася не лише на безпеку та комфорт, але й на розробку іграшок, які підходили б дитині – користувачеві. Сучасні споживачі очікують, що товари будуть простими у використанні, функціональними, приємними та сприятимуть зростанню і розвитку [5].

Панрапі Суттіван досліджував фактори, що впливають на дизайн хороших іграшок для дітей віком від 0 до 3 років. На його думку в дизайні іграшок важливо, щоб вони були красивими, різними, сучасними, самобутніми, викликали інтерес у дітей і батьків, але все це буде марно, якщо іграшка не буде безпечною. Безпечний дизайн – це показник майстерності дизайнера та надійності продукту. Іграшки для дітей – це один з видів продукції, який повинен бути перевіреном на відповідність стандартам безпеки, перш ніж його можна буде використовувати для дітей [6, с. 79].

**Результати.** Більшість сучасних дитячих іграшок не є екологічними та безпечними для дітей, а також не є практичним у використанні. Сучасний дизайнер при виготовленні іграшки повинен враховувати всі фактори, які можуть нанести шкоду дитині. Небезпека сучасної іграшки може полягати у травмуванні або у деформації органів тіла. Використання нея-

кісних матеріалів може призвести до отруєння хімічними речовинами. Особливої уваги при розробленні дизайну іграшки потрібно приділяти її практичності та врахуванню віку дитини для якої вона розробляється. Тобто при створенні дизайну сучасної іграшки потрібно враховувати наступні показники: безпечність, нормативні стандарти, якість і нешкідливість матеріалів з яких буде виготовлена іграшка, і найголовніше якість самого виробничого процесу.

Сучасна іграшка виступає засобом для гри та провідником дитини у світ дорослих. Іграшка – це певний образ, друг, оберіг або символ. З давніх-давен цінувалася іграшка зроблена своїми руками. Раніше іграшки виготовлялися жінками або чоловіками. Жінки робили їх переважно з соломи або шили з тканини; чоловіки виробляли іграшки переважно з дерева. Виготовлення дитячої іграшки то був справжній ритуал в який запрограмовували найкращі побажання для її майбутнього господаря. В минулі часи не було такого різноманіття іграшок, їх у дитини могло бути дві чи три, але вони були справжні, зроблені з екологічно чистих натуральних матеріалів. А найголовніше це те, що вони не могли заподіяти дитині шкоди.

Зустріч дитини з іграшкою, то була ціла подія в житті маленької людини. А якщо то подія – то іграшку берегли та передавали від старшого покоління до молодшого. Ляльки ніколи не спотворювалися, в кожній був свій день народження. Обличчя у ляльки не вимальювали. А оскільки не було чіткого виразу обличчя, то одна й та сама лялька могла бути і донькою, і мамою, і бабусею. Могла посміхатися, плакати, журитися, радіти, сварити, жаліти. Скільки перетворень стільки і фантазій – і все це в одній ляльці [7].

Іграшка – це засіб для виховання та розвитку дитини. Дитинство характеризується тим, що дитина відтворює все, що бачить зовні і переносить у свої ігри, свій внутрішній світ [8].

До того часу доки не з'явилася величезна індустрія дитячих іграшок, вони відповідали тим вимогам до іграшки, які пропонували вчені, педагоги, психологи, вихователі

та лікарі. Ці рекомендації є актуальними і на сьогодні, але виробництва їх майже не дотримуються.

Головними критеріями на які повинен спиратися дизайнер при проектуванні сучасної іграшки повинні бути:

– екологічність – іграшка повинна бути виготовлена з екологічно чистого, нетоксичного, гіпоалергенного, бажано природнього матеріалу (натуральні тканини, наповнювачі, дерево);

– безпечність – вона має бути абсолютно безпечною для дитини (без гострих кутів, дрібних деталей, особливо таких, які легко обламуються), її розмір і об'єм має бути таким, щоб дитині було зручно тримати її в руках і легко нею маніпулювати;

– естетичність – іграшка має бути привабливою для дитини, бути природною та гармонійною у співвідношенні форми, розміру, кольору;

– педагогічність – кожна іграшка є образом для відтворення, несе в собі певний зміст, чогось навчає, спонукає до певних дій з нею, доповнює уявлення дитини про навколишній світ;

– психологічний критерій – іграшка понукає дитину до переживання ситуативних почуттів, прояву різних емоцій, сприяє розвитку певних рис, характеру, моделей

поведінки, розвиває дрібну і велику моторику [7].

На нашу думку всі ці критерії гарно відображено Джоном Локком у своєму трактаті «Думки про виховання» (1963) та розроблених ним кубиків (рис. 1). Він розробив ідеальну модель виховання сина джентльмена. Саме в цій роботі вчений висвітив резонансну теорію дитячого розуму як *tabula rasa*. Головною ідеєю цієї концепції є те, що дитина – це чистий аркуш паперу, якому виховання та оточення надають певної форми. Науковець звернув особливу увагу на те, що іграшки мають надзвичайний педагогічний вплив на дорослішання дитини та її здатність до мислення. Джон Локк поширив ідею про «виховну іграшку», наполягаючи на використанні кубиків. Саме в цей період популярності набувають іграшкові магазини, що призвело до започаткування епохи «Нового світу дітей». В сучасному світі існує велика кількість різноманітних іграшок, але більшість з них, на превеликий жаль, зроблена без дотримання екологічних вимог [9, с. 72].

Саме дотримуючись всіх критеріїв щодо створення іграшки нами було розроблено дизайн власної сучасної іграшки, в якому дотримано екологічні та ергономічні показники (рис 2–7).



Рис. 1. Кубики Джона Локка

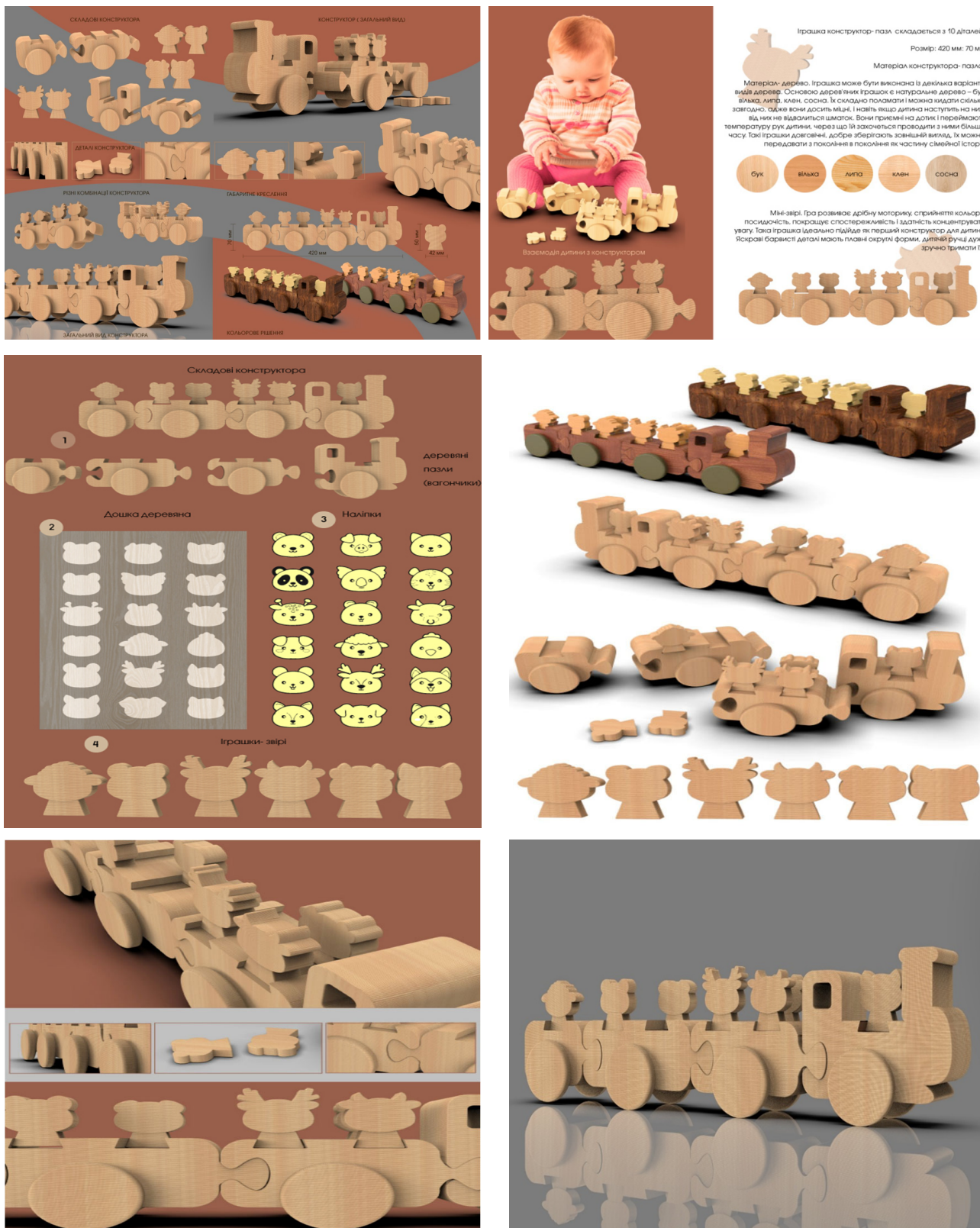


Рис. 2–7. Проект власного дизайнерського рішення сучасної дитячої іграшки

**ПРОЄКТ ВЛАСНОГО  
ДИЗАЙНЕРСЬКОГО РІШЕННЯ**

Іграшка конструктор-пазл складається з 10 деталей.  
Розмір: 420 мм: 70 мм

Матеріал конструктора-пазла. Матеріал – дерево. Іграшка може бути виконана із декілька варіантів видів дерева. Основою дерев'яних іграшок є натуральне дерево – бук, вільха, липа, клен, сосна. Їх складно поламати і можна кидати скільки завгодно, адже вони досить міцні. І навіть якщо дитина наступить на них, від них не відокляється шматок. Вони призначені для довгої і тривалості температури рук дитини, через що їй заохочується проводити з ними більше часу. Такі іграшки довговічні, добре зберігають зовнішній вигляд, їх можна передавати з покоління в покоління як частину сімейної історії.

і можна кидати скільки завгодно, адже вони досить міцні, і навіть якщо дитина наступить на них, від них не відвалиться шматок. Вони приємні на дотик і переймають температуру рук дитини, через що їй захочеться проводити з ними більше часу. Такі іграшки довговічні, добре зберігають зовнішній вигляд, їх можна передавати з покоління в покоління як частину сімейної історії.

При швидко зростаючих у світовому масштабі проблемах екології абсолютно необхідно форсувати розвиток концептуального мислення в дизайні. Це екологічне мислення в дизайні, по-моєму, тільки-тільки зароджується, і зростаюче значення тут має міждисциплінарна взаємодія дизайнерів з ученими, архітекторами, технологіями та іншими фахівцями. Дизайн має активно висувати альтернативні рішення, посилювати їхню екологічність. Обраний матеріал повністю є екологічним. Конструктор-пазл належить до еко-іграшок, оскільки виготовлений із натурального дерева. Всі фігури-звіри, та інші елементи пофарбовані безпечною фарбою, що не викликає алергії. Кожна іграшка проходить багатогодинне ручне шліфування та полірування, тому до малюка-споживача іграшки доходять настільки гладкими, що їх не хочеться випускати з рук. Для покриття використовується лляна олія. Простий екологічний склад дозволяє грати з іграшками та брати їх у рот навіть найменшим дітям. Елементи легкі, міцні, зручні.

Міні-звірі. Гра розвиває дрібну моторику, сприйняття кольору, посидючість, покращує спостережливість і здатність концентрувати увагу. Така іграшка ідеально підійде як перший конструктор для дитини. Яскраві барвисті деталі мають плавні округлі форми, дитячій ручці дуже зручно тримати їх.

Дитячий конструктор має безліч переваг, а також з дитинства навчають дітей конструюванню, яке позитивно впливає на розвиток дитини. Поговоримо про це докладніше. Дрібна моторика – діти до року вже із задоволенням грають у кубики, складаючи прості конструкції. Поєднуючи деталі, дитина працює пальчиками, щоб зібрати всі

разом, а потім розібрати. Це тренує координацію рухів, спритність рук та роботу кисті, на що слід звернути увагу батькам насамперед. При цьому дорослим не варто побоюватися, що гра приведе до неприємної ситуації. Діти можуть самостійно брати деталі та переставляти їх, об'єднувати та створювати різні конструкції. А ще увесь набір можна компонувати між собою, що дарує широкий простір фантазії. Розвиток мови – розвиваючи моторику рук, дитина автоматично розвиває мислення та мовлення, адже центри мозку, які відповідають за ці дії, розташовані поряд. Крім того, граючи конструктором разом із батьками, діти вивчають нові слова: кольори, транспорт і навіть літери, цифри та назви тварин, які зображені на його деталях.

Логічне мислення – щоб зібрати те, що зображено малюнку, чи побудувати щось своє, потрібно правильно поєднувати деталі. Для цього необхідно подумати, уявити предмет і зрозуміти як це зробити. Ці дії розвивають логічне мислення дитини. Творче мислення – реалізуючи власні ідеї на побудовані об'єкти, дитина розвиває фантазію. Це допомагає малюкові навчитися формувати власну думку, здобувати та застосовувати отримані знання. Такі діти у дорослому житті швидко реагують на проблемні ситуації, легко знаходять правильний та іноді нестандартний вихід.

Розвитокуяви–портативний конструктор-пазл має різнокольорові шляхи, арки для пригод та елементи з цікавими формами та наклейками Увага, терпіння, посидючість і самодисципліна – складаючи конструктор-пазл, дитині доведеться пережити деякі невдачі, пов'язані з крахом конструкцій, а також навчитися завзятості, відновлюючи все спочатку. Це допоможе розвинути у ньому прагнення вдосконалення. Стурбовані, надто активні діти під час гри з конструктором освоюють посидючість, що допомагає стати більш сконцентрованими. Завдяки грі з конструктором малюк також отримує цінну навичку – самодисципліну, яка неодмінно стане в нагоді в подальшому житті.

Соціалізація – часто діти бувають недостатньо комунікабельними, боязкими та замкнутими. Спільне будівництво вчить малюка ділитися та знаходити спільну мову з однолітками. Так, збираючи деталі конструктора разом, діти спілкуються між собою, навчаються домовлятися, співпрацювати та йти на контакт. Це дозволяє їм опановувати навички спілкування.

Образ іграшки повинен викликати симпатію, а для цього тваринка повинна бути впізнаваною (однозначне трактування її «видовий» приналежності), приємного кольору (краще всього відповідного реального окрасу тваринного).

Переваги конструктора-пазла:

#### 1. Довговічні деталі.

У деяких сім'ях такі вироби з дерева передаються від покоління до покоління, залишаючись при цьому привабливими на вигляд та на дотик. Більшість дерев'яних іграшок цілісні, тому їм не загрошують полонки, вм'ятини чи інші ушкодження.

#### 2. Безпечні матеріали.

Деревина – якісний та екологічно чистий матеріал, ретельно обробляється, тому виготовлені з нього іграшки не завдають шкоди малюкові під час гри. Поповнивши колекцію своєї дитини дерев'яними машинками, кубиками або будь-якими іншими подібними речами, ви можете не перейматися тим, що деталі іграшки зможуть поранити дитину.

Багатьом малюкам подобається куштувати іграшки на смак. У випадку дерев'яних моделей такий спосіб вивчення речей буде абсолютно безпечним, оскільки для обробки деревини не використовуються хімікати. Головні плюси дерев'яних іграшок.

#### 3. Приємні на вигляд.

Такі іграшки дуже естетичні. Вони будуть приносити радість всій родині, навіть просто перебуваючи на полиці в дитячій кімнаті. І нові моделі, і іграшки, отримані у спадок від попередніх поколінь, мають особливий шарм і не залишать байдужим жодного малюка.

#### 4. Приємні на дотик.

Тактильність – дуже важливий критерій для найменших, оскільки за допомогою торкань та обмацувань дитина пізнає світ

навколо. У порівнянні з пластиковими іграшками дерев'яні набагато приємніше тримати в руках. А завдяки безпеці та якості цього матеріалу ними за бажання та без шкоди для свого здоров'я можна розважатися протягом цілого дня.

#### 5. Розвиваючі.

Гра з дерев'яними звірами, кубиками, паличками та іншими предметами допомагає дитині розвивати дрібну моторику рук, логічне мислення, фантазію та посидючість. Деталі з дерева малюки можуть використовувати для створення перших надійних конструкцій.

Простіший блоковий конструктор-пазл. Блоковими такі конструктори називають із-за того, що вони мають у своїй основі деталі-блоки для будівництва, скріплюючись між собою. Кожна деталь має спеціальні виступи і виїмки, які відповідають один одному. У цього матеріалу є свої незаперечні переваги: деталі легкі, яскраві, і практично не псуються від гострих дитячих зубок. Звичайно, з такого конструктора не зробиш серйозну споруду. Але зате він буде тренувати пальчики дитини, розвивати координацію рухів. Спочатку малюк буде просто брати блоки в ручки, обмацувати їх, розглядати, пробувати на зуб. Також вивчення назв тварин та їх звукові відмінності. Для того, щоб зацікавити малюка і зробити іграшку більш розвиваючою, є деталі додатковими елементами (різні тварини).

**Висновки.** Отже, здійснивши аналіз сучасних вітчизняних та закордонних науковців ми визначили основні критерії та вимоги щодо створення сучасної дитячої іграшки, яка буде відповідати всім вимогам, а особливо екологічним та ергономічним. З врахуванням цих критеріїв нами було розроблено дизайн сучасної «Іграшки конструктора-пазла», яка повністю відповідає всім зазначеним критеріям: екологічності, ергономічності, естетичності, буде практичною у застосуванні батьками та педагогами, і найголовніше сприятиме психічному розвитку сучасної дитини. А головне в ній дотримані всі санітарно-гігієнічні норми [10].

**Література:**

1. Манчук Н. Культуро збагачувальний вимір дитячої іграшки як дизайнерського виробу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 57. Том 2. С. 91–96.
2. Мельник О. Слово. Образ. Форма. Художньо-проектний інструментарій дитячої книжки-іграшки. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Випуск 35. С. 187–200.
3. Загарницька І. І. Роль сучасних іграшок в житті дитини. *Нова парадигма*. 2011. Випуск 103. С. 11–17.
4. Шуміло О. М. Правові основи забезпечення екологічної безпеки дитячих іграшок в Україні. *Форум права*. 2009. № 3. С. 697–703. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/FP\\_index](http://nbuv.gov.ua/UJRN/FP_index)
5. Ergonomics for Children: Designing Products and Places for Toddler to Teens (2008). URL: <https://www.researchgate.net/publication/303692608>
6. Panrapee Suttiwan. Factors in the Design of Good Toys for Kids Aged 0-3 Years (2019). *Mediterranean Journal of Social Sciences*. URL: [https://www.researchgate.net/publication/336066973\\_Factors\\_in\\_the\\_Design\\_of\\_Good\\_Toys\\_for\\_Kids\\_Aged\\_0-3\\_Years](https://www.researchgate.net/publication/336066973_Factors_in_the_Design_of_Good_Toys_for_Kids_Aged_0-3_Years)
7. Любов. Заохочення. Увага. URL: [https://childfund.org.ua/Uploads/Files/books\\_pdf/IDP\\_growing\\_together.pdf](https://childfund.org.ua/Uploads/Files/books_pdf/IDP_growing_together.pdf)
8. Токарева Н. М. Шамне А. В. Вікова та педагогічна психологія: навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с.
9. Лисенко Н. П. Забезпечення екологічної безпеки дитячих іграшок в Україні. *Вісник Сумського національного аграрного університету: науковий журнал. Серія «Економіка»*. 2016. Вип. 1 (67). С. 68–72.
10. Державні санітарні правила і норми безпеки іграшок та ігор для здоров'я дітей: Постанова Головного державного санітарного лікаря України від 30.12.1998 № 12. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0012588-98#Text>

**References:**

1. Manchuk N. (2022). Kulturozbahachuvalnyi vymir dytiachoi ihrashky yak dyzainerskoho vyrobu [Die Dimension der kulturellen Bereicherung eines Kinderspielzeugs als Designprodukt]. *Aktualni pyttannia humanitarnykh nauk – Aktuelle Themen in den Geisteswissenschaften*, 57 (2). PP. 91–96 [in Ukrainian].
2. Melnyk O. (2018). Slovo. Obraz. Forma. Khudozhno-proiektnyi instrumentarii dytiachoi knyzhky-ihrashky [The word. The image. Form. Artistic and design tools of a children's book-toy]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 35, PP. 187–200 [in Ukrainian].
3. Zaharnytska I. I. (2011). Rol suchasnykh ihrashok v zhytti dytyny [The role of modern toys in a child's life]. *Nova paradyhma – A new paradigm*, 103, 11–17 [in Ukrainian].
4. Shumilo O. M. (2009). Pravovi osnovy zabezpechennia ekolohichnoi bezpeky dytiachykh ihrashok v Ukraini [Rechtsgrundlage für die Gewährleistung der Umweltsicherheit von Kinderspielzeug in der Ukraine]. *Forum prava – Forum des Rechts*. 2009. № 3. S. 697–703. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/FP\\_index](http://nbuv.gov.ua/UJRN/FP_index) [in Ukrainian].
5. Ergonomics for Children: Designing Products and Places for Toddler to Teens (2008). URL: <https://www.researchgate.net/publication/303692608>
6. Panrapee Suttiwan. Factors in the Design of Good Toys for Kids Aged 0-3 Years (2019). *Mediterranean Journal of Social Sciences*. URL: [https://www.researchgate.net/publication/336066973\\_Factors\\_in\\_the\\_Design\\_of\\_Good\\_Toys\\_for\\_Kids\\_Aged\\_0-3\\_Years](https://www.researchgate.net/publication/336066973_Factors_in_the_Design_of_Good_Toys_for_Kids_Aged_0-3_Years)
7. Liubov. Zaokhochennia. Uvaha. [Love. Encouragement. Attention.]. URL: [https://childfund.org.ua/Uploads/Files/books\\_pdf/IDP\\_growing\\_together.pdf](https://childfund.org.ua/Uploads/Files/books_pdf/IDP_growing_together.pdf) [in Ukrainian].
8. Tokareva N. M. Shamne A. V. (2017). Vikova ta pedahohichna psykholohiia [Alter und pädagogische Psychologie]: navchalnyi posibnyk. Kyiv. [in Ukrainian].
9. Lysenko N. P. (2016). Zabezpechennia ekolohichnoi bezpeky dytiachykh ihrashok v Ukraini [Ensuring environmental safety of children's toys in Ukraine]. *Visnyk Sumskoho natsionalnoho ahrarnoho universytetu: naukovyi zhurnal. Serii «Ekononika» – Bulletin of Sumy National Agrarian University: scientific journal. Series «Economics»*, Vyp. 1 (67) [in Ukrainian].
10. Derzhavni sanitarni pravyla i normy bezpeky ihrashok ta ihor dlia zdorovia ditei [Staatliche Hygienevorschriften und Sicherheitsstandards für Spielzeug und Spiele für die Gesundheit von Kindern]: Postanova Holovnoho derzhavnoho sanitarnoho likaria Ukrainy vid 30.12.1998 № 12. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0012588-98#Text> [in Ukrainian].



УДК 743:7.03(44) «18»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.9>**Мельничук Анастасія Ігорівна,**

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-9930-1652

a.melnichuk@naoma.edu.ua

## ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ АСПЕКТ ПОХОДЖЕННЯ ТЕРМІНУ «ПЛАСТИЧНА АНАТОМІЯ»

*У статті розглянуто особливості становлення пластичної анатомії в історико-мистецькому аспекті. Метою статті є формулювання чіткого визначення понятійного апарату терміну «пластична анатомія» у його історико-мистецькому вимірі, періодизація та порівняння дефінітивних етапів його становлення упродовж кількох століть західно-європейської історії; встановлення генеалогічного пріоритету терміну та його актуалізація на наступний період. У ході виконання дослідження було використано значний комплекс методологічних підходів і практичних методів із розуміння генези і розвитку пластичної анатомії, розглянутої в історико-культурному та історико-мистецькому аспекті. Основним стосовно розробки змісту дослідження став історико-мистецький підхід, у змісті якого були застосовані методи, у тому числі, зі сфери спеціальних історичних дисциплін. Застосування цих методів розширює поле можливостей із адекватного розуміння генези і розвитку усіх мистецьких компонентів креації та застосування різнопланових творінь зі сфери пластичної анатомії. Автором вперше здійснено етимологічний аналіз та уточнення походження терміну «пластична анатомія», пов'язаного з поняттями «пластика» та «пластичність». Проаналізовано історичні аспекти становлення та розвитку пластичної анатомії як особливої складової образотворчого мистецтва, окреслено етапи її історичного розвитку. Залучено до аналізу раритетні, раніше не оприлюднені в Україні матеріали, зокрема із німецького політико-культурного життя XIX століття. У результаті аналізу доступних нам бібліографічних джерел можна стверджувати, що охоплюючи цим питанням проблематика є новою для сучасного українського мистецтвознавства; порушена нами проблема визначає необхідність проведення комплексного історико-мистецтвознавчого дослідження в галузі пластичної анатомії.*

**Ключові слова:** пластична анатомія, Йоганн Вольфганг фон Гете, художня анатомія, пластика, пластичність.

### Melnichuk Anastasiia. HISTORICAL AND ARTISTIC ASPECT OF THE ORIGIN OF THE TERM «PLASTIC ANATOMY»

*The article examines the peculiarities of the formation of plastic anatomy in the historical and art-scientific aspect. The purpose of the article is to formulate a clear definition of the conceptual apparatus of the term «plastic anatomy» in its historical and artistic dimension, to periodize and compare the definitive stages of its formation over several centuries of Western European history; establishing the genealogical priority of the term and its actualization for the next period. In the course of the research, a significant complex of methodological approaches and practical methods was used to understand the genesis and development of plastic anatomy, considered in a historical-cultural and historical-artistic aspect. The historical-artistic approach, in which methods were applied, including those from the field of special historical disciplines, became the main one in relation to the development of the content of the research. The application of these methods expands the field of possibilities for an adequate understanding of the genesis and development of all artistic components of creation and the application of diverse creations from the field of plastic anatomy. For the first time, the author carried out an etymological analysis and clarification of the origin of the term «plastic anatomy», related to the concepts of «plastic» and «plasticity». The historical aspects of the formation and development of plastic anatomy as a special component of fine art are analyzed, the stages of its historical development are outlined. Rare, previously unpublished materials in Ukraine, particularly from the German political and cultural life of the 19th century, were included in the analysis. As a result of the analysis of the bibliographic sources available to us, it can be stated that the issues covered by this question are new for modern Ukrainian art history; the problem raised by us determines the necessity of conducting a comprehensive historical and art-scientific research in the field of plastic anatomy.*

**Key words:** plastic anatomy, Johann Wolfgang von Goethe, artistic anatomy, plasticity, plasticity.

**Вступ.** Термінологічна лексика як невід’ємна частина словникового складу будь-якої мови є результатом складного історичного процесу, котрий визначається законами розвитку мови і техніки, наукових відкриттів, мистецтва та культури кожної країни. Розкриття понятійного апарату «пластична анатомія», його змістовної сутності та аналіз інтерпретацій на фаховому, науковому і загальноосвітньому рівні показує, що розуміння терміну є досить поверхневим. Митці останніх поколінь перестали усвідомлювати суть, закладену у поняття «пластичної анатомії». Вони часто трактують пластичну анатомію як науку про вивчення форм живого організму, «скульптурність» та зовнішню рельєфність тіла, але допоки ніхто не звернувся до витоків терміну, щоб узагальнити і теоретизувати цей пласт матеріалу належним чином. Власне, до XVI століття поняття «пластичної анатомії», яким ми користуємось на тепер, означалося іншим терміном, а саме – «мистецтвом анатомії» (*de’arte dell’anatomie*), «загальна анатомія» або «функціональна анатомія» (італ. «*anatomia pubblica*» та «*funzione anatomia*»), які у наступні століття зміняться на термін «живописна анатомія» (*anatomia pittorica*), що побутував до XIX століття. Слід зазначити на особистому внеску Йогана Вольфганга фон Гете, якого ми знаємо з мистецтвознавчої ниви теорії кольору, але окрім цього, він перший, хто ввів словосполучення терміну «пластична анатомія» (*plastische Anatomie*), витрактовуючи це як мистецтво живої форми та узагальнивши набутки попередніх поколінь від анатомічних муляжів флорентійського музею «La Specola».

**Матеріали і метод.** Попри те, що історія вжитку терміну «пластична анатомія» охоплює проміжок понад двісті років, досліджень присвячених даній темі наявно досить мало. Важливою для розуміння історії та становлення пластичної анатомії стала ґрунтовна праця М. Дюваля [27] та публікація Н. Хопвуда [33, 34]. Термінологічні поняття «пластика» та «пластичний» висвітлено у низці європейських словників [1–21]. Основою для написання статті стали наукові праці зарубіжних авторів, опубліковані в періодичних

виданнях. В українській науковій літературі, на жаль, відсутні матеріали, які були присвячені темі пластичної анатомії, окрім практичних посібників з художньої анатомії, якими митці користуються як допоміжною літературою для опанувань анатомічних знань у побудові людського тіла.

**Результати.** На сьогоднішній день вивчення пластичної анатомії в українських художніх ЗВО є допоміжним курсом таких базових дисциплін як рисунок, живопис та скульптура, який слугує наукою про будову зовнішньої форми тіла в стані статички та динаміки. Це тривалий процес, у якому студенти практикують рисунок з натурних кісткових та м’язових препаратів, муляжів, гіпсових зліпків, екорше тощо. Крім цього, вивчається пластичний зв’язок фігури на основі скелета та узагальнення м’язових масивів пластичної форми живого тіла. Але, на жаль, історичні витoki терміну «пластична анатомія», її справжні суть та розуміння не були дослідженими ні в галузі анатомічної науки, ні мистецтвознавчої. Тому важливим є розпочати наше дослідження з короткого ознайомлення понять «пластика» і «пластичність», та перейти до аналізу термінологічного апарату «пластична анатомія».

Слово «*пластика*» походить від «*plasticus*», що є латинізацією давньогрецького прикметника «*plastikos*» («*πλαστικός*», «придатний для формування») (Trumble, Stevenson). «*Plastikos*» походить від «*plastos*» («*πλαστός*», «сформований», «виліплений»), частка минулого часу (Trumble, Stevenson) та дієприкметник від «*plassein*» [4] («*πλάσσειν*», «формувати», «формувати») (Klein), словникова форма якого є «*plasso*» («*πλάσσω*») [2]. Семантика «*plastic*» в основному була пов’язана з використанням форми жіночого роду «*plastikos*» у понятті «*plastike techné*» («*πλαστική τέχνη*», «moulding art», «*plastike art*», «пластичне мистецтво»), що скорочено «*plastike*» («*πλαστική*») [2]. «*Plastike*» відповідає латинському субстантивованому прикметнику «*plastic*» та його граматичній формі «*plastica*» [4].

Вивчення анатомії для художників (протягом XV–XVI ст.), що спершу назива-

лося «мистецтво анатомії» (італ. «de'arte dell'anatomie» [37], «загальна анатомія» або «функціональна анатомія» (італ. «anatomia pubblica» та «funzione anatomia») [28] чи просто «анатомія» (італ. «notomia», «anotomia»), передбачало навчання анатомії як художників, так і студентів-медиків. Ще в XVII ст. фігурують вислови на зразок «анатомія у відповідності з мистецтвом живопису та скульптури» (франц. «anatomie accommodée aux arts de peinture et de sculpture») [38]. У другій половині XVIII ст. утворюються італійські терміни «зовнішня анатомія» (італ. «anatomia esterna») та «живописна анатомія» (італ. «anatomia pittorica»).

Однак розглянемо усе по порядку, почавши з доби Високого Відродження. В італійських трактатах про скульптуру XV–XVI ст., де трактується термін «plastic», знову спливає увесь спектр античних ідей. У Німеччині «plastiscen» зустрічається як іноземне слово в кінці XV ст., воно постане і в творчій дискусії в кінці XVIII ст. (з того часу в німецькій мові «пластика» і «скульптура» – загальний термін для тривимірних скульптур). У трактаті Помпонія Гауріна (1504) описано зв'язок між скульптурою і керамікою: «коли хтось працює з глиною, ми називаємо це «plastike» [7, с. 16]. А в «De curatorum chirurgia» (1597) Г. Тальякоцці протиставляє моделістів («de plastis») і скульпторів («de sculptoribus») хірургам [8]. У середині XVII ст. кембриджські платоніки сформулювали систему «пластичної природи» як універсальної творчої сили [6]. «Пластична сила», «пластичний принцип» ґрунтувалися на ідеї Платона про «Душу світу» [14]. Цікаво, що фразеологія Г. Мора включала «пластичні операції» «Духу природи» [15]. Ця філософія вплинула і на Ньютона, поширилася за межі Великобританії [16], що сприяло популяризації слова «plastic» у Європі.

Прорив у мистецькому сприйнятті «пластики» відбувся в 1778 році з публікацією есе Й. Г. Гердера «Plastik» [9–10]. Натяк на міф про Пігмаліона синонімізував «пластику» зі скульптурою, ілюстрував естетичне поняття «пластичного почуття» («plastische Sinn»), пов'язане з оцінкою тривимірної форми [9]. Приблизно в той же час слово «пластичність»

набуло поширення як термін, який окреслює певну властивість [3]. У біомедичних працях А. Грефе термін «plastik» мав спекулятивне і художнє значення. Фрази, пов'язані з пластичною природою, з'являються у дискурсах про недосліджені фізіологічні явища [17]. З початку XIX ст. «пластичність» означає біологічну трансформацію, зокрема, у «Походженні видів» [18]. У німецькому медичному словнику 1823 року «*Plastische Anatomie*» описує моделювання частин тіла з воску [19].

Отже, як зазначає італійський вчений Дж. Армоцідо, термін «пластична анатомія» було «визначено великим поетом і мислителем Йоганом Вольфгангом фон Гете, як мистецтво пластично (формотворчо) створювати за допомогою кольорового воску справжні анатомічні моделі людського тіла, вишукано досконалі в кожній мінімальній деталі (кістки, хрящі, м'язи, судини, нерви, тканини тощо). *Пластична анатомія – це мистецтво наявних анатомічних препаратів, пристосованих для навчання, які виготовляли з використанням кольорового воску, що виявився ідеальним матеріалом для цієї мети*» [21, с. 71].

Термін був введений Й. Гете після його поїздки до Італії у 1786–1788 роках. Там він відвідав музей воскових фігур «La Specola», колекції родини Медічі, зібраною Феліче Фонтаною, ознайомившись з анатомічними восковими скульптурами в північно-італійській республіці Болоньї та Флоренції. Використання воску для ліплення фігур має стародавнє коріння, особливо в мистецтві, і зумовлене суто естетичними цілями та технічними потребами, такими як простота роботи [22]. Форма та якість восків свідчать про пошану до великих художників епохи Відродження, черпаючи натхнення у таких майстрів, як Донателло, Мікеланджело та Тиціан [23]. Віск, через свою специфічну консистенцію цінувався як засіб мімезису з давнини і розвинувся в анатомічній *церопластичі*<sup>1</sup> в епоху Просвітництва, яка досягла ще

<sup>1</sup> Церопластика (гр. κηροπλαστική (τέχνη); v. Ceroplasta) – стародавня техніка формування воску з метою отримання статуеток або моделей для лиття в бронзу; у період з XVIII по XIX ст. був використаний для відтворення з воску для освітніх та наукових цілей, моделей рослин та моделей анатомії людини та тварин, і досі використовується в археологічних та етнографічних музеях.

одного піку на початку XIX століття через «класичний репертуар гендерно-специфічних диференційованих поз і жестів, щоб прояснити хвилювання душі рухами тіла» [24, с. 23]. Увага до людського і тваринного тіла, яка відродилася з гуманізмом і тріумфувала з епохою Відродження, у XVI столітті (починаючи від Андреаса Везалія та Леонардо да Вінчі) все більше розвинулась у XVIII столітті, коли «пластична анатомія» народилася і утвердилася головними роботами Е. Лелі і К. Сузіні [21]. Після скромного першого анатомічного зразку з церопластика «Lo scorticato» (здерта шкіра) (бл. 1600 р) виконаного більш з мистецьким наміром, ніж у наукових цілях скульптором Людовіко Карді (Циголі), справжнім творцем пластичної анатомії став Джуліо Зумбо (моделі якого знаходяться в музеї «La Specola», а продовжувачами справи Зумбо стануть Ерколе Лелі, Джовані Манцоліні, Клементе Сузіні, Еламазо Боніколі та інші [21, с. 71].

Зважаючи на Гете як великого інтелектуала свого часу, котрий «функціонує в складній мовній системі сюжетно-стильових стереотипів» [42, с. 198], та овіяний час ідеями Вінкельмана й Лессінга, мислитель бере за основу античні терміни «*plastike*» (формотворчий) та «*anatome*» (ανά-верх і τομή-розтинати), таким чином отримуючи новий понятійний апарат на ґрунті доби Просвітництва, а ще точніше – романтизму (вперше про це йтиметься мова у літературній творчості його роману «Вільгельм Мейстер» (1796 р)). Стрімкий успіх воскових моделей значною мірою пояснюється їх дидактичними перевагами перед анатомічними атласами та трактатами, оскільки вони чудово вирішують питання XVIII та XIX ст. про функції організму, забезпечуючи тривимірне уявлення про натуру. Цінність воскових муляжів в тривимірному зображенні для свого часу полягає у тому, що вони вперше набагато точніше відтворювали вихідний зразок, ніж це б міг відтворити рисунок на площині [24, с. 34]. Їх художнє втілення настільки досконале, що модель відчувається немов жива. Це відбувається завдяки природнім позам з типовими жестами і повній відмові від зображення трупа [24, с. 36].

Таким чином форма і контури людського тіла здаються живими, з більшим ступенем виразності [24, с. 28]. Кожна деталь є продуктом емпіричного аналізу мертвого тіла, отриманого в результаті ретельного зліпка анатомічного зразка, підготовчою відповіддю до переважно ідеального зображення. Паралельне твердження до цього наукового обґрунтування можна знайти в тогочасній художньо-теоретичній дискусії, яка намагається знайти нове поняття реальності [24, с. 23]. Якщо в першій половині XVIII ст. мімізис все ще вважався першорядним завданням мистецтва, то філософія Жан-Жака Руссо знаменує вирішальний поворот в історії ідей – мистецтво не повинно просто представляти світ. Замість імітації природи має бути знайдено тонке її відтворення [24, с. 23], власне теж саме, до чого у своєму досвіді прагнув Гете – шукати *Gestalt*, а не *Forma* [42, с. 203]. Як цитує мистецтвознавець О. Пучков архітектора О. Габричевського «це те, що великий реаліст іноді жартуючи називав своїм «реалістичним тиком», це – його безумовне прийняття життя як вищої цінності, його наполегливий оптимізм, пізнавальний, етичний і естетичний, його віра у те, що природа розкриває свої «таємні» закони уважному досліднику і художнику, що споглядає» [42, с. 254]. Впливаючи з вищезазначених підсумків, таку модель зародження пластичної анатомії цікаво фіксує американська мистецтвознавиця Б. Стаффорд як «епістемологічну модель не лише анатомії, а й усіх відкриттів XVIII століття» [25]. Повернувшись з Флоренції у 1786 році, Гете повідомив, що «тривимірна анатомія вже багато років практикується у Флоренції на дуже високому рівні, але вона може процвітати тільки там, де наука, мистецтво і технології інтегровані в живу практику» [29]. Він переосмислює розуміння форми: «з багатої формами Італії я повернувся до Німеччини, обділеної формами. Я спостерігав і помітив, що природа там діє по законам, щоб створити те, що є живою формою, зразком будь-якої художньої форми» [31]. У його введених в «Пропілеї» (1798) зазначено, що «людське тіло є вищим та істинним об'єктом пластичного мистецтва! Щоб вибратись з лабіринту

його будови, потрібні загальні знання органічної природи» [41, с. 114].

З 1816 р. виникають труднощі у пошуках «необхідного матеріалу» для вивчення людських тіл у медичних закладах (відвідуваних і художниками), що спричиняє у Англії масове викрадення трупів, часом убивства (справа подружжя Берк, 1828). Гете, вражений такими подіями, 4 лютого 1832 р. створює промеморій «Пластична анатомія», адресований державному раднику Пруссії Бойду з ідеєю створення у Берліні колекції воскових анатомічних моделей, на кшталт флорентійського аналогу (Goethe, 1832). Враховуючи дорожнечу копій, складні умови транспортування, Гете пропонує надіслати до Італії фахівців, аби вони навчилися необхідних навичок та згодом відтворили флорентійську колекцію в Берліні. Гете прагнув переконати владу у дидактичній перевазі нового методу, який спричинить «новий мистецький розквіт... нову епоху, яка надасть мистецтву інший статус» [36], однак його промеморія не знайшла відгуку; «анатомічна революція» охопить Європу вже 1848 р., по смерті Гете [33, 34].

Німеччина постає центром певних соціальних змін, де мистецтву відводилася особлива роль у громадському культивуванні традицій, завдяки якому мало відродитися знання. Мюнхен, де вже була Академія мистецтв, придбав грандіозні класичні будівлі для музеїв, церков, пам'ятників. Винятково місто тепер сприяло об'єднанню науки і мистецтва [5]. У Мюнхені, великому мистецькому центрі було нелегко знайти когось відповідного щодо моделювання з церопластику, як це були знавці пластичної анатомії, вихідці з італійських земель. Наприклад, надмірно теоретичні лекції з анатомії в Академії мистецтв не спонукали учнів займатися цим питанням глибше; доктор Віммер, лікар, який їх читав, часом припускався прикрих помилок [26]. У кожному разі академія переважно була орієнтована на історичний живопис, а практиці моделювання майже не навчали [33, 34].

Єдиний «скульптор та анатом», який займався моделюванням пластичної анатомії, безкомпромісно кинув виклик авторитету анатомічної науки. Це був Пауль Цайллер

(1820–93), який працював в самому «бастіоні романтизму», у Баварській столиці мистецтва і науки на католицькому півдні Німеччини, де активно розвивалася воскова промисловість. У середині 1840-х років Пауль почав визначну кар'єру пластанатома. Після деякої академічно визнаної роботи під час революції 1848 р. він виступив проти розтину в анатомії, вимагаючи автономії і спираючись на Гете, та наполягаючи на тому, щоб його моделі рятували трупи пролетарів від розтину. Франциска Цайллер (дружина Пауля) стверджувала, що «мистецтво і наука могли б працювати пліч-о-пліч, якби не “анатоми-ножі”, “природні противники”, які, на жаль, мали право визначати цінність моделей. Анатомія, яка досі залишалася майже виключно власністю однієї корпорації, має стати більш повноцінною основою не лише медицини та хірургії, а й мистецтва та повсякденного життя. Він був націлений на широку громадськість, особливо студентів, які вивчають мистецтво та медицину» [33, 34].

Пауль Цайллер досяг більшого успіху в Академії мистецтв, на сьогодні провідній художній школі Німеччини. Коли Еміль Харлесс, ад'юнкт-професор фізіології, який відродив викладання анатомії в художній Академії на початку 1850-х років, захворів узимку 1861 – рекомендував студентам відвідувати «анатомічний курс» Цайллера [33, 34]. До речі, Еміль Харлесс – викладач пластичної анатомії у Мюнхенській академії мистецтв, першим хто напише наукову працю з анатомії для художників під назвою **«Підручник пластичної анатомії для навчальних закладів та самостійної підготовки»** *«Lehrbuch der Plastischen Anatomie für academische Anstalten und zum Selbstunterricht» (1856)*. У своїй праці він пише, що «усі підручники та посібники з «художньої анатомії», обмежуються частково пропорціями, частково анатомічними деталями трупа, розтином в кількох положеннях тощо. Я прагнув, крім даної видимої форми, наскільки це дозволяє наша наука, дозволити заглянути в роботу формуючих сил і кінцеву форму як результат своєї діяльності. Відмовляючись від односторонньої анатомічної точки зору, яка за свідченням багатьох митців не приносила ані користі, ані

задоволення, і відстежуючи форми людської форми намагалися змінити свої закони, я дотримувався курсу визначеного моїми фізіологічними дослідженнями... щоб запропонувати природні засоби для художньої побудови форм» [32, с. 9–10].

Саме це було ключовим етапом в історії художніх академій, коли прогрес у розвитку фізіології та виробництві анатомічних муляжів відмежували анатомію як медичну науку від справжньої художньої анатомії, яка почала наближати митців до вивчення живого тіла. Якщо до XIX ст. анатомію викладали суто описову та порівняльну на прикладі препарованих трупів, а трактати з анатомії для художників були спрямовані на медичний вектор з ілюстраціями алегоричних образів, то муляжі пластичної анатомії, які дали більш чітке тривимірне зображення дійсності, його реальні форми та вивчення видимої форми у її змінах, викристалізували дисципліну «пластична анатомія», яка етимологічно бере свій початок саме від анатомічних муляжів з воску – пластичних, тобто – об'ємних, тривимірних – анатомій.

Повертаючись до послідувачих подій вже після смерті Е. Харлесса, його учні одногласно обрали Цайллера наступником, тільки для того, щоб факультет змінив свою думку [33, 34]. Це відбулося через відсутність належного ставлення медичного загалу до вивчення людського тіла за анатомічними моделями, адже він наполягав на розтинах трупів, які не мають нічого спільного з живою формою людського тіла, котра є необхідною складовою образотворчого мистецтва. Зважаючи на це, в художній Академії справи йшли іншим руслом: постійно піклуючись про те, щоб викладання анатомії не було надто теоретичним, академія планувала відводити половину лекційного часу студентам для малювання м'язів та кісток з анатомічних моделей. Але, хоча професори-художники визнали приготування Цайллера «чудовими», «його вимоги щодо їх купівлі більш ніж у десять разів перевищують суму, яку могла витратити академія; він також менш підготовлений для читання лекцій, ніж для роботи з моделями, і наш досвід спілку-

вання з ним не такий, щоб ми могли очікувати, що він охоче організує своє викладання відповідно до побажань та цілей академії. Використовуючи його препарати, ми були б залежними від нього, що могло б мати значні недоліки» [33, 34]. Тоді доцент університету Юліус Кольманн прочитав лекцію з анатомії і недорого підготував кілька моделей з гіпсу та розфарбованого пап'є-маше, за якими один з викладачів викладав анатомічний рисунок [33, 34]. Юліус Кольманн стане наступником Е. Харлесса та напише теж посібник для вихованців Академії «**Пластична анатомія людського тіла для художників та любителів мистецтва**» (Julius Kollmann «Plastische Anatomie des menschlichen Körpers für Künstler und Freunde der Kunst») (1886). Він стверджує, що «пластична анатомія описує форми людського тіла настільки, наскільки вони представляють інтерес для естетичних потреб. З цього широкого поля дослідження, пластична анатомія виділяє те, що має особливі цінності для художників, археологів та теоретиків мистецтва. Теорія опорно-рухового апарату організму – це не просто осягнення індивіда в його зовнішньому вигляді, а й розуміння живої форми в її змінах. Значення кістково-м'язової системи це не кінець галузі пластичної анатомії, адже є певні органи, які мають вагомість для розуміння їх впливу на зовнішній вигляд тіла» [35]. У паризькій Національній вищій школі красних мистецтв, професор анатомії Матіас Дюваль у своїй «**Історія пластичної анатомії: майстри, книги та екорше**» (1889) розмежує, що являє собою анатомія та пластична анатомія (або анатомія форми) і наголошує про їх відмінності. Трактати з пластичної анатомії «мають досліджувати не лише форму та співвідношення частин, які вони описують, а й давати точні уявлення про функції цих частин. Вона має стосуватися як анатомії так і фізіології. Ось чому у викладанні пластичної анатомії для художників важливо паралельно проводити два способи демонстрації з одного боку, власне анатомічна демонстрація (розсічене тіло, екорше, анатомічні муляжі, скелет, рисунки), з іншого боку – фізіологічне використання

живої моделі» [27, с. 2]: «досліджувати природу і розташування органів, які визначають зовнішні форми тіла. Художник повинен знати не тільки форми на тілі в стані спокою чи трупа, але й перш за все модифікації цих форм в тілі у стані активності руху та функціонування. Тобто під назвою анатомічні форми ми будемо вивчати анатомію та фізіологію органів, що визначають ці форми» [27, с. 11].

Якщо між XVIII та XIX століттям ми бачимо відродження ідеалізації людського тіла за зразками класичних грецьких скульптур, а й відповідно термінології також, то між XIX та XX століттям чітко і радикально відмежовуються «реалістичне зображення тіла» і «художнє відображення», яке немає нічого спільного з відтворенням істини і пропонує абстрактне концептуальне бачення [21, с. 129]. Відбувається характерна умоглядна зміна, коли минулі погляди ставляться під сумніви [39, с. 18]. Художники та анатоми XX ст., які створили низку посібників з пластичної анатомії, такі як З. Мольє, В. Танк, Г. Баммес, Дж. Бріджмен дадуть визначення пластичній анатомії на кшталт того розуміння, коли у спогляданні «сутність розкривається так само, як і наочна мова математичних формул, за допомогою яких найтонші, невидимі оку структури стають видимі» [39, с. 42]. Тому «пластична анатомія має вийти із старих, вже відбухих традицій» [39, с. 42]. Вони йшли до розуміння форми тіла як єдиної архітектонічної форми і відійшли від наслідування, що являлось початком нового шляху в області пластичної анатомії – того шляху, якого сягнули Леонардо да Вінчі та Мікеланджело Буонарроті ще в кінці XV–XVI століть.

**Висновки.** Історія пластичної анатомії є надзвичайно складним комплексом історико-мистецької проблематики. Це є про-

цесом значно глибшим і цікавішим, аніж просте формальне знайомство із назвами частин тіла та описом їхнього функціонального призначення. В історичному контексті, пластична анатомія – це мистецтво формотворення анатомічних моделей з воску. Поняття «пластика» та «пластичність», що належать сфері образотворчого мистецтва і являють собою розуміння «формотворення» та «образотворчості», з розвитком виробництва муляжів з церопластику у XIX ст. набувають колосального значення у дидактичних цілях для художніх та медичних академій. Також розвиток фізіології та анатомії у XIX ст. і використання анатомічних муляжів замість препаратів трупів, стануть перехідною ланкою від «анатомії для художників» до вивчення «пластичної анатомії» (термін, винайдений Гете – не лише великим німецьким поетом, але й автором оригінальних трактатів з проблем кольорознавства), від вивчення мертвого невиразного тіла до пластичної виразності живої форми. Все це вплине на розвиток та створення посібників з «пластичної анатомії», які своїм корінням візьмуть основу із воскових анатомічних муляжів – пластичних анатомій, як тривимірних дійсних форм.

Цей двохсотлітній відрізок часу, коротко оглянутий у нашій статті, був сконцентрований на вивченні анатомічних моделей з кольорового воску, фізіологічній формі живого тіла та його функціональній складовій. Тривимірне зображення тіла через пластичну анатомію також вплинуло на становлення реалізму у XIX столітті. Тому доречним віднести дану історико-філософську концепцію у мистецтвознавчий простір для подальших досліджень даної теми, а також, безпосередньо, у мистецьку ниву для поглибленого вивчення художньої анатомії.

### Література:

1. Zeis E. Handbuch der plastischen Chirurgie. Berlin: Reimer; 1838. URL: <https://archive.org/stream/handbuchderplast00zeis?ref=ol#page/n3/mode/2up> (дата звернення: 12.06.2022)
2. Cirulli F. Herder's mature philosophy of sculpture: the 1778 Plastik. In: The age of figurative theo-humanism. The beauty of God and man in German aesthetics of painting and sculpture (1754–1828). Cham: Springer; 2015:68–73 URL: [https://books.google.lt/books?id=wyhACQAAQBAJ&pg=PA68&dq=History of plastic surgery 1089 =&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22%20philosophy%20of%20sculpture %3A%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=wyhACQAAQBAJ&pg=PA68&dq=History+of+plastic+surgery+1089+&redir_esc=y#v=onepage&q=%22%20philosophy%20of%20sculpture+%3A%22&f=false) (дата звернення: 12.06.2022)

3. Rust JN. Theoretisch-praktisches Handbuch der Chirurgie, mit Einschluss der syphilitischen und Augen-Krankheiten. In: Alphabetischer Ordnung, Band 4. Berlin, Wien: Enslin TCF, Gerold C; 1831:496–600. URL: <https://books.google.lt/books?id=XyBVAAAaAAAJ&pg=PA497&dq=%22chirurgia+curtorum%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjzuo6DnPjYAhWNJSwKHenuCXkQ6AEIQTAD#v=onepage&q=%22chirurgia%20curtorum%2C%20chirurgia%22&f=false> (дата звернення: 12.06.2022)
4. Ferreira FR, Nogueira MI, Defelipe J. The influence of James and Darwin on Cajal and his research into the neuron theory and evolution of the nervous system. *Front Neuroanat* 2014;8:1–9. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3905238/> (дата звернення: 12.06.2022)
5. Jones RM. History of plasticity sources. In: Deformation theory of plasticity. Blacksburg, Virginia: Bull Ridge Publishing; 2009: 597–9 URL: [https://books.google.lt/books?id=kiCVc3AJhVwC&pg=PA18&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22History%20of%20plasticity%20sources%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=kiCVc3AJhVwC&pg=PA18&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q=%22History%20of%20plasticity%20sources%22&f=false) (дата звернення: 12.06.2022)
6. Flores C. Plastic intellectual breeze: the contribution of Ralph Cudworth to S. T. Coleridge's early poetics of the symbol. Berlin: Peter Lang; 2008:136–43 URL: [https://books.google.lt/books?id=6arsuSkbiPwC&printsec=frontcover&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22Platonic%20%22anima%20mundi%22%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=6arsuSkbiPwC&printsec=frontcover&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q=%22Platonic%20%22anima%20mundi%22%22&f=false) (дата звернення: 12.06.2022)
7. More H. A collection of several philosophical writings of Dr. Henry More. London: James Flesher for William Morden; 1662 URL: <https://archive.org/stream/collectionofseve00more#page/n23/mode/2up/search/plaftical> (дата звернення: 12.06.2022) (Page xvi of “The preface general” and page 169 of “The immortality of the Soul”).
8. Hutton S. British philosophy in the seventeenth century. Oxford: Oxford University Press; 2015:150–2. URL: [https://books.google.lt/books?id=wiOaCAAAQBAJ&pg=PA150&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22Despite%20their%20mixed%20fortunes%20in%20the%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=wiOaCAAAQBAJ&pg=PA150&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q=%22Despite%20their%20mixed%20fortunes%20in%20the%22&f=false) (дата звернення: 12.06.2022). 178–9
9. Burdach KF. Enzyklopädie der Heilwissenschaft. In: Band 3, Krankheit und Heilung. Leipzig: Barth JA; 1816:365–7. URL: [https://books.google.lt/books?id=XNZaAAAaAAAJ&pg=PA286&dq=&redir\\_esc=y#v=snippet&q=%22plasticit%C3%A4t%22%20plastische&f=false](https://books.google.lt/books?id=XNZaAAAaAAAJ&pg=PA286&dq=&redir_esc=y#v=snippet&q=%22plasticit%C3%A4t%22%20plastische&f=false) (дата звернення: 12.06.2022)
10. Darwin C. On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life. 3rd ed. London: Murray J; 1861. URL: <https://books.google.lt/books?id=SmFEAAAaAAAJ&printsec=frontcover&dq#v=onepage&q=plastic&f=false> (дата звернення: 12.06.2022). xiv,xvii,12,31,83,149.
11. Pierer JF. Anatomische Plastik. In: Medizinisches Realwörterbuch zum Handgebrauch practischer Aerzte und Wundärzte und zu belehrender Nachweisung für gebildete Personen aller Stände. Leipzig: Brockhaus; 1816:231. URL: <https://books.google.lt/books?id=RAUHAAAaAAAJ&pg=PA231&dq#v=onepage&q=%22anatomische%20plastik%22&f=false> (дата звернення: 12.06.2022)
12. Liddell HG, Scott RA. A Greek-English lexicon. 7th ed. New York: Harper & Brothers; 1883. URL: <https://archive.org/stream/greekenglishlex00liddrich#page/1220/mode/2up> (дата звернення: 12.06.2022)
13. Althans B. Plastizität. Handbuch Pädagogische Anthropologie. Horlacher, 2011. P. 135–145. URL: [https://www.researchgate.net/publication/312805485\\_Plastizitat\\_36](https://www.researchgate.net/publication/312805485_Plastizitat_36)
14. Armocida G. Storia della medicina. Editoriale Jaca Book, 1993. P. 400 URL: [https://books.google.com.ua/books?id=goNucnnnI5QC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=goNucnnnI5QC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
15. Ambrosini G, Pileeri M. Museo di Storia Naturale dell'Università degli di Firenze, 2015. URL: <http://himetop.wikidot.com/la-specola-museo-di-storia-naturale-delluniversita-degli-stu>
16. La Specola, Florence. The most ancient scientific museum in the world. Web: The Florence Insider. URL: <https://theflorenceinsider.com/la-specola-florence-the-most-ancient-scientific-museum-in-the-world/>
17. Skopec M, Groger H. Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum in Wien. Christian Brandstätter Verlag, Wien. 2002. P. 174.
18. Stafford, B-M. The Eighteenth-Century: Towards an Interdisciplinary Model. *The Art Bulletin Vol. 70, No. 1.* 1988. pp. 6–24.
19. Trumble WR, Stevenson A. editors. Shorter Oxford English dictionary on historical principles, Vol. 2. 5th ed. Oxford, UK: Oxford University Press; 2002 p. 2234.
20. Andrews EA, Lewis CT, Short C. editors. Harpers' Latin dictionary. In: A new Latin dictionary founded on the translation of Freund's Latin-German lexicon. New York, Oxford: American Book Company, Clarendon Press; 1879 p. 1385. URL: <https://archive.org/stream/harperslatindict00lewi#page/1384/mode/2up> (дата звернення: 12.06.2022)
21. Klein K. A comprehensive etymological dictionary of the English language. 6th ed. Amsterdam: Elsevier Scientific Publishing Co.; 1986 p. 567.
22. Springer O. editor. Langenscheidt's encyclopaedic dictionary of the English and German languages, Vol. 2, Part 1. 9th ed. Berlin: Langenscheidt; 1989:1033.



23. Macfarquhar C, Gleig G. editors. Encyclopaedia Britannica or a dictionary of arts, sciences, and miscellaneous literature, Vol. 15. 3rd ed. Edinburgh: Printed for Bell A and MacFarquhar p. 26–30. URL: [https://archive.org/stream/gri\\_33125011197759#page/n33/mode/2up](https://archive.org/stream/gri_33125011197759#page/n33/mode/2up) (дата звернення: 12.06.2022)
24. Agrippa HC. De incertitudine & vanitate scientiarum declamatio inuectiua, denuo ab autore recognita & marginalibus annotationibus aucta: De statuaria & plastica. Cologne: Eucharius Cervicornus URL.: [https://books.google.lt/books?id=70hXAAAAcAAJ&pg=PP95&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.lt/books?id=70hXAAAAcAAJ&pg=PP95&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)(дата звернення: 12.06.2022).
25. Tagliacozzi G Troschel M. editor. De curtorum chirurgia per insitionem libri duo. Berolini: Reimer; 1831:211. URL: <https://archive.org/stream/decurtorumchirur02tagl?ref=ol#page/210/mode/2up> (дата звернення: 12.06.2022).
26. Herder JG. Plastik: einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalion's bildendem Traume. Spiegel.de. Spiegel Online. Kultur. Ein Angebot von Projekt Gutenberg. 1778. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gesammelte-abhandlungen-aufsätze-beurteilungen-und-vorreden-aus-der-weimarer-zeit-6505/6> (дата звернення: 12.06.2022).
27. Bayerisches Hauptstaatsarchiv (hereafter BHSA), MK 51439 (hereafter BHSAA), Academy director W Kaulbach to Kultusministerium, 18 Nov. 1854: “den Anschein des Lächerlichen gewonnen hat”. See further Eugen von Stieler, *Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München 1808–1858 ...*, Munich, Bruckmann, 1909, especially pp. 54, 110, 134.
28. Cuyet E, Duval M. (1898) Histoire de l'anatomie plastique. Paris: L.H. May, P. 315. [in France].
29. Ferrante A. De humani corporis fabrica: la rivolta dell'anatomia. Akademia.edu (1999) Електронний ресурс: [https://www.academia.edu/59529080/DE\\_HUMANI\\_CORPORIS\\_FABRICA\\_LA\\_RIVOLTA\\_DELLANATOMIA](https://www.academia.edu/59529080/DE_HUMANI_CORPORIS_FABRICA_LA_RIVOLTA_DELLANATOMIA)
30. Flitner, W. Johann Wolfgang von Goethe. Reichsadel 1782. Beб. *Neue Deutsche Biographie* 6, 1964. S. 575
31. Goethe, J. W. Plastische Anatomie (1832). In Goethes Werke. Weimar: *Böhlau*, 143 vol. 1887.
32. Gonod, M. Le vivant, l'organisme et la morphologie: repenser la forme au début du XIXe siècle. L'exemple de Goethe. Epistemocritique. *La Revue Littérature et savoirs du vivant*, Vol. 13. 2014. URL: <https://epistemocritique.org/le-vivant-lorganisme-et-la-morphologie-repenser-la-forme-au-debut-du-xixe-siecle-lexemple-de-goethe/>
33. Harless, E. (1876). Lehrbuch der plastischen Anatomie für akademische Anstalten und zum Selbstunterricht. Stuttgart: Verlag von ebner & seubert, P. 544. [in Germany]
34. Hopwood N. Artist versus Anatomist, Models against Dissection: Paul Zeiller of Munich and the Revolution of 1848. National Library of Medicine National Center for Biotechnology Information. Journal List, V. 51(3), 2007. P. 279-308 URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1894867/>
35. Hopwood, N. Artist versus Anatomist, Models against Dissection: Paul Zeiller of Munich and the Revolution of 1848. Beб. *Medical History*, 2007. pp. 279–308. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1894867/>
36. Kollmann, J. (1886). Plastische Anatomie des menschlichen Körpers. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde. German: Von Veit & Comp., p. 563 [in Germany].
37. Krüger-Fürhoff, M. Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. *Göttingen: Wallstein*, 2001.
38. Lelli E. Anatomia esterna del corpo umano per uso de' pittori, e scultori delineata / ed incisa de E. Lelli con la denotazione delle parti tratta da' manuscritti del medesimo. Bologna: Cattani & Nerozzi, 1770.
39. Roger de Piles. Abrege d'anatomie, accommode aux arts de peinture et de sculpture (Ed. 1733). French Edition: Paperback, 2018.
40. Баммес Г. Образ человека. Г.: Дитон, 2011. 513 с.
41. Волошина Т. Проблеми аналізу кібернетичної термінології в контексті історії термінознавства. Термінологічна проблематика української мови в компаративному і функціонально-системному аспектах, 2003. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/apyl\\_2003\\_8\\_15.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/apyl_2003_8_15.pdf)
42. Гете, И. В. Об искусстве. М: *Искусство*, 1975. 623 с.
43. Пучков О. Гете і Габричевський: Міжвідомчі історико-культурні спостереження. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини / ППСМ АМУ. К.: Хімджест, 2010. Вип. 7. С. 177–278.

#### References:

1. Zeis E. Handbuch der plastischen Chirurgie. Berlin: Reimer; 1838. URL: <https://archive.org/stream/handbuchderplast00zeis?ref=ol#page/n3/mode/2up> (дата звернення: 12.06.2022)
2. Cirulli F. Herder's mature philosophy of sculpture: the 1778 Plastik. In: The age of figurative theo-humanism. The beauty of God and man in German aesthetics of painting and sculpture (1754–1828). Cham: Springer;

2015:68–73 URL: [https://books.google.lt/books?id=wyhACQAAQBAJ&pg=PA68&dq=History of plastic surgery 1089=&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22of%20philosophy%20of%20sculpture%3A%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=wyhACQAAQBAJ&pg=PA68&dq=History+of+plastic+surgery+1089=&redir_esc=y#v=onepage&q=%22of%20philosophy%20of%20sculpture%3A%22&f=false) (data zvernennya: 12.06.2022)

3. Rust JN. Theoretisch-praktisches Handbuch der Chirurgie, mit Einschluss der syphilitischen und Augen-Krankheiten. In: Alphabetischer Ordnung, Band 4. Berlin, Wien: Enslin TCF, Gerold C; 1831:496–600. URL: <https://books.google.lt/books?id=XyBVAAAaAAJ&pg=PA497&dq=%22chirurgia+curtorum%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjzuo6DnPiYAhWNJSwKHenuCXkQ6AEIQTAD#v=onepage&q=%22chirurgia%20curtorum%2C%20chirurgia%22&f=false> (data zvernennya: 12.06.2022)

4. Ferreira FR, Nogueira MI, Defelipe J. The influence of James and Darwin on Cajal and his research into the neuron theory and evolution of the nervous system. *Front Neuroanat* 2014;8:1–9. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3905238/> (data zvernennya: 12.06.2022)

5. Jones RM. History of plasticity sources. In: Deformation theory of plasticity. Blacksburg, Virginia: Bull Ridge Publishing; 2009: 597–9 URL: [https://books.google.lt/books?id=kiCVc3AJhVwC&pg=PA18&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22History%20of%20plasticity%20sources%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=kiCVc3AJhVwC&pg=PA18&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q=%22History%20of%20plasticity%20sources%22&f=false) (data zvernennya: 12.06.2022)

6. Flores C. Plastic intellectual breeze: the contribution of Ralph Cudworth to S. T. Coleridge's early poetics of the symbol. Berlin: Peter Lang; 2008:136–43 URL: [https://books.google.lt/books?id=6arsuSkbiPwC&printsec=frontcover&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22Platonic%20%22anima%20mundi%22%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=6arsuSkbiPwC&printsec=frontcover&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q=%22Platonic%20%22anima%20mundi%22%22&f=false) (data zvernennya: 12.06.2022)

7. More H. A collection of several philosophical writings of Dr. Henry More. London: James Flesher for William Morden; 1662 URL: <https://archive.org/stream/collectionofseve00more#page/n23/mode/2up/search/plaftical> (data zvernennya: 12.06.2022) (Page xvi of “The preface general” and page 169 of “The immortality of the Soul”).

8. Hutton S. British philosophy in the seventeenth century. Oxford: Oxford University Press; 2015:150–2. URL: [https://books.google.lt/books?id=wiOaCAAQBAJ&pg=PA150&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%22Despite%20their%20mixed%20fortunes%20in%20the%22&f=false](https://books.google.lt/books?id=wiOaCAAQBAJ&pg=PA150&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q=%22Despite%20their%20mixed%20fortunes%20in%20the%22&f=false) (data zvernennya: 12.06.2022). 178–9

9. Burdach KF. Enzyklopadie der Heilwissenschaft. In: Band 3, Krankheit und Heilung. Leipzig: Barth JA; 1816:365–7. URL: [https://books.google.lt/books?id=XNZaAAAaAAJ&pg=PA286&dq=&redir\\_esc=y#v=snippet&q=%22plasticit%C3%A4t%22%20plastische&f=false](https://books.google.lt/books?id=XNZaAAAaAAJ&pg=PA286&dq=&redir_esc=y#v=snippet&q=%22plasticit%C3%A4t%22%20plastische&f=false) (data zvernennya: 12.06.2022)

10. Darwin C. On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life. 3rd ed. London: Murray J; 1861. URL: <https://books.google.lt/books?id=SmFEAAAaAAJ&printsec=frontcover&dq#v=onepage&q=plastic&f=false> (data zvernennya: 12.06.2022). xiv,xvii,12,31,83,149.

11. Pierer JF. Anatomische Plastik. In: Medizinisches Realwörterbuch zum Handgebrauch practischer Aerzte und Wundärzte und zu belehrender Nachweisung für gebildete Personen aller Stände. Leipzig: Brockhaus; 1816:231. URL: <https://books.google.lt/books?id=RAUHAAAaAAJ&pg=PA231&dq#v=onepage&q=%22anatomische%20plastik%22&f=false> (data zvernennya: 12.06.2022)

12. Liddell HG, Scott RA. A Greek-English lexicon. 7th ed. New York: Harper & Brothers; 1883. URL: <https://archive.org/stream/greekenglishlex00liddrich#page/1220/mode/2up> (data zvernennya: 12.06.2022)

13. Althans B. Plastizität. Handbuch Pädagogische Anthropologie. Horlacher, 2011. P. 135–145. URL: [https://www.researchgate.net/publication/312805485\\_Plastizitat\\_36](https://www.researchgate.net/publication/312805485_Plastizitat_36)

14. Armocida G. Storia della medicina. Editoriale Jaca Book, 1993. P. 400. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=goNucnnnI5QC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=goNucnnnI5QC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

15. Ambrosini G, Pileeri M. Museo di Storia Naturale dell'Università degli di Firenze, 2015. URL: <http://himetop.wikidot.com/la-specola-museo-di-storia-naturale-delluniversita-degli-stu>

16. La Specola, Florence. The most ancient scientific museum in the world. Web: The Florence Insider. URL: <https://theflorenceinsider.com/la-specola-florence-the-most-ancient-scientific-museum-in-the-world/>

17. Skopec M, Groger H. Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum in Wien. Christian Brandstätter Verlag, Wien. 2002. P. 174.

18. Stafford, B-M. The Eighteenth-Century: Towards an Interdisciplinary Model. *The Art Bulletin* Vol. 70, No. 1. 1988. pp. 6–24.

19. Flitner, W. Johann Wolfgang von Goethe. *Reichsadel 1782*. Web. *Neue Deutsche Biographie* 6, 1964. S. 575.

20. Gonod, M. Le vivant, l'organisme et la morphologie: repenser la forme au début du XIXe siècle. L'exemple de Goethe. *Epistemocritique*. *La Revue Litterature et savoirs du vivant*, Vol. 13. 2014. URL: <https://epistemocritique.org/le-vivant-lorganisme-et-la-morphologie-repenser-la-forme-au-debut-du-xixe-siecle-lexemple-de-goethe/>

21. Gete, I. V. *Ob iskusstve*. M: Iskusstvo, 1975. 623 s.

22. Kruger-Furhoff, M. *Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen: Wallstein, 2001.

23. Trumble WR, Stevenson A. editors. Shorter Oxford English dictionary on historical principles, Vol. 2. 5th ed. Oxford, UK: Oxford University Press; 2002 p. 2234.
24. Goethe, J. W. *Plastische Anatomie* (1832). In *Goethes Werke*. Weimar: Bohlaus, 143 vol. 1887.
25. Hopwood, N. *Artist versus Anatomist, Models against Dissection: Paul Zeiller of Munich and the Revolution of 1848*. *Veb. Medical History*, 2007. pp. 279–308. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1894867/>
26. Bayerisches Hauptstaatsarchiv (hereafter BHSA), MK 51439 (hereafter BHSA), Academy director W Kaulbach to Kultusministerium, 18 Nov. 1854: “den Anschein des Lächerlichen gewonnen hat”. See further Eugen von Stieler, *Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München 1808–1858 ...*, Munich, Bruckmann, 1909, especially pp. 54, 110, 134.
27. Hopwood N. *Artist versus Anatomist, Models against Dissection: Paul Zeiller of Munich and the Revolution of 1848*. National Library of Medicine National Center for Biotechnology Information. *Journal List*, V.51(3), 2007. P. 279–308. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1894867/>
28. Harless, E. (1876). *Lehrbuch der plastischen Anatomie für akademische Anstalten und zum Selbstunterricht*. Stuttgart: Verlag von ebner & seubert, P. 544. [in German]
29. Kollmann, J. (1886). *Plastische Anatomie des menschlichen Körpers. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*. German: Von Veit & Comp., p. 563 [in German].
30. Cuyer E, Duval M. (1898) *Histoire de l’anatomie plastique*. Paris: L.H. May, P. 315. [in France].
31. Voloshina T. *Problemi analizu kibernetichnoyi terminologiyi v konteksti istoriyi terminoznavstva. Terminologichna problematika ukrayinskoyi movi v komparativnomu i funkcionalno-sistemnomu aspektah*, 2003. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/apyl\\_2003\\_8\\_15.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/apyl_2003_8_15.pdf)
32. Puchkov O. *Gete i Gabricheskij: Mizhvidomchi istoriko-kulturni sposterezheniya // Suchasni problemi doslidzhennya, restavratsiyi ta ta zberezheniya kulturnoyi spadshini / IPSM AMU. – K.: Himdzhest, 2010. – Vip. 7. S. 177–278.*
33. Bammes G. *Obraz cheloveka. G.: Diton, 2011. 513 s.*
34. Andrews EA, Lewis CT, Short C. editors. *Harpers’ Latin dictionary*. In: *A new Latin dictionary founded on the translation of Freund’s Latin-German lexicon*. New York, Oxford: American Book Company, Clarendon Press; 1879 p. 1385. URL: <https://archive.org/stream/harperslatindict00lewi#page/1384/mode/2up> (data zvernennya: 12.06.2022)
35. Klein K. *A comprehensive etymological dictionary of the English language*. 6th ed. Amsterdam: Elsevier Scientific Publishing Co.; 1986 p. 567.
36. Ferrante A. *De humani corporis fabrica: la rivolta dell’anatomia*. Akademia.edu (1999) *Електронний ресурс*: [https://www.academia.edu/59529080/DE\\_HUMANI\\_CORPORIS\\_FABRICA\\_LA\\_RIVOLTA\\_DELLANATOMIA](https://www.academia.edu/59529080/DE_HUMANI_CORPORIS_FABRICA_LA_RIVOLTA_DELLANATOMIA)
37. Roger de Piles. *Abrege d’anatomie, accommode aux arts de peinture et de sculpture* (Ed. 1733). French Edition: Paperback, 2018.
38. Lelli E. *Anatomia esterna del corpo umano per uso de’ pittori, e scultori delineata / ed incisa de E. Lelli con la denotazione delle parti tratta da’ manuscritti del medesimo*. Bologna: Cattani & Nerozzi, 1770.
39. Springer O. editor. *Langenscheidt’s encyclopaedic dictionary of the English and German languages*, Vol. 2, Part 1. 9th ed. Berlin: Langenscheidt; 1989:1033.
40. Macfarquhar C, Gleig G. editors. *Encyclopaedia Britannica or a dictionary of arts, sciences, and miscellaneous literature*, Vol. 15. 3rd ed. Edinburgh: Printed for Bell A and MacFarquhar p. 26–30. URL: [https://archive.org/stream/gri\\_33125011197759#page/n33/mode/2up](https://archive.org/stream/gri_33125011197759#page/n33/mode/2up) (data zvernennya: 12.06.2022)
41. Agrippa HC. *De incertitudine & vanitate scientiarum declamatio inuectiua, denuo ab autore recognita & marginalibus annotationibus aucta: De statuaria & plastica*. Cologne: Eucharius Cervicornus URL: [https://books.google.lt/books?id=70hXAAAACAAJ&pg=PP95&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.lt/books?id=70hXAAAACAAJ&pg=PP95&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (data zvernennya: 12.06.2022).
42. Tagliacozzi G Troschel M. editor. *De curtorum chirurgia per insitionem libri duo*. Berolini: Reimer; 1831:211. URL: <https://archive.org/stream/decurtorumchirur02tagl?ref=ol#page/210/mode/2up> (data zvernennya: 12.06.2022).
43. Herder JG. *Plastik: einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalion’s bildendem Traume*. Spiegel.de. Spiegel Online. Kultur. Ein Angebot von Projekt Gutenberg. 1778. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gesammelte-abhandlungen-aufsätze-beurtheilungen-und-vorreden-aus-der-weimarer-zeit-6505/6> (data zvernennya: 12.06.2022).

УДК 7.034:7.041.53 (Глущенко) (045)  
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.10>

### **Пономаренко Марина Валентинівна,**

кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва  
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»  
ORCID ID: 0000-0002-2406-408X  
[el.mari@ukr.net](mailto:el.mari@ukr.net)

## **«АВТОПОРТРЕТ» МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА 1923 РОКУ: В ДЗЕРКАЛІ ВІДРОДЖЕННЯ**

*Дана стаття є дослідженням автопортрету Миколи Глуценка, створеного у 1923 році, під час «берлінського» періоду творчості (1919–1924 рр.) художника. Метою статті став аналіз особливостей художньо-стилістичної та образної структури твору в контексті традицій портретного живопису Північного Відродження, Італійського Ренесансу та мистецтва Німеччини 1920-х років. Аналіз літератури за темою показав, що серед українських мистецтвознавчих досліджень чимало присвячено творчості Миколи Глуценка. Основна увага науковців сконцентрована на творах французького періоду та картинах зрілої творчості майстра; у більшості розвідок розглядаються його пейзажні композиції, висвітлюється вплив імпресіонізму і фовізму на художні смаки та стиль митця. В останніх виданнях – книгах Б. Пінчевської та К. Лебедевої, уточнюється хронологія подій та узагальнюються факти біографії художника; увага акцентується на його розвідницькій діяльності. Саме цей аспект останнім часом обумовлює зростання цікавості до особистості митця та викликає суперечливі твердження про відносність художньої цінності його творів. Ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз «Автопортрету» Глуценка суттєво доповнить існуючі дослідження щодо «берлінського періоду», який був основою для подальшого визначення художника у творчих орієнтирах. Додатковою теоретичною базою стали роботи з мистецтвознавства українських та зарубіжних учених, в яких розкрито особливості портретного живопису Ренесансу: іконографія чоловічих портретів, символіка зображених атрибутів. На основі типологізації візуального матеріалу (чоловічі портрети доби Відродження) та компаративістики був проведений іконографічний та іконологічний аналіз, що надало змогу виявити особливості пластичної і образної структури «Автопортрету» Глуценка. В статті проаналізовано композиційний та тонально-колеристичний лад автопортрету Миколи Глуценка. Особлива увага приділена дослідженню образної структури з огляду на роль та семантичні значення зображених атрибутів: каблучка-печатка та чортополох. Розкрито вплив Отто Дікса на творчість Глуценка та встановлено зв'язки ранніх автопортретів обох художників з традиційною іконографією портретного живопису Північного Відродження. З'ясовано, що автопортрет Миколи Глуценка є алюзією на твір Альбрехта Дюрера «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.).*

**Ключові слова:** автопортрет, Микола Глущенко, Альбрехт Дюрер, Отто Дікс, Північне Відродження, Італійський Ренесанс, каблучка, квітка.

### **Ponomarenko Maryna. MYKOLA HLUSHCHENKO'S «SELF-PORTRAIT» OF 1923: IN THE MIRROR OF THE RENAISSANCE**

*This article is a study of Mykola Hlushchenko's self-portrait, created in 1923, during the artist's «Berlin» period (1919–1924). The purpose of the article is to analyze the peculiarities of the artistic, stylistic and figurative structure of the work in the context of the traditions of portrait painting of the Northern Renaissance, the Italian Renaissance and the art of Germany in the 1920s. An analysis of the literature on the topic has shown that among Ukrainian art studies, a lot of research is devoted to the work of Mykola Hlushchenko. The main attention of scholars is focused on the works of the French period and paintings of the master's mature work; most studies examine his landscape compositions, highlight the influence of Impressionism and Fauvism on the artist's creative tastes and style. In the latest publications, books by B. Pinchevska and K. Lebedieva, the chronology of events is clarified and the facts of the artist's biography are summarized; attention is focused on his intelligence activities. It is this aspect that has recently led to an increase in interest in the artist's personality and has led to controversial statements about the relative artistic value of his works. A thorough art historical analysis of Glushchenko's Self-Portrait will significantly complement the existing research on the «Berlin period», which was the basis for further defining the artist's creative guidelines. An additional theoretical basis was provided by works on art history by Ukrainian and foreign scholars, which reveal the peculiarities of Renaissance portrait painting: the iconography of male*

portraits, the symbolism of the depicted attributes. On the basis of typology of visual material (male portraits of the Renaissance) and comparative studies, the article conducts an iconographic and iconological analysis, which made it possible to identify the peculiarities of the plastic and figurative structure of Glushchenko's Self-Portrait. The article analyses the compositional and tonal-coloristic structure of Mykola Hlushchenko's self-portrait. Particular attention is paid to the study of the figurative structure in view of the role and semantic meanings of the depicted attributes: a signet ring, a thistle. The influence of Otto Dix on Glushchenko's work is revealed, and the connections between the early self-portraits of both artists and the traditional iconography of Northern Renaissance portraiture are established. It has been found that Mykola Hlushchenko's self-portrait (1923) is an allusion to Albrecht Dürer's work «Self-Portrait with Thistle» (1493).

**Key words:** self-portrait, Mykola Hlushchenko, Albrecht Dürer, Otto Dix, Northern Renaissance, Italian Renaissance, ring, flower.

**Вступ.** Як відомо, в роки перебування у Німеччині Микола Глущенко отримав художню освіту (1919–1924 рр.) [1]. Саме тоді на ґрунті академічної програми, вивчення і переосмислення класичних взірців та впливів модерного мистецтва почала формуватися його особиста пластична мова. Як зазначає П. Ковжун, у цей період «він не міг не піддатися впливам німецького мистецького оточення» [2, с. 11]. Важлива роль у цьому процесі належала його вчителям: Гансу Балушеку, Артуру фон Кампфу, Еріху Вольсфельду та колежанам із студентського середку. Це був час опанування базових художніх навичок і вивчення традицій портретного живопису Північного Відродження та італійського Ренесансу. Згодом дружина художника Марія Глущенко згадувала, що саме в період навчання в майстерні Артура фон Кампфа Миколою Глущенко «були написані в традиціях майстрів Відродження на невеликих

дошках «Автопортрет», «Жіночий портрет» і мій перший портрет...» [3].

У той же час принципи класичного мистецтва виявилися затребуваними в новому напрямі німецького живопису 1920-х рр. – «Нова речевість», до якого ухвалив Микола Глущенко. Серед митців «Нової речевості» був Отто Дікс (1891–1969 рр.), творчість якого вплинула на Глущенко. Це підтверджує запис В. Винниченка в щоденнику 1924 року: «В палаці модерного малярства. Знайдення джерел впливу на Глущенко: молодий німець Дікс з його двома автопортретами» [4]. Орієнтація на традиційну іконографію чоловічих портретів епохи Відродження характерна для творів обох художників раннього періоду їхньої творчості та вказує на загальне джерело натхнення – майстрів нідерландського портретного живопису (рис. 1–4).

Глущенко цінував живопис старих майстрів протягом всього життя та мав колекцію



Рис. 1. Альбрехт Дюрер. Автопортрет з чортополохом. 1493



Рис. 2. Микола Глущенко. Автопортрет. 1923



Рис. 3. Йос ван Клеве. Автопортрет. 1519



Рис. 4. Отто Дікс. Автопортрет. 1912

творів фламандського мистецтва, серед яких, як припускає у своїй книзі К. Лебедева, були полотна Брейгеля [5, с. 121].

**Метою статті** є мистецтвознавчий аналіз особливостей пластичної та образної структури «Автопортрету» (1923 р.) Миколи Глуценка в контексті традицій портретного живопису Північного Відродження, Італійського Ренесансу та мистецтва Німеччини 1920-х років.

**Аналіз літератури та актуальність обраної теми.** Постає Миколи Глуценка (1901–1977 рр.) – одна з найпомітніших в українському мистецтві. Увага до художника була прикута ще за роки його життя, про що свідчать численні тексти: наукові розвідки, монографії, статті в альбомах та каталогах виставок і аукціонів, довідки в мистецьких енциклопедіях, нариси в газетах. Значний вклад у дослідження різних аспектів творчості та біографії Глуценка зроблено Г.-І. Карклінь, Е. Димшицем, І. Блюміною, В. Сусак, Кравченко Я., Ю. Бабунич та іншими мистецтвознавцями [3, 6–11]. З кожним роком кількість публікацій збільшується. Серед останніх видань – книжки Б. Пінчевської та К. Лебедевої, в яких уточнена хронологія подій, систематизовані відомі та нові факти біографії Глуценка [5, 12]. Б. Пінчевська докладно розповідає про художню освіту, берлінський та паризький період життя художника, його

подальшу творчу біографію. Переосмислення біографії та професійної діяльності пропонує К. Лебедева у монографії «Микола Глущенко – художник і шпигун», здебільшого акцентуючи на розвідницькій діяльності митця.

Теоретичним підґрунтям даного дослідження обрані матеріали, що розкривають особливості ранньої творчості Миколи Глуценка: важливими для розуміння професійного становлення митця стали щоденники В. Винниченка, написані ним у період спілкування з Глущенкою та видані у 1980-х роках; нариси В. Залозецького та С. Гординського і П. Ковжуна, які одні з перших українських мистецтвознавців характеризують творчість молодого художника; архівні документи з Центрального державного архіва-музею літератури та мистецтва України [4, 2, 13, 1]. Аналіз образної структури «Автопортрету» М. Глуценка обумовив звернення до літературі за темою семантики атрибутів в портретному живописі Відродження [14 – 23].

В українському мистецтвознавстві найбільш висвітленим виявляється «паризький період» художника та вплив імпресіонізму і фовізму на його мистецькі уподобання. Основна увага науковців зосереджена на його пейзажах. Не дивлячись на значну кількість досліджень творчого доробку Глуценка, «Автопортрет» (1923 р.), котрий зберігається в Одеському національному художньому

музеї, до сьогодні не отримав ґрунтовного наукового аналізу, що підкреслює актуальність обраної теми.

**Матеріали та метод.** Основою аналізу автопортрету Глуценка стало візуальне вивчення оригіналу твору в Одеському національному художньому музеї. Типологізація візуального матеріалу (чоловічі портрети з зображенням квітки) та його іконографічний й іконологічний аналіз надали змогу виявити особливості пластичного і образного ладу твору.

**Результати.** «Автопортрет», створений Миколою Глуценком у 1923 році, являє собою унікальний твір за образним та художньо-стилістичним ладом, нетиповий для митця, порівняно з його іншими роботами. Створений під час «берлінського» періоду, він є своєрідним свідомством завершення учнівства Глуценка та демонстрацією рівня здобутих ним знань і майстерності. Невипадково він використав у якості основи для зображення дерев'яну дошку та звернувся до лесування. Це підкреслило добре знання техніки і технології живопису старих майстрів. Насичена тонально-колористична палітра твору, ретельно пророблені деталі та впевнений рисунок вказують на добре розуміння архітектоніки портретних композицій.

Стилістично твір являє собою поєднання портретних концепцій Італійського Ренесансу та Північного Відродження. Для італійських портретистів людина була «мірою всіх речей», що втілювалось в героїзації та піднесенні її портретного образу. Північне Відродження зберігало зв'язок з Готикою – нові гуманістичні ідеї поєднувались з середньовічними традиціями. Німецькі майстри зосереджували увагу на духовному житті, внутрішніх протиріччях і переживаннях, психології героя портрета. Ці генетичні якості німецького мистецтва втілились у напрямі «нова речевість», який, на думку П. Ковжуна, «позначений сентиментальністю і спокоєм» [2, с. 13]. В «Автопортреті» Глуценка немає рис героїзації; у погляді – роздуми, мрії та сум.

Композиційне рішення типове для традиційного камерного портрету доби Відродження – оплічне зображення постаті у трьох-

чвертному звороті. На першому плані картини зображення парапету – елемент, що втілює ідею безсмертя духу та створення вічного пам'ятника людині. В європейському живописі така іконографія зазвичай використовувався в меморіальних композиціях. Згодом Дюрер уводить парапет як символ увічнення прижиттєвих діянь в портрети, створені за життя замовника. З огляду на слідування класичним взірцям, несподіваним здається рішення «зрізати» частину зображеної фігури та голови. Особливо, це дивно, з урахуванням ґрунтовної художньої освіти, яку отримав художник. Такий прийом акцентує увагу на образному ладі композиції та підсилює відчуття обмежених можливостей або відсутності вибору – герою портрета занадто мало місця в художньому просторі композиції. Глуценко його розширює, звертаючись до зображення дзеркала. Він «розкриває» перший план, об'єднуючи художній простір з глядацьким; вдивляється в пейзаж: середньовічний замок, обнесений ровом із водою, високе безхмарне небо та постаті чоловіка і жінки біля замкових воріт. Чи не себе та Марію Бронштейн, яка згодом стала його дружиною, мав на увазі молодий художник? Простір портрету завжди є джерелом для змістових алегорій, в якому важливе значення відведено атрибутам. У даному випадку це квітка та каблучка.

**Квітка.** Ботанічний символізм бере свій початок в античній літературі, де рослини часто використовуються в метафорах чесноти та пороку [14]. Пізніше давня квіткова іконографія була адаптована та переосмислена для нових цілей у християнстві. Доба Середньовіччя утвердила релігійну семантику квітів, яка згодом набула ускладнених конотацій в світському мистецтві Відродження [15].

В контексті впливів німецького мистецтва на творчість Глуценка, доречно повернутись до автопортретів Миколи Глуценка та Отто Дікса, вже згаданих у вступі даної статті і відмітити, що в обох творах є спільний елемент – зображення квітки. Дікс обрав гвоздику, яка зустрічається в чоловічих портретах, створених майстрами Північного Відродження та Італійського Ренесансу: Гансом Мемлінгом, Гансом Гольбейном, Йосом ван Клеве, Андреа

Соларі (рис. 5, 6, 7). У багатьох джерелах символіка гвоздики, що була розповсюджена у XV ст., розкривається через християнські конотації. Червона гвоздика символізувала божественну любов та страждання (форма квітки викликала асоціації з цвяхами та була алюзією до розп'яття на хресті). Рожева відсилала до апокрифу про материнські сльози Богоматері, які окропили квіти біля підніжжя хреста [16]. Незабаром символ материнської любові та відданості трансформувався у любов подружню. Таким чином гвоздика стала атрибутом в портретах наречених та свідчила про наміри одружитися і вірність у шлюбі.

Ключовою деталлю «Автопортрету» Глуценка є гілочка чортополоху, яку художник тримає у правій руці. Невипадково молодий митець обирає саме чортополох. Таким чином Микола Глуценка споріднює свою роботу з видатним твором Альбрехта Дюрера «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.). Дюрер створив автопортрет у віці двадцяти двох років в Страсбурзі, під час поїздки, що за традицією завершувала навчання ремеслу. Глуценку теж було двадцять два роки, коли він написав свій автопортрет. Наслідуючи давню традицію, молодий митець робить автопортрет програмним твором – результатом, що вінчає опанування художнього ремесла та декларує початок нової самостійної доби його творчості.

В епоху Відродження портрети чоловіків з квіткою вважалися «женихівськими». Але,

на відміну від гвоздики, зображення чортополоху не було поширеним. Його символічне значення пояснювалося народною назвою рослини «чоловіча вірність». Так, за однією з версій, якої дотримуються дослідники, «Автопортрет с чортополохом» Дюрера був створений незадовго до шлюбу з Агнес Фрей та міг бути подарунком для нареченої [17]. Інше значення чортополоху пов'язане з християнською символікою і уособлює терновий вінець Христа: шипи й гостре листя вказували на страждання та спокутування, муки Христа, беззахисність перед природою смерті. В християнському образотворчому гербарії колючки чортополоху розповідають про випробування тіла і духа [16]. Саме тому зображення колючої рослини присутнє у багатьох композиціях за темою «Страсті Христові». З огляду на це, напис на автопортреті Дюрера «Мої справи визначаються згори» отримує християнське потрактування. Цим самим Дюрер виражає свою відданість Богу.

В творі Глуценка чортополох надано у двох станах: квітучий – в руці художника та зів'ялий – три гілочки на першому плані. Таке поєднання квітів нагадує про алегоричні натюрморти *vanitas*, що вказують на швидкоплинність та крихкість життя, примарність земних радощів.

**Каблучка.** Загадковою деталлю автопортрета Глуценка є каблучка, що зображена в лівому куті картини – на парапеті.



Рис. 5. Ганс Мемлінг.  
Чоловік з гвоздикою.  
1480–1485



Рис. 6. Ганс Гольбейн.  
Портрет Саймона Джорджа.  
1535–1540



Рис. 7. Андреа Соларі.  
Чоловік з рожевою  
гвоздиною. 1495



Враховуючи присутність чоловіка та жінки в композиції твору, каблучка набуває значення символу шлюбу та натякає на зміст портрету «женихівського» типу. Але модель каблучки уможливорює інше трактування. Художник обирає каблучку-печатку, яка завжди сприймалась як символ влади, впливовості та високого статусу власника. Як відомо, перстні з печатками були розроблені виключно як розпізнавальний знак людини, яка його носила [18]. Часті зображення на печатці – це геральдичні елементи та монограми [19]. Функціональне призначення такої каблучки – підтвердження справжності документу, позначеного печаткою, що дорівнює особистому підпису власника. Можливо, саме на це хотів вказати Микола Глущенко, зобразивши каблучку-печатку над підписом у картині, посвідчуючи своє авторство та скріплюючи свій союз з мистецтвом живопису.

**Висновки.** В результаті аналізу образної та пластичної структури «Автопортрету» Миколи Глущенка, створеного у 1923 році під час «берлінського» періоду, встановлено:

1. Твір Миколи Глущенка є алюзією на «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.) Альбрехта Дюрера. Основою творчого методу художника стала ремінісценція.

2. В пластичному та образному ладі композиції інтерпретована традиційна іконографія чоловічих портретів «женихівського» типу Італійського Ренесансу та Північного Відродження. Саме до цього типу відносяться «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.) Альбрехта Дюрера, «Автопортрет» (1912 р.) Отто Дікса та «Автопортрет» (1923 р.) Миколи Глущенка. Не зважаючи на відстань у часі, ідея автопортрету для трьох художників суголосна: декларація завершення учнівства, проголошення нового періоду творчості та намірів одружитися.

3. Зміст автопортрету Глущенка базується на переосмисленні семантики квітів в європейському портретному живописі й містить ідею голландського квіткового натюрморту – алегорія життя і смерті.

Дослідження ролі атрибутів в автопортреті Миколи Глущенка – лише перша спроба розкрити таємниці, котрі залишив художник у своєму автопортреті.

### Література:

1. Глущенко М. П. ЦДАМЛМ України. Фонд 49. Оп. 2. Інв. 866/3. Арк. 2.
2. Гординський С., Ковжун П. Глущенко. Львів: Друкарня наукового товариства імені Шевченка у Львові. 1934. с. 32.
3. Карклінь Г.-І. Стаття «Сонячний світ художника». Журнал «Всесвіт», № 12, 1979 р. ЦДАМЛМ України, ф. 845, оп. 1, од. зб. 10, арк. 86. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2023/01/12/halyna-inhamukolaivna-karklin-1923-2004/> (дата звернення 06.11.2023).
4. Винниченко В. Щоденник. 1921–1925. Едмонтон, Нью-Йорк : Вид-во Канад. ін-ту Укр. студій, 1983. Т. 2. 700 с.
5. Лебедева К. Микола Глущенко – художник і шпигун. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; Бібліотека українського мистецтва, 2022. 160 с., 80 іл.
6. Димшиц Е. Живописний пейзаж Миколи Глущенка. Образотворче мистецтво. 1983. № 1. С. 22–25.
7. Графіка М. Глущенка 1930–1970 років : каталог виставки / Київ. нац. музей рос. мистец., Аукціон. дім «Золотое сечение» ; [упоряд. О. Василенко ; авт. текстів: Е. Димшиц, О. Лагутенко]. – Київ : Золотое сечение, 2012. – 125 с. : іл. – Текст укр., англ.
8. Блюміна І. Микола Глущенко: Спогади про художника. Київ : Мистецтво, 1984. – 95 с.
9. Сусак В. Неокласицизм в українському живописі 1920–1930-х рр.: Іван Бабій та Микола Глущенко. Культура України. № 33. 2011. с. 181–188.
10. Кравченко Я. Паризький красень, богеміст ще й маляр. Газета День. № 234, 2014. <https://m.day.kyiv.ua/article/naprykintsi-dnya/paryzkyu-krasen-bohemist-shche-y-malyar>
11. Бабунич Ю. Українські живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. Народознавчі зошити. № 2 (170), 2023. С. 406–412.
12. Пінчевська Б. Микола Глущенко. Харків: Фоліо. 2021. с. 124.
13. Залозецький В. Новокласицизм Бабія і Глущенка. Українське мистецтво: місячник укр. пластики. Львів, 1926. Ч. 1. Жовтень. С. 12–16: іл.

14. Jennifer Meagher. Botanical Imagery in European Painting. Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art. 2007. URL: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd\\_bota.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm) (дата звернення 05.11.2023).
15. Fisher C. Flowers of the Renaissance. Los Angeles: J Paul Getty Museum, 2011. p. 176.
16. Colum Hourihane, ed. The Routledge Companion to Medieval Iconography. Routledge Art History and Visual Studies Companions. London and New York: Routledge, 2017. P. 580.
17. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton classic editions. 2006. P. 520.
18. Kunz G.F. Rings for the Finger. New York. Dover Publications. 1973. P. 381.
19. Signet Rings. Antique jewelry university. URL: <https://www.langantiques.com/university/signet-rings/> (дата звернення 06.10.2023).

#### References:

1. Hlushchenko M. P. TsDAMLM Ukrainy. Fond 49. Op. 2. Inv. 866/3. Ark. 2.
2. Hordynskyi S., Kovzhun P. (1934). Hlushchenko. [Glushchenko] Lviv. Drukarnia naukovohto tovarystva imeni Shevchenka u Lvovi. 32.
3. Karklin H.-I. Stattia «Soniachnyi svit khudozhnyka». [The article «Artist's sunny world»]. Zhurnal «Vsesvit. 12. 1979. TsDAMLM Ukrainy, Fond 845, op. 1, od. zb. 10, ark. 86. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2023/01/12/halyina-inha-mykolaivna-karklin-1923-2004/> (data zvernennia 06.11.2023).
4. Vynnychenko V. (1983). Shchodennyk. 1921–1925. [The diary. 1921–1925]. Edmonton, Niu-york : Vyd-vo Kanad. in-tu Ukr. studii, T. 2. p. 700.
5. Vynnychenko V. Shchodennyk. 1921–1925. Edmonton, Niu-york : Vyd-vo Kanad. in-tu Ukr. studii, 1983. T.2. [Mykola Hlushchenko is an artist and a spy]. Kharkiv-Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk ; Biblioteka ukrainskoho mystetstva. 160.
6. Dymshyts E. (1983). Zhyvopysnyi peizazh Mykoly Hlushchenka. [Picturesque landscape of Mykola Hlushchenko.]. Obrazotvorche mystetstvo. 1. 22–25.
7. Hrafika M. Hlushchenka 1930–1970 rokiv : kataloh vystavky. (2012). [M. Hlushchenko's graphics 1930–1970: exhibition catalog]. Kyiv. nats. muzei ros. mystets., Auktsion. dim «Zolotoe sechenye» ; [uporiad. O. Vasylenko ; avt. tekstiv: E. Dymshyts, O. Lahutenko]. Kyiv : Zolotoe sechenye. 125.
8. Bliumina I. (1984). Mykola Hlushchenko: Spohady pro khudozhnyka. [Mykola Hlushchenko: Memories of the artist]. Kyiv : Mystetstvo. 95.
9. Susak V. (2011). Neoklasytsyzm v ukrainskomu zhyvopysi 1920–1930-kh rr.: Ivan Babii ta Mykola Hlushchenko. [Neoclassicism in Ukrainian painting of the 1920s–1930s: Ivan Babii and Mykola Hlushchenko]. Kultura Ukrainy. 33. 181–188.
10. Kravchenko Ya. (2014). Paryzkyi krasen, bohemist shche y maliar. [A handsome Parisian, a bohemian and a painter]. Hazeta Den. 234. <https://m.day.kyiv.ua/article/naprykintsi-dnya/paryzkyi-krasen-bohemist-shche-y-malyar>
11. Babunych Yu. (2023). Ukrainski zhyvopystsi-modernisty u zarubizhnykh mystetskykh seredovyshchakh: paryzkyi osередok. [Ukrainian modernist painters in foreign artistic environments: the Paris center]. Narodoznavchi zoshyty. 2 (170). C. 406–412.
12. Pinchevska B. (2021). Mykola Hlushchenko. [Mykola Hlushchenko.]. Kharkiv: Folio. 124.
13. Zalozetsky V. (1926). Neoclassicism of Babi and Hlushchenko. [Neoclassicism of Babi and Hlushchenko]. Ukrainske mystetstvo: misiachnyk ukr. pliastyky. Lviv, Ch. 1. Zhovten. S. 12–16.
14. Jennifer M. (2007). Botanical Imagery in European Painting. Department of European Paintings. The Metropolitan Museum of Art. URL: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd\\_bota.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm) (data zvernennia 05.11.2023).
15. Fisher C. (2011). Flowers of the Renaissance. Los Angeles: J Paul Getty Museum. p. 176.
16. Colum Hourihane, ed. The Routledge Companion to Medieval Iconography. Routledge Art History and Visual Studies Companions. London and New York: Routledge, 2017. P. 580.
17. Panofsky E. (2006). The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton classic editions. P. 520.
18. Kunz G.F. (1973). Rings for the Finger. New York. Dover Publications. P. 381.
19. Signet Rings. Antique jewelry university. URL: <https://www.langantiques.com/university/signet-rings/> (data zvernennia 06. 10. 2023).

УДК 75.072.3:[75.071.1(477)«19»Яблонська+75.071.1(477)«19»Старосельська]

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.11>**Роготченко Олексій,**

доктор мистецтвознавства, професор,

головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури

Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

ORCID ID: 0000-0003-4631-8260

rogotchenko2007@ukr.net

**ЖИВОПИСНІ ТВОРИ «ХЛІБ» ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ  
ТА «ХЛІБ – ДЕРЖАВІ» ТЕТЯНИ СТАРОСЕЛЬСЬКОЇ:  
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

*Дослідження присвячене повоєнному періоду творчості Народної художниці, професора Тетяни Нилівни Яблонської та Тетяни Старосельської. Феномен творчості мисткинь досі не вивчено у повному обсязі, незважаючи на достатньо велику кількість публікацій, оприлюднених мистецтвознавцями, культурологами, істориками, філософами від повоєнного часу до наших днів. Автор зосереджує увагу на періоді, що відповідає визначенню «тоталітарний» час, а саме 1940–1950-х років.*

*Увагу зосереджено на знаковому для вітчизняного та світового мистецтва живописному полотні «Хліб» Т. Яблонської та мало відомому твору Т. Старосельської з аналогічною назвою, виконаними у 1949 році. Слід зауважити, що творчість Т. Яблонської видозмінювалася у магістральних напрямках принаймні двічі. Мисткиня пройшла шлях від міцного академіста – реаліста до митця імпресіоністичних вподобань. Унікальність творчості Т. Яблонської полягає у абсолютній відданості тому, що вона робила у образотворчому мистецтві. Конкретні часові періоди змінювали манеру, техніку виконання, але завжди залишали головне – професіоналізм у досягненні поставленої мети. Творчість Т. Старосельської залишалася незмінною.*

*Автор статті знав особисто Тетяну Нилівну Яблонську, спілкувався з нею у стінах КДХІ (Київського державного художнього інституту) протягом 1970–1975 років, у творчих групах в будинку творчості «Седнів». Автор брав інтерв'ю у мисткині стосовно її творчості у кінці 1970-х років і тому стосовно феномену художниці має своє власне бачення. Автор також знав Тетяну Старосельську по спільній роботі у Національній спілці художників України. У статті пропонується використання принципів наукової достовірності та всебічності. Власне бачення передбачає підтримку пропонованої версії у контексті мистецтвознавчо-культурологічного, історичного, філософського методів.*

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, Т. Яблонська, Т. Старосельська, живопис, соцреалізм, стилістика.

**Rogotchenko Olexsiy. Paintings “Bread” by Tetyana Yablonska and “Bread – State” by Tetyana Staroselska: a comparative analysis**

*The study is devoted to the post-war period of creativity of the corypha of Ukrainian painting, People's Artist, Academician, Professor Tetyana Nylivna Yablonska (1917–2005). The phenomenon of T. Yablonska's work has not yet been studied in its entirety, despite the sufficiently large number of publications published by art critics, cultural experts, historians, and philosophers from the post-war period to the present day. The author focuses on the period that corresponds to the definition of “totalitarian” time, namely the 1940s and 1950s. Attention is focused on the painting “Bread” of the year 1949, a landmark for national and world art, in comparison with the paintings made by other Ukrainian artists at that time. It should be noted that T. Yablonska's work was modified in major directions at least twice. Mystkina went from a strong academician – realist to an artist of impressionistic preferences. The uniqueness of T. Yablonska's work lies in her absolute dedication to what she did in the visual arts. Specific periods of time changed the manner, technique of performance, but always left the main thing – professionalism in achieving the set goal.*

*The author of the article knew Tetyana Nylivna Yablonska personally, communicated with her within the walls of KSAI (Kyiv State Art Institute) during 1970–1975, in creative groups at the “Sedniv” house of creativity. The author interviewed Mystkina about her work in the late 1970s and therefore has her own vision regarding the phenomenon of the artist. In the article, the author suggests using the principles of scientific reliability and comprehensiveness. The own vision involves supporting the proposed version in the context of art history, cultural, historical, and philosophical methods.*

**Key words:** fine art, T. Yablonska, T. Staroselska, painting, social realism, stylistics.

**Постановка проблеми.** Значна зацікавленість сучасних учених у царині мистецтвознавства та культурології етимологією творів українських митців повоєнної доби, а також оприлюднення мало відомих документів, подій з життя мистецького соціуму 1940–1950-х років після відкриття раніше заборонених справ у архівах України та зарубіжжя, зумовили необхідність більш детального вивчення фактів з історії образотворчого мистецтва зазначеного періоду. Застосування сучасного аксіологічного, герменевтичного, історико-хронологічного, компаративного, культуротворчого, крос-культурного, формально-стилістичного, типологічного, іконологічного методів, а також інтерв'ювання автором Т. Яблонської у минулому періоді дало реальну можливість оприлюднення цілісної версії подій та вчинків вісьмидесятилітньої давнини. Ім'я Тетяни Яблонської та Тетяни Старосельської – авторів робіт з однаковою назвою «Хліб», написаних одного року (1949) сьогодні згадується у зв'язку з намаганням дослідити соціально культурне тло повоєнної України і порівняти два живописних твори у контексті їх місця у національній живописній скарбниці.

**Метою статті** є наукове прочитання творів двох живописців повоєнної України у контексті бачення і розуміння їх авторами агітаційних тем і завдань, які стояли у перші повоєнні роки перед представниками «передових кордонів» ідеологічного фронту.

**Методологія та аналіз джерельної бази.** Дослідження базується на методі порівняльного аналізу, який допомагає з наукової точки зору виявити спільні та відмінні риси у живописних творах мисткинь, зроблених у один час і в одному місці. Упродовж восьми десятиліть від написання творів, що досліджуються, тенденція що до висвітлення аналогічних робіт, які оспівували досягнення радянської влади кардинально змінювалася.

Слід згадати мистецтвознавчі розвідки дотичні до теми. В Історії українського мистецтва 1968 року висвітлено творчі досягнення Тетяни Яблонської післявоєнної доби, твір «Хліб» (1949) представлено як «ідейно наповнений та життєво повнокровний» [6, 151].

Упродовж 1980-х років у творчості мисткині наполегливо підкреслювався піднесено-святковий настрій [2, 3]. Упродовж останніх двадцяти років творчість Тетяни Яблонської розглядалась науковцями у зв'язку з історичними й культурно-мистецькими зрушеннями ХХ століття, зокрема, у дисертації О. Роготченка – в контексті мистецтва України 1930-х років [7]. М. Юр обрала творчість Т. Яблонської як привід для міркувань щодо місця мистецтва в ідеології тоталітарної системи загалом [9]. І. Ситник узагальнила дослідження науковців ХХІ століття, висвітливши принципові підходи з оглядом на матеріали, видані протягом останніх років [8, 5, 1].

**Виклад основного матеріалу.** Проаналізований мистецтвознавчий та культурологічний доробок науковців щодо прочитання проблем вітчизняного образотворчого мистецтва повоєнного часу доводить нагальну необхідність глибокого вивчення творів, що були створенні у складний повоєнний період.

Визначною подією для української образотворчості став живописний твір Тетяни Яблонської «Хліб». Про цю роботу написано доволі багато, але практично усі мистецтвознавці та культурологи відмічали високий професійний рівень полотна. Т. Яблонська народилася 24 лютого 1917 року у Смоленську. З 1935 по 1941 рік майбутня мисткиня навчалася в КХІ (Київський художній інститут). Її вчителем зі спеціальності був Ф. Кричевський. Після закінчення інституту працювала у галузі станкового та монументально-декоративного живопису, станкової графіки. Тетяна Нилівна Яблонська – Заслужений митець УРСР (1951), Народний художник УРСР (1960), член-кореспондент Академії мистецтв СРСР (1953). Художниця була членом КПРС. Нагороджена орденом Трудового Червоного Прапора, медалями. Лауреат Сталінської премії у 1950 та 1951 році.

Ім'я Тетяни Яблонської стало відомо уже після експонування її першої великої самостійної роботи – живописної картини «Ворог наближається» (1945). Молода художниця зуміла майстерно передати у живописі загальний настрій – страх, безвихідь, горе колони біженців, що тікають від лінії фронту. Єдиним

цілим сприймаються люди, машини, худоба. Горе усіх жене на схід. Усе довкола накрите свинцевою хмарою і лише у правому верхньому куті, куди композиційно рухається натовп, небо написане світлим сіро-білим кольором, як підказка зловісної дії. Головна героїня – молода мати з двома діточками. Маленький хлопчик заснув на спині мами, дівчинка з нехитрим своїм скарбом у речовому солдатському мішку, який притискає міцно до себе, прямують до колони. Сорочка хлопчика яскраво червоного кольору. Ця пляма і стає домінуючою у композиційній побудові. Дівчинка озирається назад і її обличчя контрастує з обличчям мами. Рух і анти рух вибудовують горизонталь, по якій погляд глядача переноситься у глибину твору до чорно-сірої колони. Твір зберігається у Полтавському художньому музеї (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка і без сумніву прославив би у майбутньому художницю, як би не народився з-під її пензля інший твір – «Хліб» (1949).

Т. Яблонська переїхала з Росії до Києва, де і вступила до художнього інституту. Диплом встигла захистити 1941 року за кілька днів до початку війни. 1944 року її запросили викладати у КДХІ. А за чотири роки про молоду художницю дізналася уся країна, бо твір «Хліб» став знаковим брандом не лише України, а й усього СРСР. Влітку 1948 року Тетяна Яблонська з групою студентів поїхала на обов'язкову літню практику. Для курсу Яблонської керівництво інституту вибрало село Летава Чемеровецького району на Кам'янець-Подільщині. Сьогодні це Хмельницька область. Колгосп імені В.І. Леніна у Летаві був відомий небувалим раніше врожаєм буряка та зернових культур. Успіх, зрозуміло, не залишився не поміченим. До художників у селі вже встигли побувати передові письменники Семен Скляренко, Олександра Підсуха та композитор Микола Мірцин. Міф про радянське чудо в одному окремо взятому колгоспі набирає обертів.

Насправді радянська пропаганда охоче вдавалася до аналогічних прийомів. Так у забоях три бригади працювали на одного бригадира, колгоспниця Виштак з Київщини зібрала космічний, з точки зору тих

років, врожай цукрового буряку. Передовиків виробництва «виробляли» на підприємствах, аби держава знала своїх героїв, а пересічний трудівник, колгоспник мав взірець трудових досягнень. Насправді така гра була напрочуд жорстокою, бо норми праці порівнювалися з передовиками і досягти їх у нормальній спосіб було неможливо. Так керівництво збільшувало робочий день, пояснюючі це соціалістичним змаганням і нагальною необхідністю боротьби за призові місця в селі, районі, області, місті.

Т. Яблонська опинилася у Летаві не випадково. Це було соціальне замовлення. Художниця зробила чимало замальовок, а вже у 1949 році було закінчене чотириметрове полотно з лаконічною назвою – «Хліб». Формально робота цілком відповідала духові доби: соціалістичний пафос, нові герої, їх завзяття і любов до праці. Твір не мав відверто-пропагандистського характеру. Тетяна Нилівна писала: «Я писала «Хліб» з цілковитою віддачею, із серцем, повним любові до цих жінок, до зерна, до сонця. Я найбільше намагалася передати захоплення від самого життя, передати правду життя» [10]. Художниця, зрозуміло, говорила правду. Це той достатньо розповсюджений випадок, коли митець вірив у загальний міф і підкорявся йому. Даний випадок цікавий у дослідженні тому, що виконуючи соціальне замовлення, митець зробив шедевр, а професіоналізм вивів майстриню в інший рівень. Т. Яблонська зробила те, чого сама від себе не очікувала і чого не очікував від неї загін керівників мистецьким процесом держави. Несподівано молода художниця прославила рабську жіночу працю, сексуальну незадоволеність суспільства, де чоловіче населення регіону, на території якого відбувалися воєнні дії, було практично знищено на фронті, або у сталінських таборах.

Дослідник соціалістичного реалізму англійець Метью Бовн – автор найбільшої закордонної розвідки про стиль і метод соціалістичного реалізму, в книзі «Радянський соціалістичний реалізм» неодноразово підкреслював, що твір молоді української художниці Тетяни Яблонської сягнув за межі просто талановитого твору [4].

«Хліб» є одою післявоєнної несправедливості тоталітарного українського радянського суспільства. Твір мав небувалий успіх. Картину тиражували сотенними копіями на комбінатах СРСР, в інших республіках створювали свої парафрази на тему збирання врожаїв. Твір подобався керівництву і пересічному громадянину. Державними преміями київська мисткиня буде нагороджена тричі, а український твір «Хліб» вивчають у художніх академіях світу, як яскравий зразок твору тоталітарної неволі післявоєнного суспільства східної Європи.

Того ж 1949-го року інша українська художниця Тетяна Старосельська показала живопис «Хліб – державі». Старосільська Тетяна Миколаївна народилася 18 травня 1916 року у місті Курськ. Вона навчалася у Київському художньому інституті з 1935 по 1940 рік. Викладачами з фаху були Ф. Кричевський, С. Григор'єв. Член Спілки художників СРСР. Працювала в галузі станкового живопису. З 1941 брала участь у міських, республіканських, всесоюзних художніх виставках. Роботи представлені у музейних та приватних збірках в Україні та за її межами. Т. Старосельська була членом КПРС. Основні твори: художниці – «Колгоспний театр» (1940); «Арешт М. І. та А. І. Ульянових у Києві 1904 р.» (1952); «Щира розмова» (1958); «Вісті з Росії» (1965); «Мар'яна» (1968) та інші.

Твір «Хліб – державі» відповідав усім нормам і бажанням мистецького і державного соціуму епохи. Сюжет такий: є герої, їх декілька – три жінки і чоловік з трофейним акордеоном. Уся ситуація, зображена Т. Старосельською, придумана і носить відверто постановочний характер. Герої сидять на мішках з хлібом. У жінки зліва в руках прапор, жінка справа вітає когось, не зображеного у творі, піднятою вгору рукою. Акордеоніст співає з радісною посмішкою на обличчі.

Образи, безсумнівно, створені під впливом живорису росіянина Олександра Лактіонова. Чоловічий образ дуже нагадує головного героя з твору «Лист з фронту», який схвально

зустріли критики мистецтва цілої країни, і який сподобався самому Й. Сталіну. Українська версія мусила бути гідною російського оригінала, бо на відміну від Лактіонова, Старосельська вміщує вище голів героїв портрет Й. Сталіна, що прикріплений до борту вантажівки. Детально прописані вантажні автомобілі, що їдуть у колоні, яка везе хліб з поля до сховища, або до елеватора. Живописний твір «Хліб – державі», бездоганий з точки зору побудови композиції, портретні образи виконані майстерно, передано рух колони і святковий настрій героїв, але на відміну від «Хліба» Т. Яблонської, сьогодні про «Хліб» Т. Старосельської згадують лише вузько профільні спеціалісти. Твір постановочний і нещирий. Авторка з молодих років була і залишалася пізніше кон'юнктурним художником. Протягом життя вона обіймала високі посади в Спілці художників України, але до історії мистецтв України її творчість не потрапила.

**Висновки.** Досліджено дві живописні роботи молодих художниць, що були виконані 1949 року. Тетяна Яблонська і Тетяна Старосельська до Українського Київського художнього інституту приїхали з Росії з різницею у один рік. Обидві вступили до вищого мистецького закладу який закінчили також з різницею у один рік. Обидві художниці мали одного вчителя. Вони були ученицями Федора Кричевського. Дивно, але, навіть, твори написані ними після закінчення КХІ мали практично однакову назву «Хліб» та «Хліб – державі». З професійної точки зору обидва полотна були на дуже високому рівні. Але подальша історія цих робіт діаметрально протилежна. Щирий живопис Тетяни Яблонської став відомим на усю країну, а також на країни зарубіжжя. «Хліб» Т. Яблонської потрапив до навчальних програм багатьох мистецьких закладів Світу. Натомість «Хліб» Т. Старосельської залишився у споминах дуже обмеженого кола спеціалістів. Закони мистецької кон'юнктури невблаганні. Бажання прославитися за будь-яку ціну має і зворотній бік. Яскраве тому свідчення «Хліб» двох українських мисткинь написаний у один час і в одному місці.

**Література:**

1. Атаян Г. Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, мрії / упоряд.: Г. Атаян, І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с.
2. Афанасьєв В. А. Нариси з історії українського мистецтва, українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. Київ: Мистецтво, 1984. 224 с.
3. Белічко Ю., Кілессо С. Мистецтво народжене жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура. 1917–1987. Київ: Мистецтво, 1987. 551 с.
4. Бовн М. Соцреалістичний живопис. New Haven (Conn.): Yale university press, 1998. 506 с.
5. Забашта В. Талановитий митець і педагог (до 90-річчя від дня народження Т. Н. Яблонської). Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. 2007. Вип. 14. С. 402–406.
6. Історія українського мистецтва : у 6-ти т. / ред. рада : М. П. Бажан (гол.) та ін. Київ, 1968. Т. 6: Радянське мистецтво. 1941–1967. Редакція 6 тому: Ю. А. Турченко, Б. С. Бутник-Сіверський, М. С. Коломієць. С. 451.
7. Роготченко О. О. Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська академія мистецтв. Львів, 2004. 225 с.
8. Ситник І. В. Погляд мистецтвознавців ХХІ століття на творчість Тетяни Яблонської. Національні наукові обрії: проблеми, перспективи, новації : матеріали VII Всеукр. заочна наук.-практ. конф. 07–08 квітня 2020 р. Харків: ЦНТ, 2020. С. 23–27.
9. Юр М. Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи. Сучасне мистецтво. 2019. Вип. XV. С. 231–242.
10. Яблонська Тетяна : [каталог виставки етюдів]. Київ : Мистецтво. 1981. 59 с. : іл. с. 12.

**References:**

1. Ataian H. Tetiana Yablonska. Shchodennyky, spohady, mrii [Diaries, memories, dreams] / uporiad.: H. Ataian, I. Zaitseva. Kyiv: Rodovid, 2020. 584 s. [in Ukrainian].
2. Afanasiev V. A. Narysy z istorii ukrainskoho mystetstva, ukrainske radianske mystetstvo 1960–1980-kh rokiv [Essays on the history of Ukrainian art, Ukrainian Soviet art of the 1960s–1980s]. Kyiv: Mystetstvo, 1984. 224 s. [in Ukrainian].
3. Belichko Yu., Kilessso S. Mystetstvo narodzhene zhovtnem. Ukrainske radianske obrazotvorche mystetstvo ta arkhitektura. 1917–1987 [Art was born in October. Ukrainian Soviet art and architecture. 1917–1987]. Kyiv: Mystetstvo, 1987. 551 s. [in Ukrainian].
4. Bovn M. Sotsrealistychnyi zhyvopys [Socialist realist painting] New Haven (Conn.): Yale university press, 1998. 506 s. [in English].
5. Zabashta V. Talanovytyi mytets i pedahoh (do 90-richchia vid dnia narodzhennia T. N. Yablonskoi) [A talented artist and teacher (to the 90th anniversary of the birth of T.N. Yablonska)]. Ukrainska Akademiia mystetstva. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi. 2007. Vyp. 14. S. 402–406. [in Ukrainian].
6. Istoriia ukrainskoho mystetstva : u 6-ty t. [History of Ukrainian art] / red. rada : M. P. Bazhan (hol.) ta in. Kyiv, 1968. T. 6: Radianske mystetstvo. 1941–1967. Redaktsiia 6 tomu: Yu. A. Turchenko, B. S. Butnyk-Siverskyi, M. S. Kolomiiets. S. 451. [in Ukrainian].
7. Rohotchenko O. O. Obrazotvorche mystetstvo radianskoi Ukrainy 1930-kh rokiv [Fine art of Soviet Ukraine of the 1930s] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.05 / Lvivska akademiia mystetstv. Lviv, 2004. 225 s. [in Ukrainian].
8. Sytnyk I. V. Pohliad mystetstvoznavtsiv KhKhI stolittia na tvorchist Tetiany Yablonskoi [The view of art critics of the 21st century on the work of Tatiana Yablonska]. Natsionalni naukovi obrii: problemy, perspektyvy, novatsii : materialy VII Vseukr. zaochna nauk.-prakt. konf. 07–08 kvitnia 2020 r. Kharkiv: TsNT, 2020. S. 23–27. [in Ukrainian].
9. Yur M. Konventsionalnyi zhyvopys yak forma vidobrazhennia ideolohii totalitarnoi systemy [Conventional painting as a form of reflection of the ideology of the totalitarian system]. Suchasne mystetstvo. 2019. Vyp. XV. S. 231–242. [in Ukrainian].
10. Yablonska Tetiana : [kataloh vystavky etiudiv] [Tatyana Yablonska: [catalogue of the exhibition of sketches]. Kyiv : Mystetstvo. 1981. 59 s. : il. s. 12. [in Ukrainian].

УДК 7.012-028.22:745.54]:930.85(477)  
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.12>

**Світлична Олена Миколаївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
доцент кафедри дизайну  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
ORCID ID: 0000-0002-1307-4231  
svetlicc2@gmail.com

**Удріс Ірина Миколаївна,**

кандидат мистецтвознавства  
професор кафедри образотворчого мистецтва  
Криворізького державного педагогічного університету  
ORCID ID: 0000-0002-7205-1566  
sudris@i.ua

**Залевська Олена Юріївна,**

кандидат мистецтвознавства  
доцент кафедри дизайну  
Комунального закладу вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»  
Запорізької обласної ради  
ORCID ID: 0000-0002-5728-1195  
alenaryevna@gmail.com

## ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ПОТУЖНИЙ ПОПУЛЯРИЗАТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ ВИРОБІВ У ТЕХНІЦІ ВИТИНАНКИ)

*Війна в Україні викликала небувалий інтерес до вітчизняної національної спадщини, українського етнічного стилю, культурних витоків не тільки всередині країни, а й далеко за її межами. Одним із традиційних та поширених видів декоративного мистецтва України є витинанка, що за своїми візуально-декоративними якостями є найбільш вишуканим, ошатним та велично-лаконічним у своїй стриманості мистецтвом. Крім того, сучасна витинанка, як майже незалежний від технічних та технологічних обмежень вид творчості, стала активно генерувати розмаїті комбінаторні варіації орнаментального мистецтва у всій його красі. Більше того, сучасні комп'ютерні та поліграфічні технології, що традиційно вважалися базою виключно графічного дизайну, почали активно включатися у виробництво та швидке поширення витинанки практично у всіх видах дизайнерської творчості від скромних за розмірами (а не за декоративними якостями) святкових листівок чи ажурних упаковок до величних як за розмірами, так і за композиціями елементів інтер'єрів чи екстер'єрів. І окрему цікаву групу складають твори предметного дизайну в техніці витинанки, такі як абажури до освітлювальних приладів чи мереживні світильники, орнаментальні міжкімнатні перегородки чи розсувні ширми, абстрактні об'ємні декоративні прикраси типу «мобілів» або цілком конкретні, але «альтернативні» дизайнерські новорічні ялинки.*

*У статті висвітлено та обґрунтовано базову роль сучасного графічного дизайну для популяризації витинанки. Показано необмежені можливості тиражування виробів різного ступеня орнаментальної складності та різних розмірів: від найменших із традиційного паперу чи картону до найбільших із дерева, пластику чи навіть бетону. Отже, можливість значного тиражування далекоглядно інтегрує витинанку в масовий вжиток для подальшого проникнення у сучасний споживчий простір, що може вплинути, в тому числі, на суттєву корекцію в сторону позитивного сприйняття у ставленні до традиційних вітчизняних культурних кодів.*

**Ключові слова:** графічний дизайн, стилізація, витинанка, орнамент, лазерне вирізування.



**Svitlychna Olena, Udris Iryna, Zalevska Olena. GRAPHIC DESIGN AS A POWERFUL PROMOTER OF NATIONAL HERITAGE (ON THE EXAMPLE OF PRODUCTS IN THE VYTYNANK TECHNIQUE)**

*The war in Ukraine caused unprecedented interest in national heritage, Ukrainian ethnic style, cultural origins not only within the country, but also far beyond its borders. One of the traditional and widespread types of decorative art of Ukraine is vytynanka, which in terms of its visual and decorative qualities is the most refined, elegant and majestic art in its restraint. In addition, modern vytynanka, as a form of creativity that is almost independent of technical and technological limitations, began to actively generate various combinatorial variations of ornamental art in all its beauty. Moreover, modern computer and printing technologies, which were traditionally considered the basis of exclusively graphic design, began to be actively involved in the production and rapid distribution of vytynanka in almost all types of design creativity, from modest in size (and not in terms of decorative qualities) to holiday cards or openwork packages to majestic both in terms of size and composition of elements of interiors or exteriors. And a separate interesting group consists of works of object design using the vytynanka technique, such as lampshades for lighting devices or lace lamps, ornamental interior partitions or sliding screens, abstract three-dimensional decorative decorations like «mobiles» or quite concrete, but «alternative» designer New Year's decorations Christmas trees.*

*The article highlights and substantiates the basic role of modern graphic design for the popularization of vytynanka. The unlimited possibilities of replicating products of varying degrees of ornamental complexity and different sizes are shown: from the smallest ones made of traditional paper or cardboard to the largest ones made of wood, plastic or even concrete. Thus, the possibility of significant replication far-sightedly integrates vytynanka into mass use for further penetration into the modern consumer space, which can affect, including, a significant correction in the direction of positive perception in the attitude to traditional domestic cultural codes.*

**Key words:** *graphic design, stylization, vytynanka, ornament, laser cutting.*

**Вступ.** Сучасні складні та карколомні часи в історії України тим не менш відкривають вікно можливостей на тлі підвищеного інтересу до нашої держави зі сторони світової спільноти для її знайомства з національним кодом у контексті традиційної матеріальної культурної спадщини, народного декоративного й ужиткового мистецтва, сучасного вітчизняного мистецтва і дизайну. Разом з тим у сьогоднішньому глобалізованому світі збереження та особливо подальший креативний розвиток національної ідентичності стає все більш невідворотнім. І дизайну в цьому процесі належить провідна роль завдяки його експериментальній природі. Тож поєднання традицій і сучасності, адаптація народних першоджерел до нових технологій та інтерпретація національних кодів та смислів з урахуванням сучасних викликів є основною задачею дизайну взагалі та графічного зокрема. І в цьому контексті буде доречно показати широкий діапазон сфер застосування виробів предметного дизайну, виконаних як у техніці витинанки так і в її імітаційних формах з різних матеріалів. Проаналізувати головну роль графічного дизайну в процесі багатотиражного виробництва авторських творів витинанкового типу, і як слідство, в м'якій формі

можливого занурення широких верств потенційних сучасних вітчизняних користувачів у національно-культурну спадщину декоративного мистецтва України.

**Матеріали і метод.** На сьогоднішній день у науковій літературі достатньо ґрунтовно досліджено поняття витинанки, технологію її виготовлення та художньо-образну виразність, стилістичні особливості та композиційні новації, зміну функціонального призначення з ужиткового на виставкове. Ці аспекти висвітлювали у своїх наукових розвідках Р. Захарчук-Чугай, В. Корнієнко, М. Станкевич, С. Танадайчук, О. Тихонюк, О. Федорук, М. Селівачов, Є. Шевченко та інші [1–5]. Крім того дослідниками було запропоновано декілька варіантів класифікації форм витинанки. Так О. Тихонюк запропонувала типологію за художньо-образною складовою [4, с. 15]. М. Станкевич розподілив ці твори в залежності від технології виконання (цільно-аркушеві ажурні площини та забрані із окремо вирізаних силуетних елементів наклеєних на основу) [5, с. 45]. Він також звернув увагу на основні напрямки розвитку мистецтва витинанки: - перший – виставкові варіанти композицій як самодостатніх творів декоративного мистецтва, другий – як орнаментальна основа

для інших галузей предметно-ужиткової творчості. Загальною рисою більшості досліджень є обґрунтування витинанки як окремого виду творчості, що на сьогодні розвинувся в елітарний вид декоративного мистецтва і майже втратив свою колишню демократичну розповсюдженість, та недооціненість ролі сучасного графічного дизайну в широкій популяризації витинанки. Застосований у дослідженні мистецтвознавчий метод дав можливість провести аналіз візуально-образної складової об'єктів графічного та предметного дизайну й архітектури, декоративним першеджерелом для яких стала технологія витинанки, а синтезний метод сприяв розумінню появи симбіотичних напрямків на початку ХХІ століття.

Результати. Зображення, як спосіб сприйняття реальності, від давніх часів у своєму доробку має нашарування чогось магічного й загадкового, і навіть з плином часу зберігає притаманну йому самотність, індивідуальність та концептуальність. Крім того, знаковий символізм лаконічних сюжетно-орнаментальних зображень вплинув на створення аури сакральності навколо цієї творчості. В основі техніки витинанки лежить зображення як абсолют: воно може бути предметним або ненаративним, сюжетним (одиначно-композиційним) або орнаментально-повторюваним. У переважній більшості випадків в історичній ретроспективі витинанка, як техніка вирізування зображень з паперу, в Україні була розповсюджена народним анонімним ремеслом. Втім навіть подібні анонімні роботи характеризуються високою художньою майстерністю та регіональними стилістичними рисами, оскільки в кожному осередку чи місцевості витинанки набували узагальнено-індивідуальних ознак, притаманних ужитковому мистецтву саме цього регіону у трактуванні образів, силуету, форми, матеріалу, симетрії, ритму, пропорцій тощо [6, с. 76].

У другій половині ХХ ст., з приходом у сферу витинання фахової художньої освіти, цей вид творчості виокремився у цілком самодостатню галузь декоративного мистецтва і за словами М. Станкевича [5, с. 102] змінив своє функціональне призначення з ужиткового на

галереїно-експозиційне. Разом з цими змінами витинанка набула персоніфікованих рис та цілком впізнаваних авторських графічних стилістик. Достатньо згадати роботи визнаних українських митців М. Теліженко, А. Пушкарьова, О. Стрілець та інших. Поступово, отримавши визнання фахівців, арткритиків та поціновувачів, через застосування виключно ручних технологій виготовлення, витинанка втратила широкую демократичну розповсюдженість та перемістилась у нішу високого мистецтва [7, с. 66]. Виходить, що з одного боку витинанка наче перетворилась на щось типу закритого елітного «клубу» для колекціонерів, не в останню чергу із-за цілком виправданої високої ціни на твори ручної роботи, особливо великих або надто мініатюрних форматів. З іншого боку маємо стійкий попит на візерунково-мереживний декор у різних сферах нашого повсякденного життя. Сьогодні вирізані орнаментально-мереживні площини можна побачити в оформленні вітрин магазинів, житлових і громадських інтер'єрів, їх використовують навіть у сценографії та fashion-індустрії [8, с. 52]. Іноді графічна імітація витинанки застосовується в сучасному оформленні книг та журналів, рідше подібні видання прикрашають автентичні вирізані вручну речі.

Втім роль графічного дизайну у популяризації витинанки сьогодні вкрай недооцінена перш за все дослідниками. А між тим саме графічний дизайн здатен відіграти базову роль у широкому розповсюдженні витинанки у різних сферах життєдіяльності людини. Адже завдяки новітнім технологіям у сфері комп'ютерної графіки та поліграфії, вдосконаленню програмного забезпечення для рисування з'явилася можливість вирізувати композиції майже нескінченим тиражом за допомогою лазерних верстатів. Феномен тиражної продукції полягає в тому, що наразі вона дешевша, ніж поодинокі доробки, вирізані власноруч, особливо коли розміри таких творів дуже мініатюрні або навпаки занадто великі.

Можливість робити необмежену кількість однакових виробів дає змогу зменшити вартість готового продукту, знайти більшу

кількість споживачів, а митцю звільнити свій час для творчої праці замість кропіткого ручного вирізування. Відтак, не втрачаючи загальних високих естетичних візуально-декоративних якостей, витинанка може перетворитися на тиражний дизайнерський виріб, що впишеться буквально в усі галузі життя людини. Тож достатньо створити ескізний варіант середнього формату вручну, відцифрувати його (або відразу рисувати у відповідній комп'ютерній програмі) і у подальшому механічне вирізування довірити лазерному верстату. При чому одну й ту саму композицію завдяки комп'ютеризації та механізації праці можна виготовляти у декількох різних форматах та розмірах в залежності від потреб замовників.

Вітальна листівка як представник малих поліграфічних форм є одночасно і найменшим за розміром виробом. Симбіоз витинанки з вітальною листівкою безперечно дає більшу рентабельність та актуальність. Листівки у техніці вирізанки мають ширший простір для реалізації: як подарункова чи вітальна картка, сувенір для туристів чи пересічних громадян; завдяки своїй аутентичній графічній (вирізаній) частині настільна прикраса в інтер'єрі, яку може собі дозволити кожен за порівняно низькою ціною.

Новітні технології внесли свої корективи у створення листівок, комп'ютерна графіка покроково витісняє й замінює ручне зображення до них, замінюючи його на цифрові аналоги. Ілюстратори листівок, завдяки

діджиталізації, переходять на векторну та растрову графіку у своїх роботах, що значно пришвидшує процес створення продукції. Різні типи комп'ютерної графіки (растр та вектор) застосовуються для конкретних етапів створення такої листівки (шаблон, макет під порізку, фальцювання, оздоблення тощо).

Позитивними якостями загально-вітальної жанрової спрямованості листівок-витинанок (без прив'язки до конкретних свят) є можливість застосування в рисунку шаблона безмежних стильових експериментів [7, с. 66]. Так серед прикладів представлено вітальні картки-витинанки, графічна основа яких виконана у стилі ар-деко Ю. Колган (іл. 1) та імітації вишивки «рішельє» А. Риженко (іл. 2). Ці листівки були вирізані на спеціальному механічному обладнанні київської фірми «WOWcards», завдяки створенню комп'ютерних шаблонів. Невеликий загальний розмір представлених листівок (близько 15 см. у висоту) майже унеможливує повтор подібної роботи в ручному варіанті вирізування із-за дуже дрібної та кропіткої роботи.

Наступні декілька робіт є доволі продуманим та послідовним кроком з точки зору «відкриття України світу». Одинарна традиційна витинанка один із найвишуканіших видів вітчизняного декоративного мистецтва. Її поєднання з різними за формами альтернативними новорічними ялинками декількох авторів (іл. 4–6) та прикрасами до них



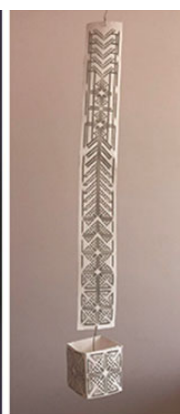
Іл. 1. Вітальна листівка у стилі ар-деко. Автор Ю. Колган. 2021



Іл. 2. Вітальна листівка. Автор А. Риженко. 2023



Іл. 3. Різдвяно-новорічна листівка (може виступати ялинковою прикрасою). Ялинкові прикраси (ескіз, картон). Автор К. Алексєєва. 2021





**Іл. 4. Новорічна ялинка**  
(техніка витинанки, картон).  
Автор А.Демченко.  
2022



**Іл. 5. Новорічна ялинка**  
(техніки кірігамі  
та витинанки, картон).  
Автор А.Трохимець. 2020



**Іл. 6. Новорічна ялинка**  
(техніка витинанки, картон).  
Автор О.Федоренко.  
2020

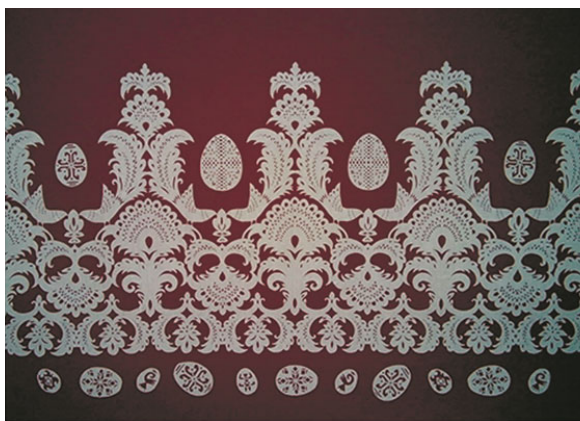
К.Алексєєвої (іл. 3), що є невід’ємними атрибутами найулюбленішого свята у будь-якій країні земної кулі, на перший погляд виглядає доволі несподівано. Такий симбіоз спроможний до нестандартних як композиційно-формотворчих рішень, так і декоративних прийомів. В результаті можна говорити про початок формування цілого нового напрямку предметного дизайну [9, с. 85], що гармонійно поєднує можливості вишуканих лаконічних орнаментальних композицій витинанки у різних графічних стилях та, завдяки машинному лазерному вирізуванню, майже необмежені можливості дизайнерського тиражування подібних виробів. Крім того подібні вироби можна випускати в декількох розмірах одночасно від зовсім мініатюрних (з товщиною паперової стрічки всередині витинанки 0,5–1 мм) до великих прикрас громадських святкових заходів. Причому шляхетно-елегантна стриманість та значуща самодостатність геометричної нейтральності цих нових предметів ужитку значно розширює межі як варіативного комбінування самих елементів, так і використання їх у декорі інтер’єрно-екстер’єрного середовища без прив’язки до конкретних свят. В результаті сьогодні маємо чудові приклади студентських експериментів з постмодерністського геометризму тривимірних конструкцій у поєднанні із вітальною

силою українського геометричного орнаменталізму.

Традиційні для нашого мистецтва площинні композиції панно у техніці витинанки з картону чи паперу, які сьогодні вже посіли достойне місце у вітчизняних житлових та громадських інтер’єрах, все ще виконуються у більшості випадків виключно за традицією без втручання машин. Представлені відносно невеликі за розмірами панно-витинанки О. Половної-Васильєвої із ілюстративного ряду відносяться до аплікаційно-складених за класифікацією М. Станкевича [5, с. 29] і відповідно вирішуються вручну (іл. 7–9) та наклеюються на цупкий картон підходящого за концептуальною ідеєю кольору.

А от великі витинанки-панно Д.Альошкіної, М. Юдіної та О. Половної-Васильєвої – це одинарні композиції (іл. 10–11), що мають всі необхідні характеристики для лазерного вирізування. Втім, незважаючи на те що рисунок панно-триптиху було виконано вручну с наступною оцифровкою та поліграфічним друком, вирізування відбувалось ще традиційно вручну. Разом з тим наявність цифрової версії надає підстави сподіватись, що у майбутньому можуть з’явитись розтиражовані різномірні версії та варіації цієї роботи.

Виконання мереживних елементів для декору різних за призначенням приміщень



Л. 7. Панно «Великодній спів».  
Автор О. Половна-Васильєва (техніка  
витинанки, папір, картон 72x101 см). 2018



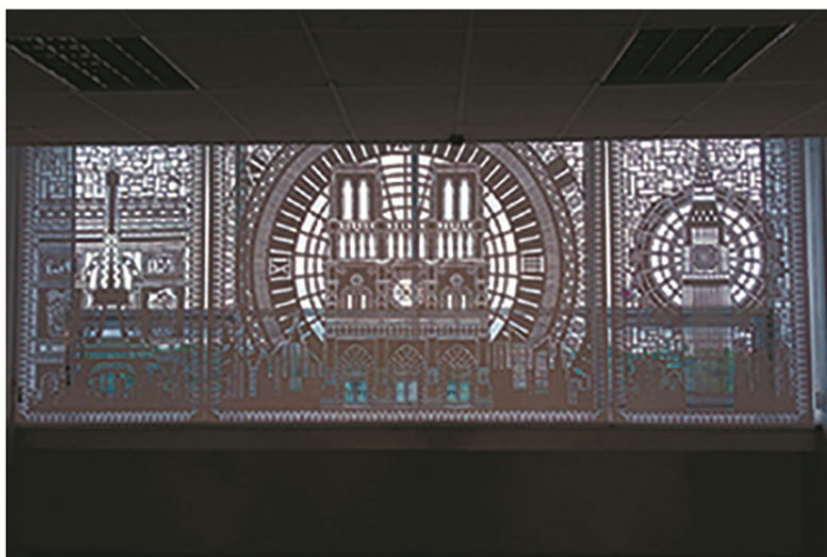
Л. 8. Панно «Пташки у травах»  
Автор О. Половна-Васильєва. (техніка  
витинанки, папір, картон 72x101 см.) 2018



Л. 9. Візуалізація інтер'єрів з панно-витинанками



Л. 10. Панно «Морська» Автор Д. Альошкіна  
(техніка витинанки, папір 220x100 см).  
2016



Л. 11. Панно-триптих «Свідки історії»  
Автори М. Юдіна, О. Половна-Васильєва  
(техніка витинанки, картон 150x400см.) 2021

із розмаїтих матеріалів (фанери, двп, дсп, металу різної товщини) у вигляді перегородок, розсувних ширм, жалюзі тощо вже добре опановано вітчизняними фірмами, бо попит приватних замовників породжує пропозицію. Подібні елементи декору на сьогодні ще часто поступаються у складності та витонченості своїм ручним аналогам як правило через високу вартість нестандартних авторських варіантів та відсутність поєднання подібних мистецьких творів із цифровими базами даних.

Разом з тим досвід закордонних виробників подібної продукції показує, що у мереживних площин є велике майбутнє у разі їх переносу в урбаністичне середовище. Якщо в Україні використання цієї техніки на абазурі для

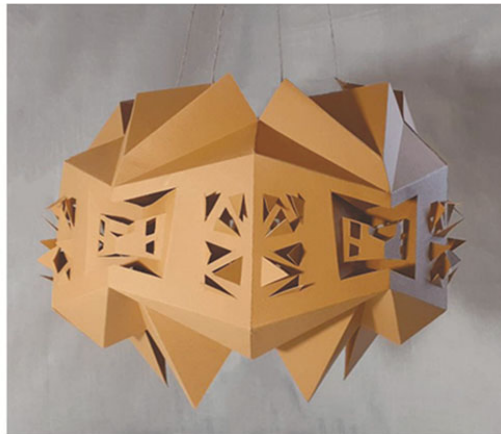
освітлювального приладу невеликого розміру знов таки вже доволі розповсюджене явище (іл. 12–14), то великоформатні світлові урбаністичні інсталяції все ще є дивиною (іл. 15).

Так само в Україні поки відсутнє застосування перфорованих сонцезахисних рухливих чи статичних, відверто модульних (іл. 16–17) чи зібраних в єдиний «оболонковий» композиційний задум елементів декорування фасадів будинків.

Оболонковим типом металевого перфорованого декору фасадів є приклади нового спортивного стадіону в столиці Катару та будинок академії Св.Терези у Канзасі, США. З образної точки зору у перфорованому декорі оболонки стадіону використано етнічні орнаментальні мотиви країни Близького Сходу



Іл. 12. Набір світильників.  
Приклади із Інтернету



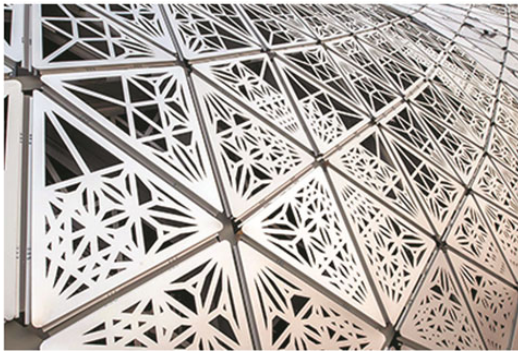
Іл. 13. Підвісний світильник-мобіль.  
Автор С. Рудік.  
2023



Іл. 14. Настільний світильник (техніка витинанки, пластик).  
Автор О. Половна-Васильсва. 2018



Іл. 15. Світлові урбаністичні інсталяції Матеріал метал, пластик. Приклади із Інтернету



**Іл. 16.** Павільйон «Майбутнє нас», Сінгапур. Фрагмент оболонкового покриття. Матеріал алюміній. 2022



**Іл. 17.** Університет Південної Данії, Колдінг Кампус, фрагменти фасадів з перфорованими елементами-жалюзі. Колдінг, Данія. Матеріал алюміній. 2014

(іл. 18). Рисунок для фасадів навчального закладу теж не був не випадковим: за легендою, Свята Тереза була покровителькою мереживниць та ще на початку 17 ст. разом із сестрами Святого Іосіфа у Франції навчала плетінню мережив жінок та дівчат із бідних родин, щоб ті мали заробіток і могли вибратися зі злиднів. Таким чином білі візерунки зовнішнього фасаду, виготовлені з металу місцевою фірмою «Zahner Company», за своєю образною подобою нагадують витончені переплетення рукотворних мережив, чим віддають данину поваги легендарній Святій (іл. 19).

Серед застосовуваних матеріалів для урбаністичної вирізанки в залежності від подальших умов експлуатації можуть бути аркуші фанери, пластику чи металу, котрі так чи

інакше є спорідненими із аркушем паперу чи картону. Різниця у розмірах, вазі та масштабах як самих елементів декору, так і обладнання для їх вирізування з програмним забезпеченням та лазерним різакром. Що до послідовності робіт, то спочатку виконується рисунок та макет на папері (у зменшеному вигляді чи в натуральну величину), іноді ця стадія пропускається і виконується відразу комп'ютерний шаблон майбутньої великоформатної вирізанки. Потім цей шаблон передається на виробництво, де у цеху відбувається вирізування механічним способом та подальші етапи обробки та монтажу.

Крім іншого сучасні будівельні технології із застосуванням на будмайданчиках 3D-«принтерів» для бетонних сумішей дозволяють «вирощувати» подібні «вирі-



**Іл. 18.** Стадіон Аль-Тумама, Доха, Катар. 2022. Фрагмент фасаду



**Іл. 19.** St. Teresa's Academy (Незалежна католицька академія), Канзас-сіті, штат Міссурі, США. Реконструкція кінця XX ст.

зані» мережива із бетону. Європейський архітектурний досвід є хорошим прикладом цього. Так мазей в Марселі має відкриту перфоровану структуру, що збиралась в часткову оболонку за більш традиційною для будівельної галузі схемою із модульних бетонних елементів (іл. 20). Рисунок із хаотично розташованих деформованих геометричних фігур як найкраще відображає образну складову музею, вся діяльність якого пов'язана із морем: саме така структура навіює асоціації одночасно і з морськими водоростями, і з рибальськими сітками, і з підводними кораловими рифами чи навіть сундуком зі скарбами, який наче тільки но підняли з морських глибин. А завдяки нейтрально сіро-зеленому кольору ця сучасна споруда добре вписується в історичне міське оточення, незважаючи на свої правильні зовнішні геометричні форми.

Для будівництва резиденції в Монако та «Геркулесових стовпів» в Іспанії як раз то й були застосовані способи «вироснування» бетонної споруди. В обох випадках бетонне мереживо – це сонцезахисні елементи фасадів. І якщо в резиденції це виключно образно-декоративні елементи, то на Геркулесових стовпах візерунки несуть ще й філософський сенс: в геометричних переплетеннях зашифрована давня іспанська приказка «Non Plus Ultra» («більше нічого немає» або «далі нікуди»). Це послання закликає людей цінувати життя, не витрачаючи його на дрібниці.

**Висновки.** Отже всі наведені у статті приклади об'єднує одна загальна риса – для виконання всіх цих робіт базовим був початковий рисунок на папері чи картоні. У випадку, коли у подальшому застосовувалось ручне вирізування, то подібний одиничний виріб можна зарахувати до ужиткового

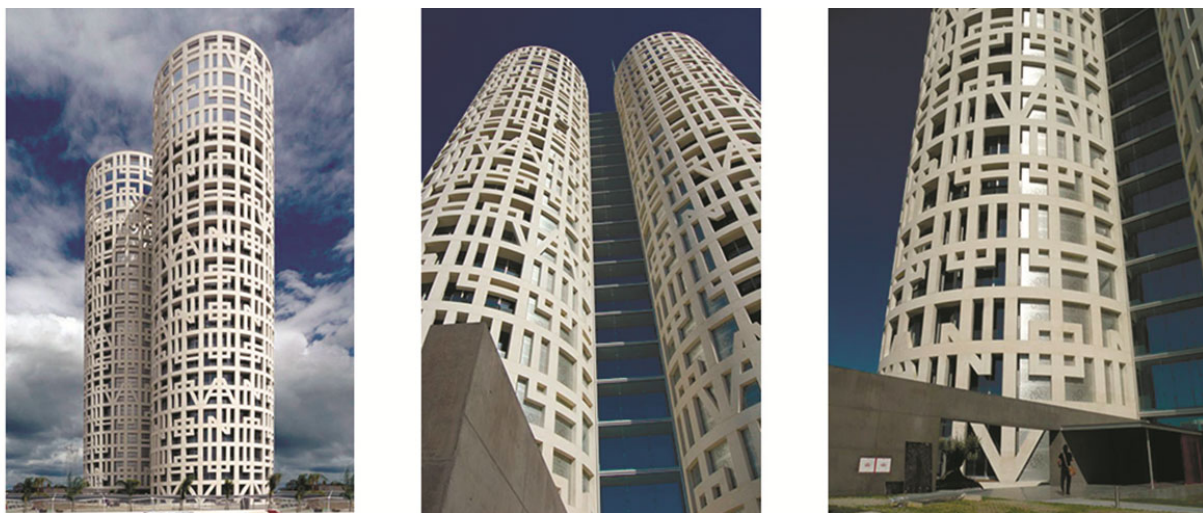


Іл. 20. Музей європейських і середземноморських цивілізацій, Марсель, Франція. Арх. Р. Риччиотти, Р. Карта. 2013. Фрагмент даху та загальний вид



Іл. 21. Резиденція LE SIMONA, Монако. Арх. С.Белаефф, Ж-П. Лотт. 2012  
Загальні види з різних ракурсів





Іл. 22. Torres de Hercules («Геркулесові стовпи»), Гібралтар, Іспанія. Арх. Р.де ла Хоз. 2009. Загальний вид та фрагменти будівлі

мистецтва. Втім у разі відсутності ескізної паперової стадії та застосування інструментарію графічного дизайну витинанка (вирізанка) стає тиражним дизайнерським виробом з багатим арсеналом варіативностей. Цікаво те, що в якому б матеріалі в кінцевому варіанті не була відтворена структура вирізанки – папір, деревина, метал чи бетон та відповідно галузь застосування: предметний та урбаністичний дизайн чи архітектура – першоджерельним завжди буде зображення виконане вручну або за допомогою

рисувальних комп'ютерних програм з відповідною базою для його тиражного виробництва. Тож можна з впевненістю говорити, що завдяки графічному дизайну на початку XXI століття утворився новий симбіотичний напрям, що об'єднує традиційний народний промисел із високими технологіями різних галузей господарювання, завдяки яким елітарне високе мистецтво сучасної експозиційної витинанки отримує широку доступність і наче друге дихання в сучасних урбаністичних реаліях.

#### Література:

1. Українське народне декоративне мистецтво : навч. посіб. / Р. В. Захарчук-Чугай, Є. А. Антонович. Київ : Знання, 2012. 342 с.
2. Шевченко Є.І., Корнієнко В.І. Українська витинанка. Альбом-каталог. Київ : Народні джерела, 2013. 112 с.
3. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. Київ, 2005. 399 с.
4. Тихонюк О. В. Мистецтво витинанки в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.06. Івано-Франківськ. 2010. 20 с.
5. Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 123 с.
6. Храмова-Баранова О. Л. Витинанка в контексті сучасної візуальної культури України. *Історія науки і техніки*. 2018. том 8, вип. 1 (12). С. 75–82.
7. Світлична О., Залевська О. Техніка витинанки як частина сучасного графічного дизайну (на прикладах студентських робіт). *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали V міжнар. наук.-практ. конф. 27 квітня 2023 р. Київ : КНУТД, 2023. С. 65–70.
8. Гальчинська О., Павленко А., Улік К., Денисова Є. Художні образи української витинанки як джерело натхнення в графічному дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф. 27 квітня 2022 р. Київ : КНУТД, 2023. С. 50–53.
9. Світлична О., Залевська О. Новорічна ялинка – новий вид прикладного дизайну стилю «eco-friendly» (на прикладах студентського формоутворення). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* : Дрогобич. 2023. вип. № 62. С. 83–92.

**References:**

1. Ukrayinske narodne dekoratyvne mystecztvo (2012) [Ukrainian folk decorative art]: navch. posib. / R. V. Zaxarchuk-Chugaj, Ye. A. Antonovych. K.: Znannya, [in Ukrainian].
2. Shevchenko, Ye. I., Korniyenko V.I. (2013). Ukrayinska vytynanka. [Ukrainian silhouette]. Albom-katalog. Kyiv: Narodni dzherela [in Ukrainian].
3. Selivachov, M. (2005). Leksykon ukrayinskoyi ornamentiKy [Lexicon of Ukrainian ornamentiki]. K. [in Ukrainian].
4. Tikhonyuk O. (2010) Mystetstvo vytynanky v Ukrayini kintsya XX – pochatku XXI stolit [The art of vytynanka in Ukraine at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries]: PhD in Fine Art thesis abstract. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]
5. Stankevych, M. (1986). Ukrayinski vytynanky. [Ukrainian silhouette]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Khramova-Baranova E. (2018) Vytynanka v konteksti suchasnoyi vizualnoyi kultury Ukrayiny. [Vytynanka in the context of modern visual culture of Ukraine]. History of science and technology. 8, issue 1 (12) – C.75 – 82. [in Ukrainian].
7. Svitlychna O., Zalevska O. (2023) Tehnika vytynanky yak chastyna suchasnoho grafichnogo dyzanu (na prykladah studentskyh robit) [Vytynanka technique as part of modern graphic design (on examples of student works)]. V International Scientific and Practical Conference «Actual Problems of Modern Design» Kyiv, KNUTD. [in Ukrainian]
8. Galchynska O., Pavlenko A., Ulik K., Denisova E. (2022). Hudozhni obrazy ukrayinskoyi vytynanky yak dzherelo nathnennya v grafichnomu dyzani [Artistic images of Ukrainian Vytynanka as a source of inspiration in graphic design]. IV International Scientific and Practical Conference «Actual Problems of Modern Design» Kyiv. KNUTD. [in Ukrainian].
9. Svitlychna O., Zalevska O. (2023) Novorichna yalynka – novyi vyd prykladnoho dyzainu stylu eco-friendly (na prykladah studentskoho formoutvorennya) [Christmas tree - a new type of applied design in the «eco-friendly» style (on the examples of student formation) ]. Topical issues of the humanities: an intercollegiate collection of researchers working with young people with Drohobych workers at Ivan Franko University: 62. Drohobych. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-13> [in Ukrainian].

УДК 76.071.5:76.02

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.13>**Сидор Михайло Богданович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0003-1616-6075

Mykhailo\_Sydor@i.ua

## **ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ В ОСВОЄННІ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ: АСПЕКТИ ОВОЛОДІННЯ ХУДОЖНЬОЮ ГРАФІКОЮ**

*Метою статті є розкриття ключових аспектів освоєння мистецтва графіки, професійного оперування його виражальними засобами. Акцент ставиться на окреслення суті творчості як важливої і невід'ємної складової мистецької практики, визначенні її обґрунтуванні її місця і ролі як чинника та запоруки професійного володіння художньою графікою. Для досягнення наміченого аналізувалися графічні твори, вивчалися наукові та навчально-методичні праці з висвітленням особливостей творчої реалізації митця, зображувальної грамоти у сфері графічного мистецтва, засад оволодіння нею, специфіки роботи графіків над творчим втіленням задуманого.*

*Констатовано, що образотворча діяльність як така базується на авторському сприйнятті світу, знаннях теорії образотворчого мистецтва, його видових, жанрових, виражальних особливостей, вправного володіння практичними вміннями і навичками у роботі зображальними матеріалами. Відтак підкреслено, що її істинна сутність розкривається лише тоді, коли ці три базові складові образотворчості реалізуються саме через призму творчості. Зосереджуючись на концепції – «без творчості мистецтва не існує, оскільки вона є його базисом, фундаментом», – автор обґрунтовує, що в образотворчому мистецтві, в тому числі і в сфері графіки реалізація теорії і практики без творчості є лиш еквівалентом «зображувального ремесла», суто «типового елементарного виконавства». Далі окреслюються ключові аспекти творчості в сфері графічної діяльності, визначається їх пряма і опосередкована роль у набутті й удосконаленні художньо-графічних умінь та навичок. Зокрема зазначено, що в кожному стилістичному напрямі виражальності графічних зображень (реалістичному, декоративному, абстрактному) творчість проявляється по-різному і має різний формат застосування. Щодо проявів творчості на рівні технічного виконання графічних робіт, то тут акцент поставлено на постійному штудіюванні теорії і практики графічного мистецтва, від початкових етапів його освоєння до удосконалення вже набутих і сформованих тут знань і навичок. Заключним стало доведення того, що відгуки й оцінки ззовні про виконану митцем роботу постають для нього дієвою спонкою і щодо самовизначення сутності свого мистецького «Я», і щодо прийняття відповідних кроків на покращення й розширення свого творчого потенціалу.*

**Ключові слова:** мистецтво, творчість, практика, художня графіка, прояви, оволодіння, удосконалення.

### **Sydor Mykhailo. PRINCIPLES OF CREATIVITY IN LEARNING ART PRACTICE: ASPECTS OF MASTERING ART GRAPHICS**

*The purpose of the article is to reveal the key aspects of mastering the art of graphics, professional operation of its expressive means. Emphasis is placed on delineating the essence of creativity as an important and integral component of artistic practice, defining and justifying its place and role as a factor and guarantee of professional mastery of artistic graphics. To achieve the goal, graphic works were analysed, scientific and educational-methodological works were studied, highlighting the features of the artist's creative realization, visual literacy in the field of graphic art, the principles of mastering it, the specifics of graphic artists' work on the creative embodiment of the idea.*

*It was established that artistic activity as such is based on the author's perception of the world, knowledge of the theory of fine art, its species, genre, expressive features, skilful possession of practical skills and skills in working with visual materials. Therefore, it is emphasized that its true essence is revealed only when these three basic components of art are realized precisely through the prism of creativity. Focusing on the concept – «without creativity, art does not exist, since it is its basis, foundation», – the author justifies that in fine arts, including in the field of graphics, the implementation of theory and practice without creativity is only the equivalent of «visual craft», purely «typical elementary execution». Next, the key aspects of creativity in the field of graphic activity are outlined, their direct and indirect role in the acquisition and improvement of artistic and graphic abilities and skills is determined. In*

*particular, it is indicated that in each stylistic direction of expressiveness of graphic images (realistic, decorative, abstract) creativity manifests itself differently and has a different application format. As for the manifestations of creativity at the level of technical execution of graphic works, the emphasis is placed on the constant study of the theory and practice of graphic art, from the initial stages of its development to the improvement of the knowledge and skills already acquired and formed here. The conclusion was the proof that feedback and evaluations from the outside about the work performed by the artist are an effective incentive for him to self-determine the essence of his artistic «I» and to take appropriate steps to improve and expand his creative potential.*

**Key words:** art, creativity, practice, artistic graphics, manifestations, mastery, improvement.

**Вступ.** Образотворча діяльність – особливий вид художньо-творчої роботи, що вибудовується на авторському сприйнятті світу, досконалій обізнаності з теорією мистецтва, образотворчого зокрема, його видових, жанрових, всяких інших виражальних особливостей, та безумовно вправного володіння практичними вміннями і навичками у роботі тими чи іншими зображальними матеріалами [5, с. 54]. Проте, навіть дуже якісне, правильно укладене «злиття» цих теоретичних і практичних начал образотворчості ще не здатне творити зі звичайного індивіда митця. Володіючи усім цим, можна досягнути лише зображально-виконавського професіоналізму, якісного відтворення малюванням, ліпленням й іншими способами лише того, що можна зрети [6, с. 60]. Справжнім, істинним митцем тут зможе постати лише той, у кого ці три базові складові образотворчості (власне як задатки і набутки) матимуть у своєму знаменнику ту вкрай важливу та характерну річ, яку зазвичай називаємо «творчість».

Без творчості мистецтва не існує, оскільки вона є його фундаментом, базисом. Це саме та основа, на якій вибудовується концепція буття мистецтва чи то в цілому, чи то тих чи тих його різновидів, жанрів, стилістик. Завдяки творчості всякі «типові» прояви теорії і практики мистецтва набувають статусу «мистецькі», власне як «творчі», узагальнюючи в собі поняття «інноваційного», «неординарного», «індивідуального» і т. ін.

**Аналіз останніх публікацій.** В одному зі своїх наукових дописів про природу творчості, суть творчої особистості О. Бражнік поставила два слушні запитання: «Де та межа, що розділяє просто зображення і витвір мистецтва? Кому необхідні всі ці пошуки шляхів художньої трансформації та імпровізації задля створення унікальних явищ в образотворчому

мистецтві?» [1, с. 63]. Відповідь на перше із них кожен митець і кожен мистецтвознавець дають через призму свого суб'єктивного бачення суті мистецтва, місця, ролі та безпосередніх форматів проявів у ньому творчості. Щодо другого питання, то в кожній дотичній до мистецтва людини вочевидь також є своє особисте пояснення. Однак, тут всяка відповідь неодмінно буде пронизана думкою – без відповідних трансформацій, імпровізацій, нетипових бачень, уявлень, роздумів, осмислень і суджень, їх неординарної подачі у тому чи іншому художньому матеріалі мистецтво, й образотворче зокрема, в принципі поставатиме недієвим, позбавленим свого провідного наративу – «творення».

Апелюючи до характерних у цій царині наукових розвідок, відповідної навчально-методичної літератури, довідкових видань тощо можна сказати, що висвітлювана нами проблема не є «чистим аркушем», який потребує представлень і доводів елементарного, початкового, базового. Фактично тут маємо і певні тематико-споріднені напрацювання, і чимало всякого іншого спорадичного матеріалу. Серед наявних у цій сфері доробок, які побачили світ упродовж двох крайніх десятиліть, найбільш актуальними для нас виявилися праці: М. та І. Кириченків [3] про основи образотворчої грамоти, аспекти її практичної, у тому числі й творчої реалізації; І. Туманова [6] про теоретико-методологічні основи комплексного оволодіння мистецтвом рисунку, живопису, скульптури, реалізації відповідних завдань, зокрема і через призму творчості; Н. Урсу та І. Гуцула [7], також М. Яремківа [8], в яких з відповідними системними підходами представлено теоретичний базис композиції як дієвої ланки образотворчості, з алгоритмами обробки та безпосереднього втілення творчих ідей та задумів. В поле нашої

уваги потрапили й праці Л. Лісунової [4], М. Резніченка і Я. Твердохлібової [5], матеріали яких прямо векторовані на розкриття природи художньої графіки, засобів і наративів її постання та функціонування.

**Мета дослідження** – розкрити суть творчості як важливої і невід’ємної складової мистецької практики, визначити й обґрунтувати її місце і роль як чинника та запоруки оволодіння художньою графікою.

**Матеріали та методи.** Для досягнення наміченого аналізувалися графічні твори, вивчалася наукова і навчально-методична література з розкриття особливостей творчої реалізації митця, основ зображувальної грамоти у сфері графічного мистецтва, засад оволодіння нею, специфіки роботи над творчим втіленням задуманого у графічних роботах. Висвітлення піднятих питань обумовило застосування теоретичні та практичні методи роботи. Актуальними виявилися такі методи, як: пошуково-бібліографічний, історіографічний, мистецтвознавчого аналізу і синтезу опрацьованого, художнього аналізу артефактів, системний розбір властивих їм засобів образного вираження зображуваного, концептуальних ліній творчого розкриття унаочнюваного.

**Результати дослідження.** У світі мистецтва, зокрема образотворчого, часто можна натрапляти на питання – «Чи можна навчитися малювати? Це до снаги кожному, чи ні?» У цьому випадку наша відповідь є однозначною – «так». І це не якась «вигадка» чи суто суб’єктивне розуміння такої проблеми. Навчитися грамотно малювати може кожен, так само як і навчитися читати, писати, виконувати всякі елементарні математичні рахунки, задачі тощо. Тут немає нічого такого складного та вкрай непосильного, чим при відповідному бажанні та належному старанні не могла б оволодіти будь-яка об’єктивно мисляча свідомо особистість [2, с. 6]. Звісно, що результат такого навчання у різному віці буде також різний. Це підтверджується практикою. Однак, у цьому «типовому» питанні зазвичай знівельована або завуальована одна важлива складова зображувальної діяльності – «творчість». То як же бути з творчістю? Чи можна

нею оволодіти, займаючись малюванням, ліпленням, всякими іншими видами образотворчої роботи? На це запитання кожен обізнаний зі світом зображувального мистецтва неодмінно дасть відповідь – «ні». Бо ж творчості не навчаються. Її розвивають, удосконалюють, оскільки базисом тут постають здібності та талант [6, с. 19–20].

На наведених вище доводах підходимо до визначення, що процес зображування (малювання, ліплення, аплікування тощо) набуває істинної мистецької цінності лише тоді, коли в ньому гармонійно співфункціонують знання, вміння і творчість. Іншими словами, якщо у світі образотворчого мистецтва реалізація теорії і практики позбавлена творчості, то в цьому випадку зазвичай можемо говорити лише про таке явище, яке є еквівалентом «ремесла», тобто суто «елементарного зображувального виконавства».

Ставлячи усе сказане як висхідну позицію у розкритті піднятої проблеми, можемо безпосередньо окреслити ключові аспекти творчості в сфері художньо-графічної діяльності, визначити їх пряму і опосередковану роль у набутті та вдосконаленні художньо-графічних умінь і навичок.

Першим чином хочемо торкнутися того, як саме та через що саме проявляється творчість у графічній діяльності. Системний наліз виражальних особливостей різних графічних робіт, засобів і форм вираження у них творчих задумів зумовлює провести відповідне структурування таких творів за стилістикою унаочнення задуманого. В цьому плані матимемо три характерні групи графічних робіт. Це, зокрема, твори, що виконані: в реалістичній манері; з втіленням зображуваного на засадах декоративного художнього ключа; в яких зображене носить загалом абстрактний характер. В «абстрактній групі» всі відтворювані композиції можуть бути подані у різноманітних асоціативно-образних контекстах, якими власне формується ціла течія так званого «мистецтва безпредметного», тобто «нефігуративного» – від лат. *abstraction* – далеке (ий) від дійсності [7, с. 97].

У кожній із цих груп творчість проявляється по-різному та, в принципі, має різний

формат застосування. Так, зокрема, у реалістичних графічних зображеннях значний візуальний акцент приймає на себе чи то природа академічного формовираження, з його характерним вишкільним досягненням правдоподібності, чи манера типової натуралістичної подачі відтворюваних образів [3, с. 17]. Промова творчості тут дещо завуальована. Побачити її дію може лиш грамотна у мистецтві людина. Пересічному глядачу це не завжди до снаги. Засобами і результатами цього стибу творчості здебільшого є втілення інноваційних концепцій вираження звичного нам світу, оригінальна, нетипова зав'язка сюжетів, авторське трактування образності відтворюваних персоналій, їх внутрішнього світу, також об'єктів, предметів, моделювання загалом середовища, взаємовідносин з оточенням і т. ін.

У роботах під титулом «декоративні» прояви творчості вже інші. Всяке художньо-графічне вираження зображуваного тут уже наповнене вишуканою пластичністю, образною стилізованістю, зосередженістю на найбільш характерному. Відтворювані тут лики та іпостасі, предметно-речове навкілля, фауна та флора набувають всяких авторських домислів, видозмін у формах, будовах, забарвленнях, тонових і фактурних характеристиках, проте завжди залишаються упізнаними [8, с. 46–47]. Недосвідченому реципієнту таких мистецьких творів так чи інакше є зрозумілим, що тут «творчо працювали» уява митця, його розуміння краси, естетики, вишуканості тощо. Бо ж те, що зображене на декоративний лад, так не існує в природі. В цілому зрине сприйняття творчих поступів у декоративних зображеннях вже є більш продуктивним, а ніж при розгляді творів, написаних в реалістичному ключі.

Що стосується творів, виконаних на засадах абстрактного, то тут ступінь зовнішнього бачення творчості квінтесентно піднесений. Однак, таке показне подання творчості в абстрактному мистецтві далеко не всім зрозуміле. Не кожен здатен сприймати абстрактне, усвідомлювати його, читати його асоціативні наративи. Проте, на підсвідомому рівні кожен здатен зробити для себе висновок,

що це все ж таки продукт творчості. Разом з тим, іноді можна спостерігати, як пересічний реципієнт абстрактного робить для себе спробу перевести асоціативно-чуттєву промовистість такого «дивного зображення» на мову раціонального. Як результат, в таких випадках часто чуємо – «Я би й сам так намалював. Що тут такого? Де тут мистецтво?». Пояснення цьому можна вважати те, що раціональне сприйняття світу, речей і явищ, що відбуваються в ньому, не завжди сумісне з мистецтвом. Особливо це стосується тих його напрямів, в яких панують мотивації унаочнювати світ позареальний, абстрагований, який повниться асоціаціями, враженнями, чуттєвістю, сприйняттями та баченнями на рівні підсвідомого [7, с. 97].

Далі хід нашої думки скеровуємо до проявів творчості на рівні технічного виконання графічних робіт.

Засобами вираження зображуваного у графічному мистецтві є лінія, крапка, пляма, тон і колір. Кожен із них характеризується своїм особистим виражальним потенціалом, здатністю лаконічно унаочнювати зрине чи уявне [4, с. 24]. Елементарне і навіть високоякісне вправне практичне оперування цими засобами, їх безпосередньою виражальністю є всього лиш базовим мінімумом, яким має володіти художник-графік. Це лиш та складова його професіоналізму, яка забезпечує якість «типового» грамотного виконання графічних зображень, певну досконалу практику унаочнення відтворюваного тими чи тими художньо-графічними контекстами [6, с. 67]. Щодо творчості, то тут, у принципі, має проявлятися власне авторське бачення художньої суті зображуваного, всяке доцільне й безпосередньо актуальне неординарне інтегрування виражальних засобів у «єдину» оригінальну художньо-мовну систему презентування опрацьовуваної думки, і безумовно сама технічна манера авторського графічного письма. Саме цим формується і стилістична подача зображуваного, і «графічний почерк» унаочнення його образності, які в цілому виражаються як творча художньо-графічна манера художника [5, с. 78]. А все це помножене ще й на творче розкриття опрацьовуваної автором

ідеї, вкладувані у задумане всякі інноваційні художньо-графічні наративи, типові сучасним тенденціям образотворчого мистецтва і запитам суспільства, також індивідуальне нетипове сприйняття та вираження автором навколишнього світу виформовує справжній алгоритм творчого осмислення і трактування зображуваного у сфері художньої графіки.

Наступною компонентою і водночас ще одним із чинників розв'язку досліджуваної проблеми є сам аспект штудіювання теорії і практики графічного мистецтва. Суть означеного міститься в алгоритмі оволодіння відповідними теоретичною грамотою та вміннями зображування, від початкових етапів освоєння графічного мистецтва до удосконалення уже набутих і сформованих тут знань і навичок. Тут не ставимо до конкретного розгляду питання – де саме проходить такий процес. Загалом лиш зазначимо, що в одних випадках це може бути під час здобуття відповідної освіти у навчальних закладах, в інших – під час приватних вишкочів графічних знань і навичок. Далі це знову і знову робота над самовдосконаленням, проте уже в іпостасі сформованого і навіть зрілого митця. Однак, коли зосередитися на тому, як саме, яким шляхом чи чином має відбуватися таке оволодіння / удосконалення відповідних знань, умінь і навичок, то цей момент постає безумовно важливим і значимим.

Формат щойно окресленого повниться різним, проте тут бачимо декілька ключових позицій. Перше, це набуття та вдосконалення умінь спостерігати, бачити у навкіллі те, що є особливим, характерним, винятково індивідуальним. Зазвичай це найкраще відбувається в рамках провадження академічних художніх практик, зокрема під час малювання з натури, роботою над натурними постановками в аудиторіях та роботою на пленері. Другим моментом є розвиток творчої уяви, збагачення знань про природу та виражальні можливості композиції у графічному мистецтві. Цей напрям набуття й удосконалення творчого потенціалу для продуктивної художньо-графічної діяльності має обов'язково включати системну цілеспрямовану роботу з ескізування опрацьовуваних ідей, проведення об'єктивної

аналітики створених варіантів їх унаочнення у відповідних матеріалах, обґрунтування доцільності, змістовності та практичності найбільш перспективних із них.

Звісно, що всяке мистецтво твориться задля суспільства, його потреб, смаків, уподобань. Тому митець, як автор художнього твору, постає лиш модератором, репрезентатором та безпосередньо носієм творчих концепцій, втілювачем їх у відповідних жанрах, сюжетах, матеріалах, техніках тощо [4, с. 25]. Для себе він зазвичай робить самооцінку щодо виконаного ним твору, визначає ступінь досягнення наміченого перед собою. Проте, це всього лиш його суб'єктивна оцінка. Визначенням художніх і прикладних цінностей його творіння, наданням йому об'єктивного та вповні критичного аналізу «займається» його реципієнт – соціум. Перший та в принципі визначальний крок такої аналітики відбувається на художніх виставках чи певних конкретних локаціях, де виконаний твір презентується загалу, виходить на огляд у світ. В рамках такого реципієнтського аналізу визначається і сам творчий наворот виконаної роботи, наявні у ній рефлексії інноваційного, оригінального, неординарного, нетипового, актуального для сьогодення, його національних, культурних, духовних, естетичних запитів тощо. Виходячи зі сказаного вище, визначаємо третій ключовий момент у питанні про аспекти набуття / прояву / реалізації творчості у графічному мистецтві – перевірка творчого потенціалу митця, здатності реалізовувати його у виконуваних роботах через призму аналізу усього цього мистецько-споживачькою аудиторією. Практика доводить, що оцінка ззовні постає для митця дієвою спонукою і щодо самовизначення сутності свого мистецького «Я», і щодо прийняття відповідних кроків на покращення / розширення / збагачення своєї творчої потенції, піднесення її на щораз вищі щаблі істинної мистецької досконалості та художньо-виражального професіоналізму.

Висновуючи усе сказане, констатуємо, що оволодіння мистецькими практиками, зокрема у сфері художньої графіки, є неодмінно комплексним та характеризується низ-

кою своїх особливостей. Суть такої комплексності визначаємо як злагоджене поєднання процесів освоєння відповідних теоретичних базисів та засад оперування ними на практиці. У знаменнику цього алгоритму завжди маємо ставити творчість. Це означає, що і в освітніх процесах, коли майбутні митці лиш оволодівають відповідним фахом, і в професійній діяльності як такій прояви всяких авторських художніх наративів, стилістики і манер їх втілення (унаочнення) на практиці мають неодмінно інтегруватися з тими чи іншими концептами творчості. Тут, зокрема,

і всякі творчі рішення програмових навчальних завдань, і вже «професіональне» творче опрацювання та представлення художніх ідей у відповідних сюжетах, образах, стилістичних манерах, матеріалах, творче обігравання задуманого з урахуванням актуальних художньо-естетичних та мистецько-інноваційних запитів сьогодення. Не менш значимим є й уміння студента / митця дати об'єктивний самоаналіз виконаного, встановити його істинну художню цінність, практичну затребуваність та дієвість. Це також впливає на результативність творчих проявів і поступів як таких.

### Література:

1. Бражнік О. Закономірності існування творчої особистості. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2010. Вип. 21. С. 63–71.
2. Бучинський С. Л. Основи грамоти з образотворчого мистецтва. Київ : Рад. школа, 1981. 120 с., іл.
3. Кириченко М. А., Кириченко І. М. Основи образотворчої грамоти. Київ : Вища школа, 2002. 190 с. : іл.
4. Лісунова Л. В. Графічне мистецтво як засіб формування естетичного сприйняття майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Молодь і ринок. 2018. № 10. С. 23–28.
5. Резніченко М. І., Твердохлібова Я. М. Художня графіка. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 272 с.
6. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура : Теоретико-методологічні основи комплексного навчання. Львів : Аверс, 2010. 496 с.
7. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції. Кам'янець-Подільський : Аксиома, 2018. 166 с.
8. Яремків М. Композиція : творчі основи зображення. Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. 112 с. : іл.

### References:

1. Brazhnik, O. (2010). Zakonomirnosti isnuvannia tvorchoi osobystosti [Patterns of the existence of a creative personality]. Bulletin of the Lviv National Academy of Arts. Vol. 21. Pp. 63–71. [in Ukrainian].
2. Buchynskiy, S. L. (1981). Osnovy hramoty z obrazotvorchoho mystetstva [Fundamentals of literacy in the visual arts]. Kyiv: Rad. shkola. 120 p., ill. [in Ukrainian].
3. Kyrychenko, M. A. & Kyrychenko, I. M. (2002). Osnovy obrazotvorchoi hramoty [Fundamentals of visual literacy]. Kyiv : Vyshcha shkola. 190 p. : ill. [in Ukrainian].
4. Lisunova, L. V. (2018). Hrafichne mystetstvo yak zasib formuvannia estetychnoho spryiniattia maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Graphic art as a means of forming the aesthetic perception of future teachers of fine arts]. Youth and the market. Vol. 10. Pp. 23–28. [in Ukrainian].
5. Reznichenko, M. I. & Tverdokhlibova, Ya. M. (2011). Khudozhnia hrafika [Artistic graphics]. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan. 272 p. [in Ukrainian].
6. Tumanov, I. M. (2010). Rysunok, zhyvopys, skulptura : Teoretyko-metodolohichni osnovy kompleksnoho navchannia [Drawing, painting, sculpture: Theoretical and methodological foundations of comprehensive education]. Lviv : Avers. 496 p. [in Ukrainian].
7. Ursu, N. O. & Hutsul, I. A. (2018). Teoretychni osnovy kompozytsii [Theoretical foundations of composition]. Kamianets-Podilskiy : Aksioma. 166 p. [in Ukrainian].
8. Yaremkev, M. (2005). Kompozytsiia : tvorchi osnovy zobrazhennia [Composition: the creative basis of the image]. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky. 112 p. : ill. [in Ukrainian].



УДК 77/746+177+159.942

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.14>**Скорик Ірина Геннадіївна,**

здобувач ступеня доктора філософії

Національної академії керівних кадрів культури та мистецтва

ORCID ID: 0000-0002-9046-724X

dme2120.iskoryk@dakkkim.edu.ua

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТІЛЕСНОСТІ У МОДНІЙ ФОТОГРАФІЇ XXI СТОЛІТТЯ: АФЕКТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядається нарративно-смілова трансформація модної фотографії у XXI столітті. Явище фешн-фотографії перебуває на межі кількох тематичних дискурсів: економічного, оскільки вона рекламує річ для споживачів, соціального, бо формує маркери престижу, та культурно-естетичного, транслюючи смаки та ідеали історичної епохи або періоду. Якщо традиційний погляд на моду бере до уваги одяг і символічні маркери, що ним виражаються, то постмодерний підхід все більше акцентує увагу на тілі, що проглядає з-під одягу. Якщо фешн-акцентом початку XXI століття було ідеальне жіночне тіло супермоделей, яке мало викликати захват у глядача, то через десятиліття модне середовище робить спроби звільнитися від репресивності суспільних очікувань щодо краси виснаженого тіла, виводячи на подіум та обкладинки фешн-видань нестандартних моделей, оголюючи унікальні (пігментовані, протезовані, пошрамовані) частини їх тіл. Такі демонстративні прийоми спрямовані на глибокий емоційний вплив на глядача в обхід раціональній концептуалізації колекції. Мета статті полягає в аналізі візуальних акцентів модної фотографії та фешн-перформансів в контексті їх емоційно-афективного впливу на глядача. Афективний підхід полягає в аналізі естетичного чи соціокультурного явища з огляду на його чуттєвий, тілесно-досвідний потенціал. Мода якраз є дискурсом, тісно пов'язаним з практиками тілесності, позиціонування людиною себе у соціумі одночасно із самоусвідомленням та самоприйняттям. Афективний потенціал фешн-продукту – це новий методологічний ракурс, який поглиблює розуміння феномену фешн-фотографії у XXI столітті.

**Ключові слова:** афект, фешн-фотографія, семіотика моди, візуалізація афектів, модне тіло.

### Skoryck Iryna. REPRESENTATION OF PHYSICALITY IN FASHION PHOTOGRAPHY OF THE XXI CENTURY: AFFECTIVE ASPECT

The article examines the narrative and semantic transformation of fashion photography in the 21st century. The phenomenon of fashion photography is on the border of several thematic discourses: economic, because it advertises a thing for consumers, social, because it forms markers of prestige, and cultural-aesthetic, broadcasting the tastes and ideals of a historical era or period. If the traditional view on fashion focuses on clothes and the symbolic markers expressed by them, the postmodern approach increasingly focuses on the body that is visible from under the clothes. The semantic accent of the fashion at the beginning of the 21st century was the ideal feminine body of supermodels, which was supposed to excite the viewers. But a decade later, the fashion environment tries to break free from the repressiveness of social expectations about the beauty of slim but emaciated bodies. Non-standard models started appearing on catwalks and on the covers of fashion magazines, exposing unique (pigmented, prosthetic, scarred) parts of their bodies. Such methods are aimed at a deep emotional impact on the viewer, bypassing the rational conceptualization of the collection. The purpose of the article is to analyze the visual accents of fashion photography and fashion performances in the context of their emotional and affective impact on the viewers and customers. The affect approach consists of the analysis of an aesthetic phenomenon by taking into account its sensual, bodily-experienced potential. Fashion is precisely a discourse closely related to the practices of physicality, a person's positioning in society, and at the same time to self-awareness and self-acceptance. The affective potential of a fashion product is a new methodological perspective that deepens the understanding of the phenomenon of fashion photography in the 21st century.

**Key words:** affect, fashion photography, semiotics of fashion, visualization of affects, trend body-type.

**Постановка проблеми.** Мода виражає специфіку споживчих практик, естетичних пріоритетів, загалом стилю життя певного регіону чи епохи. Вона створює в сус-

пільстві маркери статусу, престижу. Разом з тим, сучасний фешн-дискурс демонструє не стільки усталені стильові норми й канони, як ідеалії, мрії, фантазми. Фешн-образи ство-

рюють картинку належного життя, бажаних себе у свідомостях споживачів, спонукають корегувати власний вигляд, імідж, ідентичність. Якщо у ХХ столітті мода являла собою дискурс про речі, якими люди оточують себе, то у ХХІ столітті вона значною мірою стосується «правильної тілесності», технік догляду за собою, демонстрації краси, загартованості, стилю життя загалом. Саме ця тенденція проявляється у фешн-фотографіях, які використовують оголеність як модний мотив. Тренди стосуються тепер не лише речей на тілі, а й відчуття задоволення від володіння ним. І це засвідчує потужне зрушення у способі сприйняття людьми самих себе, розширення горизонтів самотворення, подолання усталених табу щодо емансипації тілесності, роблячи її самоціллю, а не інструментом, адже «...поняття нагого і прикритого тіла набуло сенсу лише тоді, коли людина заволоділа вбранням, яке можна одягати і знімати за власним бажанням» [1, с. 22].

Естетичні та етичні критерії сприйняття тіла людиною узалежнені від особливостей культурного середовища, виховних традицій, рівня здоров'я, а також від візуального досвіду сприйняття людської тілесності. У діджитальну епоху якраз останній чинник, тобто інтенсивність візуально-образного сприйняття, є ключовим у трансформації ставлення до тілесності, зокрема, тих емоцій, які створюють рамку інтерактивності між людьми.

Фізична привабливість впливає на сприйняття інформації, яку ми транслюємо. Цю особливість посилює мода, виступаючи зовнішньою окрасою людини й стаючи інструментом візуальної маніпуляції. З іншого боку, вона також маніпулює свідомістю самого споживача, котрий через стиль додає до свого образу ідеалізованих рис. Мода, таким чином, формує не лише естетичний смак, що виражається у підборі одягу, але й спонукає приймати тілесність по-новому, адаптуючи її під нові тренди й стандарти краси.

**Мета статті** застосувати афективний підхід до аналізу фотозображень у системі моди, простежити афективний вплив оголеної фешн-фотографії у візуальній культурі 2-х останніх десятиріч ХХІ століття, про-

аналізувати нові сугестивні прийоми фешн-фотографів та театралізацію модних показів на прикладі колекцій британського дизайнера Александра Макквіна (Alexander McQueen).

**Аналіз досліджень і публікацій.** Для того, аби з'ясувати теоретико-методологічну суть афективного підходу у вивченні моди й, зокрема фешн-фотографії, варто звернутися до ретроспективного аналізу класичних – соціологічного та структуралістського – методів. Так, в роботі Ролана Барта «Структура моди» [3] йдеться про зв'язок візуального й текстово-інтерпретативного, тобто раціонального, контекстів моди. Однак на думку сучасних дослідників Філіппо Роберті [8], Артура Бергера [10], це явище має також глибинний дораціональний, чуттєвий компонент, аналізу якого у ХХ столітті приділялося недостатньо уваги. Теоретичні аспекти афекту й «афективності постмодерної культури» окреслив канадський філософ Браян Массумі. Емоційно-чуттєвий аспект фешн-фотографії та розгортання художнього дискурсу тілесності висвітлено у дослідженнях Євгені Шинкл [7] та Елізабет Вісінгер [11].

В українському науково-аналітичному полі поняття афекту, афективного підходу чи навіть афективного повороту, якими окреслюють специфіку західного гуманітарного дискурсу ХХІ століття, є недостатньо розробленим. Тому запропоноване дослідження є однією з перших спроб у вітчизняному мистецтвознавчому полі застосування афективного підходу для аналізу явища фешн-фотографії та модного перформансу.

**Основний виклад матеріалу.** У ХХІ столітті мода у сфері одягу стає все більш плінною, мінливою. Вона оперативно реагує не лише на зміну суспільних запитів та смаків, але стає також каналом збурення громадської думки, інструментом протесту та видимості для тих, хто був маргіналізований, непомітний, відкинутий суспільним дискурсом. Сучасні модні покази часом перетворюються на незабутні мистецькі перформанси – концептуальні та гостро емоційні.

У класичних роботах із соціології, гносеології, феноменології моди, написаних у ХХ столітті, зокрема Г. Зіммеlem, Г.-Г. Гадамером,

об'єктом дослідження виступає одяг як маркер соціального статусу чи індивідуальної ідентичності. Так, Ролан Барт у роботі «Система моди» [3] проаналізував структуру презентації фешн-виробу. Вона складається з трьох елементів: самого виробу, його фотозображення та словесно-дискурсивного пояснення всього задуму. На думку дослідника, саме третій компонент робить моду феноменом культури, завдяки раціоналізації через текст, пояснення дизайнерів чи модних критиків. Тобто найвагоміший, найтриваліший слід від моди, на думку Ролана Барта, – дискурсивно-концептуальний.

Однак ще Даяна Вріланд, редакторка американських модних журналів *Harper's Bazaar* та *Vogue*, котра формувала раціонально-змістовне спрямування післявоєнного ветементарного (від французького «*vetements*») – одяг) коду, стверджувала, що фешн – це не сервіс чи виробництво, це шоу. А головна функція останнього – чинити емотивний вплив, дивувати, шокувати, розчулювати, подобатись. Таким чином, актори модної індустрії завжди брали до уваги афективно-емотивну складову цього феномену. Даяна Вріланд залучала до співпраці найкращих фотомитців свого часу, які експериментували з тілом моделей, досліджуючи більш тонкі способи репрезентацій. Загалом, ставши головною редакторкою американського *Vogue*, вона розширила контент видання, почавши приділяти увагу не лише тенденціям у сфері фешн, а й питанням стилю життя, правил догляду за собою. Саме тому фешн-фотографії, виконані для *Vogue* під керівництвом Даяни Вріланд, не втрачають свого сугестивного впливу. Ефектність моделей, їх пози, композиції, локації, ракурси продовжують зачаровувати сучасного глядача. Якраз афективний компонент цих зображень не застаріває, а навпаки – з плином часу лише посилюється, на відміну від раціонально-дискурсивного, на першочерговій важливості якого наполягали дослідники моди ХХ століття.

То в чому ж проявляється афективний вплив фешн-фотографії? Поняття афекту у філософсько-гуманітарному контексті вперше з'явилося в роботах Бенедикта Спінози. В частині третій своєї «Етики» він вказав на

афективну компоненту людської природи, знехтувану розумоцентричною європейською філософією. Пізнання світу відбувається, на його думку, не лише завдяки раціональному пізнанню, але й завдяки специфічно людським досвідам тілесних відчуттів, які він, власне, й називає афектами. «Під афектами я розумію стани тіла, які сприяють чи стримують його здатність діяти, разом з тим, це також ідеї таких станів» [4, с. 128]. Отож афекти – це емоційно-чуттєві стани людини, що мають величезний вольовий та емоційний вплив на її життя.

Пізніше поняття афекту фігурувало в роботах Анрі Бергсона, теж у контексті тілесного досвіду самопізнання. Але справжньою методологічно-концептуальною засадою воно стало в роботі «Капіталізм і шизофренія» [5] постмодерністів Жюльєн Дельоза та Фелікса Гваттарі. Досліджуючи несвідомі стани, та трактуючи раціональні дискурси як прояви владної маніпуляції, вони вказували на здатність тіла бути враженим та вражати, відчувати самому та викликати відчуття в іншому. Афективність – це доемпірична чуттєва властивість, вона дословесна, пов'язана з уявою, а не розумінням, фантазійними образами, а не поняттями.

Канадійський філософ Браян Массумі дав пояснення цьому поняттю у статті «Автономність афекту» [6]. Він звернув увагу на зв'язок емоцій, пам'яті та розуміння. Так, автор наводить приклад експерименту, коли дітям-дошкільнятам показували один і той самий мультфільм з дубляжем та у супроводі музичної доріжки. В результаті виявилось, що озвучений мультфільм всі діти зрозуміли й переповідали приблизно однаково. Через деякий час, однак, сюжет та окремі фрагменти мультфільму їм вдавалося відтворити набагато гірше. Тобто багато деталей забулося. Натомість безсловесний перегляд запам'ятався набагато краще, особливо смішні чи страшні моменти, тобто ті, які мали сильніший емоційний контекст. Разом з тим, експеримент виявив ще один момент, що викликає занепокоєння: озвучені сцени жорстокості викликали у глядачів занепокоєння, якщо ж вони не супроводжувалися словами, то видавалися їм

комічними. Насправді це цікавий сугестивний момент візуальних видів мистецтва, коли статичні чи мовчазні сцени дозволяють «безболісно» виявити те, про що відкрито говорити недозволено, неприйнято чи непристойно. Афект, спричинюваний візуальними мистецтвами, – це спосіб дословесно, глибоко, на емоційному рівні схопити суть явища.

Саме тому модна фотографія, модні покази, які іноді перетворюються на незабутні перформанси, мають потужний афективний потенціал. Це не просто мистецький феномен, він давно вийшов за рамки дихотомічної системи «гарно / потворно». Афективний вимір фешн-фотографії розкриває її властивість показувати об'єкти несподівано й незабутньо.

Протягом останніх десятиріч уявлення про ідеальне тіло й загалом людську тілесність зазнавало різноманітних трансформацій, завдяки фешн-фотографії, розвиваючись від уявлення про прекрасну природну досконалість до повного заперечення модних стандартів. Прикладом є журнал *Vogue*, за світлинами якого можна відстежити, як сучасні фешн-фотографи використовують епатажні способи репрезентації з зануренням прекрасного тіла у похмурий сюжет-катастрофу, або навпаки «немодного тіла» в гламурний сюжет, де «...дивне, гротескне, жахливе та потворне стає чимось звичайним у модній фотографії» [7, с. 78]. Жахливе та прекрасне в одному знімку – поширений прийом модної фотографії у XXI столітті.

Дуальна природа афекту, соціальна та індивідуальна, полягає в здатності співставляти, переміщатися між внутрішніми враженнями та публічно усталеними очікуваннями. Тому афективні та інтимні аспекти сприйняття образу можуть привести до нових способів розуміння людської тілесності.

Репрезентація модного тіла в такому випадку є частиною чогось більш фундаментального, ніж швидкоплинне бажання. Споживача при цьому треба розглядати не просто як суб'єкта, підпорядкованого комерційним цілям реклами, а як особистість, що переосмислює захоплення модним образом, який передається через тілесні прийоми,

трансформовані творчими ідеями сучасних фотографів. Таким чином, споживач стає учасником модного дискурсу, оцінюючи не лише його утилітарність, але й схоплюючи естетично-емоційну новизну авторської ідеї фотографа, оцінюючи її роль не тільки особисто, але і в соціальному вимірі. Це сприяє продуктивній рефлексії щодо наявних поведінкових стереотипів та заборон, тому що «...модна фотографія здатна підкреслити випадковість і нестабільність власної суб'єктності глядача, його залежності від внутрішніх почуттів, а також суспільно прийнятої думки» [8, с. 137].

Не дарма нові виражальні прийоми, які використовує модна реклама в останні десятиріччя, стають більш шокуючими, зачіпаючи глядача в першу чергу емоційно.

Показовим у цьому контексті є доробок британського дизайнера Александра Маквіна, революціонера модної індустрії та фешн-тілесності XXI століття. Його модні покази завжди були яскравими перформансами, оскільки він вважав, що мода – це шоу, воно повинно вражати, а потім наштотувати на роздуми.

Під час останнього підготовленого ним показу колекції VOSS, подіумом був скляний куб, а моделі скидалися на божевільних, що намагалися пробитися через скло назовні. Ця алегорія мала на меті показати, наскільки хворе наше суспільство, яке формує нереалістичні взірці, зокрема й ідеальних тіл у дорогих брендах. У гонитві за досконалістю страждає здоров'я моделей. Ментальна недуга суспільства-споживача стимулюється жагою до ідеалів, які є не чим іншим, як надспоживанням, спробою сучасної людини розширити межі власного самосприйняття, бачити себе майбутню в образі нав'язаного ідеалу.

Кульмінація цього показу настала в момент, коли впали сторони меншого дзеркального куба, поміщеного в перший скляний. У просторі, що відкрився, на металевому ліжку лежала оголена жінка з параметрами «неідеального» тіла та дихала через протигаз. Так виражався натяк на те, що ми задихаємося від власних меж, сформованих під впливом домінуючих соціально-політичних обмежень.

Ідея цього перформативного показу в тому, що нестандартність образу надихає на руйнування стереотипів, які формували комплекси при порівнянні звичайної жінки з моделями. Тіло може бути різним, в цьому його сенс, воно змінюється з часом, несучи сліди пережитого досвіду. Крім того, тіло невічне, і Александр Макквін вказує на межі між життям та смертю. Тіло жінки в протигазі є прообразом смерті, мірилом значущості всього пережитого нею, що разом з тим обумовлює її індивідуальність, функціональність, а отже – соціальний сенс. Треба зауважити, що Роланд Барт у роботі «*Camera Lucida*» [2] також вбачав танатологічні мотиви у зображеннях тіла на світлині. У цьому, на його думку, полягає магнетизм фотомистецтва, що дає фантазії проєкцію ніби з потойбіччя: бачення себе збоку, чого не може дати дзеркало.

Людина зазнає табування культурою, але вона здатна побачити обіцянку свободи через тіло, яке споглядається в зазнімкованій миті. Остання дає відчуття повної зупинки, тобто мертвості тіла, а це викликає бурхливі афективні переживання. Як зауважила Сьюзен Зонтаг: «Більшість фотографованих об'єктів зворушені пафосом саме через те, що вони фотографуються..... Сфотографувати означає брати участь у смертності, вразливості, мінливості іншої людини (або речі)» [9, с. 11].

Акцентувати афективність у моді Александр Макквін почав ще в 90-ті роки ХХ століття – епоху, яку в модному дискурсі називають «героїновим шиком». Цей період є революційним для фешн-фотографії. Саме тоді Пітер Ліндберг сформував естетичне та соціокультурне явище «*topmodel*» (супермодель). Фешн фотографія почала сприйматися як хроніка модного життя, перекресливши важливість супровідного експертного тексту. Фотографічні луки набули ефекту присутності в просторі попкультури, порушивши уявлення про елітарну недосяжність глянцевого модельних образів.

Одна з найвпізнаваніших обкладинок журналу *Vogue* 1990 року зображує п'ятірку найвідоміших тогочасних моделей – Єву Євангелісту, Наомі Кемпбел, Сінді Кроуфорд, Крісті Тарлінгтон, Тетяну Патіц – зро-

блена Пітером Ліндбергом. Він обрав дражливу й цікаву композицію: показав омріяні архетипи краси, розташовані на звичайній, нереспектабельній вулиці Нью-Йорка, ніби зваблюючи жінок думкою про «досяжність недосяжного ідеалу».

Однак це явище мало й негативні наслідки: зросла престижність статусу фотомоделей, при цьому вхід у професію лишився демократично відкритим, це спричинило значну конкуренцію всередині модельного середовища та зростання вимог до зовнішності акторів з боку роботодавців і публіки. Тому моделі намагалися втриматись на подіумі за будь-яку ціну, наприклад, підвищився рівень паління серед дівчат-підлітків, голодування, а як наслідок – нервові розлади. Завдяки відкритій демонстрації стилю життя моделей, не можливо було приховати героїнову та кокаїнову залежність деяких представниць і представників їх професійної субкультури. Часом до вживання наркотичних речовин вдавалися з метою збереження параметрів нездорової худоби. Виснажене тіло стало загрозливим ідеалом для молодого покоління шанувальниць фешн-середовища.

Разом з тим у масмедіа все частіше оприявнювали ціну й способи досягнення суперлуку. Завдяки цьому міф зруйнувався і вчорашні топмоделі стали вигнаницями фешн-середовища. Прикладом є випадок з Кейт Мосс, яку фотографи зняли під час вживання наркотичних засобів. Після цього її припинили запрошувати на покази, для участі в рекламі тощо. Цей прецедент ідейно використав в одному зі своїх показів Александр Макквін: він «вивів» на подіум її голограму, що розчинилася на очах у глядацької публіки. Це було застереження щодо реалій «героїнового шик» як найкоротшого шляху до смерті.

Після цього показу розпочалася публічна дискусія щодо репресивних стандартів краси та загрози здоров'ю топмоделей. Цей факт засвідчує визнання того, який глибокий вплив на суспільну думку має фешн-фотографія.

Коли закінчилася майже 10-ти річна епоха супермоделей, «героїновий шик» змінився жагою до здорового тіла, вдосконаленого

завдяки спортивним вправам та хірургічним маніпуляціям. Акценти модної фотографії також змінилися. Спостерігається все відвертіша її еротизація, навіть «порнофікація». XXI століття – час соціальних мереж та діджиталізації, інтенсивної візуальної комунікації. Фоловери чи френди з'являються у цьому середовищі з огляду на критерії «подобається» / «не подобається», «вражає» / «не вражає». Саме тому афективні (тобто дораціональні, інстинктивні, позасвідомі) прийоми стали домінуючими саме в модній фотографії та рекламі. Оголеність тут шокуюча, магнетична, де краса проявляється в недосконалості тіл акторок, а емоційний захват переміщується з огидою. Афект, що збурює глядача, став способом бачити крізь фотографію, заглядати у глибину свого власного ества, власних стереотипів й табу.

По-перше споглядач, відчуваючи різницю між (не)досконалістю модельного луку та власним тілом, усвідомлює суперечність з усталеними стереотипами. По-друге, він може переживати страх фізичного болю від побаченого, адже «афективна» фешн-фотографія зображає моделі з інвалідністю, незвичайним пігментом шкіри, шрамами від поранень тощо. Так, колекція Александра Макквіна осінь-зима 1995/1996 року мала назву «Згвалтована Шотландія». Під час показу моделі виходили на подіум «закривавленими», що символізувало вразливість жіночого тіла під час війн та будь-яких інших соціальних протистоянь.

Ще один його показ, а саме «Коллекція № 13» 1999 року, відкрила чемпіонка параолімпійських ігор Еймі Маллінз, для якої дизайнер розробив спеціальні про-

тези у вигляді чобіт, які носили у Вікторіанську епоху. «Репрезентація протезованих частин тіла в модному образі, – на думку Роберто Філіпелло, – не лише кидає виклик загальноприйнятим уявленням про красу та жіночність, але також ставить під сумнів міф про тілесну єдність і відкриває глядачеві можливість різноманітних тілесних переживань» [7, 138].

Афекти, спровоковані модною фотографією, є засобами набуття чуттєвого досвіду, вкладеного в образи тіла. Сприйняття при цьому має не тільки індивідуальний, інтимний характер, але й соціальний, адже світлина відображає колективну потребу в демонстрації та визнанні емоційних, дорефлексивних переживань людського тіла.

**Висновки.** Для розуміння виражальних акцентів сучасної фешн-фотографії потрібно звернутися до генеалогії трактування тілесності й моди у XX–XXI столітті. Семіотика та соціологія моди акцентували увагу на одязі як каналі демонстрування раціональних та соціально значущих смислів. Однак поступово саме тілесні акценти моди – форми тіла, його доглянутість, тренуваність – стають тим, що демонструє фешн. Мода почала роздгатися, тому й способи захопити спостерігача та клієнта брендів зазнали трансформацій: замість семіотичної концепції тут проглядається чуттєвий афект. Його дораціональна природа апелює не стільки до соціальних параметрів смаку та нормативності, як до інтимної природи індивідуальних чуттєвих переживань. Афективність сприйняття фешн-продукту – це новий методологічний ракурс, який поглиблює розуміння феномену фешн-фотографії у XXI столітті.

#### Література:

1. Схіппер Мінеке. Голі чи покриті. Світова історія одягання та оголення. Львів: Ніка-Центр. 2019. 240 с.
2. Bart Rolan. Camera Lucida. Reflections on Photography. New York: Random House, 1993. 144 p.
3. Barthes Rolan. The Fashion System. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London, 1990. 306 p.
4. Spinoza Benedict. Ethics: On the Improvement of Understanding. New York. Hafner Publishing Company, 1954. 285 p.
5. Дельоз Ж., Гваттарі Ф. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едип; Пер. з фр. О. Шевченка. К: КАРМЕ-СІНТО, 1996. 384 с.
6. Massumi Brian. The Autonomy of Affect. Cultural Critique. # 31. 1995. Pp. 83–109. <https://doi.org/10.2307/1354446>

7. Shinkle Eugenie. *Uneasy bodies: affect, embodied perception, and contemporary fashion photography. Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London: Tauris, 2013. Pp. 73–89.
8. Filippello Roberto. Thinking fashion photographs through queer affect theory. *International Journal of Fashion Studies*. Vol. 5 (1), 2018. Pp. 129–145. [https://doi.org/10.1386/inf.5.1.129\\_1](https://doi.org/10.1386/inf.5.1.129_1)
9. Sontag Susan. *On photography*. London. Penguin Book, 1978. 224 p.
10. Berger Arthur. *The objects of affection. Semiotics and consumer culture*. New York. Palgrave Mcmillan, 2010. 199 p.
11. Wissinger Elisabeth. *Modelling a Way of Life. Ephemera*, 7(1). 2007. Pp. 250–269.

#### References:

1. Schipper Mineke. (2019). *Holi chy pokryti. Svitova istoriia odiahannia ta oholennia. [Naked or Covered: A History of Dressing and Undressing]*. Lviv: Nika-Center
2. Bart Rolan. (1993). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Random House
3. Barthes Rolan. (1990) *The Fashion System*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London
4. Spinoza Benedict. (1954). *Ethics: On the Improvement of Understanding*. New York. Hafner Publishing Company
5. Deleuze Gilles, Guattari Félix. (1996) *Kapitalizm i shyzofreniia: Anty-Edyp. [Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Edipe]*. Kyiv: KARME-SINTO
6. Massumi Brian. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*. # 31. Pp. 83–109. <https://doi.org/10.2307/1354446>
7. Shinkle Eugenie. (2013). *Uneasy bodies: affect, embodied perception, and contemporary fashion photography. Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London: Tauris, Pp. 73–89.
8. Filippello Roberto. (2018). Thinking fashion photographs through queer affect theory. *International Journal of Fashion Studies*. Vol. 5 (1), Pp. 129-145 [https://doi.org/10.1386/inf.5.1.129\\_1](https://doi.org/10.1386/inf.5.1.129_1)
9. Sontag Susan. (1978). *On photography*. London. Penguin Book
10. Berger Arthur. (2010). *The objects of affection. Semiotics and consumer culture*. New York. Palgrave Mcmillan
11. Wissinger Elisabeth. (2007). *Modelling a Way of Life. Ephemera*, 7(1). Pp. 250–269.

УДК 75.071.1:7.042](477)<Примаченко>  
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.15>

**Собуцька Любава Андріївна,**  
завідувачка відділу народного мистецтва  
Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького  
ORCID ID: 0009-0003-4419-5313  
SbavaM@gmail.com

## СМІЛИВІСТЬ – БУТИ ГЕНІАЛЬНОЮ МАРІЄЮ ПРИМАЧЕНКО

*Метою статті є тлумачення творчості народної художниці – Марії Примаченко в реаліях сьогодення. Адже її мистецький доробок це – потужне послання нам та наступним поколінням. У статті робиться акцент на актуальних темах, що близькі сучасним подіям. Роботи майстрині свідчать, що її внутрішній світ продукував позачасові композиції, які асоціюються в світовій культурі з українським наївним й народним мистецтвом.*

*У статті аналізуються роботи другої половини 1980-х – першої половини 1990-х рр. з приватної колекції Едуарда Димшица, які експонувались на виставці «Марія Примаченко. «Дарую Україні!» в Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького (18.07.2022 – 06.11.2022). Демонстровані композиції, пізнього періоду творчості стали своєрідним підсумком життєвого шляху художниці. У дослідженні виокремлюються три великі тематичні групи – фантастичні звірі й чудовиська, квіткові композиції й сюжетні роботи. Безперечно для поціновувачів найцікавішою і водночас найзагадковішою є чимала група композицій з фантастичними звірами, екзотичними та місцевими, поліськими тваринами й страхітливими чудовиськами.*

*Значну увагу відведено авторським підписам Примаченко, що вдало доповнюють декоративні малюнки й допомагають розкрити зміст робіт. Віршовані підписи та яскраві композиції творять цілісний тандем образотворчого та вербального мистецтва.*

*При написанні статті застосовано порівняльний аналіз робіт різних періодів творчості Марії Примаченко, які доступні у джерелах з тими, що експонувались на виставці. За допомогою відомих мистецтвознавчих досліджень визначено, що є домінантою у творах художниці й представляє її унікальність для українського мистецтва, а що має тісний зв'язок з традиційним народним мистецтвом.*

**Ключові слова:** український наїв, народне мистецтво, фантастичні звірі, чудовиська, алегорія, колір, добро.

### **Sobutska Liubava. COURAGE – TO BE A GENIUS MARIA PRYMACHENKO**

*The article aims to explain the relevance of folk artist Maria Prymachenko's work in present times. Her artistic heritage carries a powerful message for future generations. The article discusses relevant topics that are related to current events. The artist's timeless compositions are associated with Ukrainian naive art, reflecting the unique beauty of her inner world.*

*This article examines artworks from the late 1980s to early 1990s that are part of Eduard Dymshyts' private collection. The artworks were displayed at the «Maria Prymachenko. I give to Ukraine» exhibition, held at the National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytskyi from July 17, 2022 to November 6, 2022. The artist's compositions from her late period of creativity served as a summary of her life's work. In the research, three major categories were identified: fantastic beasts and monsters, flower arrangements, and plot compositions. Fans are most intrigued and captivated by a vast collection of artistic pieces featuring mythical creatures, frightening monsters, exotic animals, and local wildlife.*

*The signatures of Prymachenko, as well as the decorative drawings, are given significant attention as they help to reveal the content of the works. The combination of poetic signatures and bright compositions creates a complete tandem of visual and verbal art.*

*The article utilized a comparative analysis of Prymachenko's art from various periods, comparing works from sources to those on display at the exhibition. Expert art studies were consulted to identify the main themes and unique qualities of the artist's work, as well as its connections to traditional folk art.*

**Key words:** Ukrainian naive, folk art, fantastic beasts, monsters, allegory, color, and goodness.

**Вступ.** Саме час знову нагадати українцям та світові про Марію Примаченко, адже актуальність її творів оживає, різнобарвне наївне

малярство порушує близькі сьогоденню теми. Її послання мають торкнутись кожного. Творчість Примаченко у такий складний для



українців час є важливою складовою культурного фронту. Її щире та геніальне мистецтво, глибоко вкорінене у землю народу, знову простає новими сенсами.

Неабиякою подією стала виставка робіт Марії Примаченко у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, на якій експонувались твори з колекції знаного мистецтвознавця, академіка та колекціонера Едуарда Димшица (м. Київ). Роботи Примаченко пан Димшиц збирав упродовж тридцяти років. Більшість з них він придбав у родини Марії Оксентіївни, в рідному селі художниці – Болотні.

Можливість познайомитись з композиціями відомої народної художниці під час війни є своєрідним дарунком львів'янам й гостям міста. Логічно, бо й сама художниця за життя радо ділилась своїми щирими малюнками з близькими їй людьми. А ще робила особливі присвяти своїх робіт й «дарувала» зображені букети й квіткові композиції. Про це розповідає назва виставки – «Дарую Україні».

До експозиції увійшло 89 робіт з колекції пана Едуарда. Вони демонструють пізній період творчості художниці – останнє десятиліття її життя. Більшість творів датовані другою половиною 1980-х років – першою половиною 1990-х років. Це період, коли художниця вже самостійно не піднімалась з ліжка й для того, щоб намалювати роботу потребувала допомоги [1, с. 11]. Проте вперто продовжувала творити.

Це її підсумки. Роздуми про життя, про час і про себе [2, с. 12]. Образи, які художниця створила у цей період не є для неї новими, радше вони стверджують життєві істини й мистецькі пошуки Марії, які вона вже переживала у 1960-х – 1970-х роках. Тут знову домінуюча звірина тема, будні й свята селян, працьовиті й талановиті поліські люди. Тема взаємних почуттів й весілля, подружнього життя та його особливостей. Своєрідним повторенням-нагадуванням є знакові роботи, що торкаються тем війни, атомної війни, Чорнобильської трагедії.

**Виклад основного матеріалу.** Роботи Примаченко останнього періоду можемо поділити на три великі групи: фантастичні

чудовиська, звірі та реальні тварини; квіткові композиції; сюжетні твори. Саме «бестіарій» Марії Примаченко становить найбільшу частину з презентованих творів, значно менше малюнків з букетами та вазонами і відповідно найменше, проте дуже промовистих, сюжетних композицій.

Для того щоб спробувати розгадати геніальність мистецького спадку художниці, потрібно відчувати й осягнути її нероздільність з життєвим середовищем. Влучно про зв'язок Марії з рідною землею написала Ніна Велігоцька: «...феномен М. П. – це спалах. Спалах, або вибух поліської землі, наслідком якого стало унікальне явище – творчість Марії Приймаченко, магічна, загадкова, знакова» [3, с. 166]. Народившись у селі Болотня Іванківського району Київської області у січні 1909 року, майбутня художниця майже не покидала рідної домівки упродовж життя (за винятком кількох раз).

Змалку дівчинку оточувала жива сила рукотворного мистецтва. Це і бондарство та різьба її батька – Оксентія Григоровича й майстерна вишивка матері – Параски Василівни [4, с. 13]. Її багата уява акумулювала образи народних поліських легенд, переказів та пісень, казок й видала власний фантастичний світ, не позбавлений тієї традиції, що пов'язувала з тисячолітньою культурою наших предків [5, с. 91].

На формування характеру дитини вплинула й важка недуга – поліеміліт, яка залишила травму як фізичну, так і психологічну на все життя. Хвороба зробила її зосередженою та спостережливою, загострилися сприйняття навколишнього світу [2, с. 5]. Дитяча непосидючість змінювалась на серйозність, а ранимість натомість ростила стіну мужності. Перші спроби малювати у Марії були пов'язані з природою, адже й матеріали вона використовувала природні – пісок, паличку та синюватий глей [6, с. 30].

Проте не завдяки малюнкам, а саме через вишивку на Примаченко звернули увагу. Дівчина навчилась у матері тавже в 13 років вишивала декоративні панно, а коли в Іванкові відкрили вишивальну артіль, вона стала її відвідувати, навіть більше – скоро почала

створювати власні композиції, а не відшивати вже відомі зразки. В 1925 році її вишивки експонувались на місцевих виставках [4, с. 31].

Можемо здогадатись, як би склалась доля у майстрині з Болотні, коли б її талант не помітили й не «відкрили» для широкого загалу. На життєвому шляху народних геніїв часто трапляються професійні художники. Для Марії такою «покровителькою» стала Тетяна Флору [2, с. 5]. Завдяки відомій ткалі та майстрині-вишивальниці Флоріпро Марію з поліського села дізнались у Києві, а згодом запросили у 1936 році до Експериментальних майстерень, що були організовані при Київському державному музеї українського мистецтва. Дослідники пишуть, що цей період – «київський», є найбільш вивчений у творчості художниці [6, с. 31].

У 27 років Марія наважилась залишити рідний дім і податись до вируючого мистецького Києва. Середовище до якого вона потрапила, було їй комфортним, оскільки працювала й навчалась Марія поруч з такими ж, як вона – вихідцями з українських сіл. Близьким їй було товариство майстринь з Петриківки: Тетяни Пати, Надії Білокінь, сестер Павленко та Ганни Пилипенко. Окрім багатьох представників декоративного розпису у лаврських майстернях працювали гончарі, різьбярі, ткалі. Усіх близько шістдесяти [4, с. 34]. Особливо зблизилась Примаченко з Параскою Власенко з села Скопці, що на Київщині.

Неабияку вагу мав і викладацький склад майстерень. Залучені були і професійні художники, й відомі народні майстри. Серед митців: Василь Кричевський, Микола Рокицький, Анатолій Петрицький, Іван Падалка, Василь Касянян; керамісти Олександр Грядунов, Павло Івченко; ткалі Тетяна Флору, Наталя Вовк та інші [7, с. 12].

У київський період художниця пробувала себе у гончарстві, вишивці та керамічній скульптурі [2, с. 5, 6]. Та найбільше привертали увагу її малюнки: барвисті, сміливі, фантастичні. Марія по-дитячому раділа справжнім пензлям, щільному паперу та яскравим гуашевим фарбам [4, с. 38].

Творчість Примаченко непроста, оскільки у ній поєдналися дві вагомні складові – тра-

диційність народного мистецтва, як міцна основа та уявний внутрішній фантастичний світ художниці. Саме останнє й вирізняло її серед інших учасників майстерень. Якщо рослинні мотиви та квіткові композиції були характерними для народного мистецтва, то звірі й фантастичні птахи – неординарними та унікальними творіннями геніальної Марії. У Києві Примаченко створила серію акварельних композицій «Звірі з Болотні», які експонувались на Всеукраїнській виставці народного мистецтва [8, с. 5]. Незвичні, наївні малюнки були відзначені дипломом I-го ступеня. Це був перший успіх. А потім Всесоюзні виставки у Москві та Санкт-Петербурзі. Її роботи у складі виставок радянського мистецтва виставлялись у Польщі, Китаї та Франції. 1937 року малюнки звірів Примаченко експонувались на Всесвітній виставці у Парижі, де отримали схвальні відгуки відомих митців [7, с. 14].

Упродовж всього продуктивного творчого життя Марія малювала квіти, рослини й дерева з плодами. Художниця створювала окремі квіткові композиції, які обов'язково присвячувала певним людям чи подіям. Дуже часто ці квіти нагадують справжні городні чи польові, інколи їх назву дізнаємось з підпису до роботи. Квітковий букет чи галузку Марія зображала у вазі (стилізованому вазоні). Зазвичай такі квіткові букети мають симетричну вертикальну композицію; суцвіття та пуп'янки компактно заповнюють площину, вибудовуючи певну форму, яка підпорядкована центральній вісі. Тло переважно однотонне, яскраве, світле.

У цих композиціях дуже виразний мотив «дерева» (або «вазона»), який зустрічаємо у ткацтві, вишивці, стінописі, мальованому дереві, писанках. У випадку композицій Марії – це трансформація прадавнього символу «Дерева життя», який у творах художниці набуває ознак Примаченковості, проте не втрачає давньої сутності [9, с. 159].

У колекції Едуарда Димшица знаходиться низка неповторних квіткових композицій Примаченко. У кожену з них Марія заклала сутність-послання. На виставці експонувався твір «Сині волошки дару Україні»

(1992) – робота у патріотичному дусі: на жовтому тлі чітка композиція з синіх квіток-волошок. Квіти-чорнобривці в українців асоціюються з такими, що насіяла мати. Марія їх зображає дуже площинними, декоративними з великими листками, використовує контрастні барви. Цю роботу вона присвячує матері й підписує: «Чорнобривці, що насіяла мати коло моєї хати, а сама убралася, негде їй не видати. Не почувеш, не побачиш, тільки станеш да заплачеш» (1898). Влучне поєднання образотворчого та вербального оживляє образ матері. Пам'ять про неї сповнена емоцією суму.

Читаючи підписи до робіт Примаченко, розуміємо, що вони є невіддільними від композиції, навіть більше – допомагають розкрити зміст роботи, підкреслити надважливе у задумі авторки. До прикладу композицію з квітами троянд, що нагадують куш, який проростає з вазона-гличика майстриня присвятила шкільній тематиці: «Дару діткам рози, щоб не були у школі сльози, щоб були учителя хороші» (1985). Інший квітковий букет, що нагадує бузок художниця аплікативно-контрастно зображає на темному тлі, підсилюючи драматичність, доповнює симетричність двома яскравими пташками. Ці квіти Марія «дарує» невідомому солдату «...честь і слава Вам дорогі воєни! Ви лягли за нас – ми будемо молити Бога за Вас» (1989). Тема війни досить звучна у творчості останнього десятиліття.

Особливо улюбленими у Марії були маки. Дуже декоративні, часом різної конфігурації квіти у вазах, закомпоновані і на вертикальних, і на горизонтальних форматах. Ці квіти Примаченко присвячує і «...дорогим пограничникам, нашим воєнам...», і «...людям, щоб не були гуляки...», і знову «...пограничникам, котрі не сплять, хоть приходиться горко, но стережуть зорко...». Симпатизувала Марія Оксентіївна також соняхам. Їх присвячувала тим «...котрі люблять на землі робити ілюблять людей усіх на Землі» та ототожнювала з сонцем, як квітку життя.

Квіти Марії Примаченко, як і звірі олюднені. На одній із композицій «Веселі квіточки...» (1986) у кожній квітці людське

обличчя. Малювала художниця часто квіти з очима. Таке олюднення природи має тісний зв'язок із культурою наших предків, котрі особлювали природні сили й поклонялись їм [8, с. 5].

Нерідко художниця на квітах зображає птахів. Вони ніби увінчують композицію, або органічно вписуються у квітковий букет. Найчастіше зустрічаються у роботах останнього десятиліття папуги. Тут їх або симетрично по двоє, часом троє, навіть четверо блакитних чи рожевих папуг. Можливо Марії подобались ці пташки за яскравість й декоративність. Крім того птахи видавали звуки цвірінкання, які художниці нагадували гул. У назвах кількох робіт зустрічаємо, як «папугаї гудуть»: «Чотири попугаї на вишні сидять, гудуть. Хлопці у армію ідуть, а дівчата проводжають і щастя бажають» (1992). Форми ваз та гличиків, у яких Примаченко зображає квіти це теж стилізовані птахи, що за контурами нагадують посудину.

Малюючи птахів, звірів чи плазунів художниця вписувала їх в природне середовище – плетиво з декоративних рослинних мотивів, квітів та плодів деревець. Зображала Примаченко місцевих птахів: куропатиць (куріпок), галок, лелек, чаплів, качок. Але коли Марія Оксентіївна уявно мандрувала далекими краями, то створювала образи чайок, пав, пінгвінів. Останні на одній з композицій прибули на Полісся, щоб полюбуватись на працюючих людей: «Пильмини – наші друзі – захотіли на Полісся подивитись, як у нас пашуть і гарно пляшуть молоді» (1989).

Незабутні враження у глядача залишають малюнки «звірів» Примаченко. Це не просто кольорові, орнаментовані композиції з вигаданими тваринами. Це – глибокий, символічний світ, випродукований фантазією авторки. Світ цей близький до поверхні, але потребує розгадування. Малюючи добрих звірів та чудовиськ, майстриня створювала алегоричні образи, над якими цікаво міркувати. У численних композиціях розпізнаються добрі та злі звірі. Негативні образи авторка сама називає чудовиськами, а позитивні персонажі зазвичай наділені людськими рисами й посміхаються. Влучно про звірів мисткині

писала Ніна Велігоцька: «Якщо Сад Приймаченко сповнений Добра, то у її Звіринці відчувається могутнє протистояння Добра і Зла» (2009 р.).

Бестиарій Марії Примаченко дуже різноманітний. Тут чітко виділяються підгрупи: поліські тварини та екзотичні тварини, фантастичні звірі, фантастичні чудовиська, «допотопні» звірі, а також звірі – персонажі казок та легенд.

У пізній період творчості Марія Оксентівна малює улюблених левів, мавп, баранчиків, ягнят, корів, бичків, вовків, диких кішок, видр та інших. Якщо це тварини із рідного Полісся, то до них авторка має особливий пієтет.

Вона створює смиренного, проте непростого вовчика, якого «...скільки... не годуй, а вон у ліс дивиться» (1993), зображає поліського сома, котрий «...вилез із пруда, бо шукає чистої води...» (1989) та веселу поліську видру, яка «...по лісі ходила, шишки збирала, ліс садовила...» (1992). Більшість з них змальовує у природному середовищі, але наділяє їх людськими характеристиками, або розповідає за допомогою алегоричних образів про соціальну, екологічну та особисту проблематику.

Безперечно, що «звірі й птахи починають усе більше й більше нагадувати людей» [10, с. 53]. Тварини, зображені Марією радіють, святкують весілля, дбають про потомство, мають особисті трагедії. Одна з композицій 1994 року змальовує двох ведмедів «ліванідів» (інвалідів), які роздумують куди їм краще піти, щоб їх прийняли у «ліваніди». Примаченко малює їх з паличками.



Рис. 1. Вовчик. Скільки вовка не годуй, а вон у ліс дивиться. 1993 р.



Рис. 2. Поліська видра по лісі ходила, шишки збирала, ліс садовила – природу любила, із хлаком ходила. 1992 р.

Цією роботою вона хоче, ймовірно, привернути увагу до проблем людей з особливими потребами. Знаємо, що художниця мала інвалідність, пересувалась на милицях. Проте вона не малювала відкрито про свій біль, а делікатно подавала його через образи тварин.

Малюючи баранчика круторогого, який збився із дороги (1992 р.), майстриня розкриває образ несміливої людини, яка потребує постійного дороговказу. Зображаючи звичайну кізоньку, яка і їла, і пила (тобто була сита), художниця протиставляє їй людей, що наситились, а все одно кричать, що голодні (1991 р.). Створюючи образ мавпи-модниці, Примаченко наче змальовує його з жінки, яка занадто акцентує на своїй зовнішності (1983 р.).

Марія неймовірно смілива, адже уява її мандрує далеко у незвідане. Примаченко намагається осягнути, які ж були звірі до нашої ери: придумує «допотопного мавпуна», зображає «допотопного зайку», який, напевно, плавав у ковчегу. Фантазує над образами звірів, які жили до нашої ери і малює створіння у якого на бороді виросла ріпка. Це двогорбий звір-людина з короткими передніми кінцівками та довгими пазурами на задніх лапах. На голові – чорне волосся, тіло вкрите чорними цятками, а на бороді – масивна зелена ріпка.

Фантастичні звірі художниці переважно епатажно-барвисті, уособлюють тваринолюдину з різними рисами характеру. Часто поєднані в одне тіло з кількох тварин, як от у роботі з мавпочкою, яка осідлала звіра, що



**Рис. 3. Такі були звірі до нашої ери. У цього звіра не борода, а ріпка виросла, бо він любив їсти ріпку, і вона залишилася на бороді. 1989 р.**

має голову коня, а зад бобра. Або у композиції з «товстомордим маленьким зверком», який схожий на собаку з широким хоботом, а замість хвоста у нього ще один дивний звір з маленькими лапками. Чудернацькі звірі можуть мати багато ніг, або декілька голів. Наприклад: «Трохголова сіминога змія» (1993) та «Чотиринога стонога» (1994). У останній роботі мисткиня вдається до абсурду – де зображення й назва суперечливі.

Фантастичні звірі Примаченко живуть людським життям: бавляться з м'ячем, вирощують виноград чи ріпку, одягають вбрання, носять капелюхи, справляють весілля.

До казкових образів можемо віднести зображення багатоголових зміїв. Їх на виставці експонувалось кілька: «Змій сам себе кусає, що поживи не має» (1990), «Зелений змій робить людям горе і смерть дуракам, розумним – ней» (1992) та «Ваня зловив змія» (1992). Крім змія у останнє десятиліття життя художниця звертається до образу крилатого коня. Горбоконики теж казковий персонаж, а можливо він має більш давнє, міфологічне походження і є тим крилатим конем Пегасом. У Марії Оксентіївни фантастичний кінь увесь світ облітає «...усіх людей привитає, їм щастя бажає. І я бажаю!» (1993) або ще – «Коньок-Горбуньок увесь світ облітає і до тарілок попав» (1990) – зустрівся за уявленням Марії з літаючими об'єктами.

Фантастичних чудовиськ у Марії небагато, але вони настільки химерні й страхітливі,

що чітко виділяються з поміж інших фантастичних створінь. За допомогою цих образів вона створює композиції на теми соціально-трагічні [9, с. 160]. Чудовиська втілюють сукупний образ війни: жадливий, руйнівний, всепоглинаючий; війни, яка забирає найдорожче – сина, чоловіка, батька. Переживши особисту трагедію, Примаченко знаходить сили, щоб творити, але постійно нагадує нам про непоправні помилки людства. Художниця роздумує також і над страшними наслідками атомної війни. В останні роки життя Марія малює роботу «Атомна війна – будь проклята вона, щоб люде не знали і горя не мали!» (1989) (на цю тему художниця малювала також у 1970-х рр.). Драматичність композиції посилює чорне тло, на якому зображене чудовисько із гострими пазурами, рогами, роззявленим зубатим ротом, зміями замість хвоста й що виповзають з вух. Підсилюючи образ, художниця зображає на бороді пляшку з сорокома градусами. Зауважимо, що Марія негативно ставилась до алкоголізму й незначними, на перший погляд, деталями акцентувала на цьому у своїх малюнках.

До соціально-побутової тематики належить робота «Чудовисько благає горку водку...» (1986). Вірогідно, що зображене стало відлунням на подію 1985 року – впровадження «сухого закону». Марія Оксентіївна малює страховисько з аморфним тілом, проте з людською головою, яке розмовляє з пляшкою горілки та благає її повернутись. Ця робота відрізняється від інших: аплікативністю та графічністю, зміною середовища – відсутністю рослинних візерунків на тлі.

Події Чорнобильської трагедії вразили художницю, усю біль від побаченого і пережитого вона висвітлила у творах. Її рідне село Болотня знаходилося недалеко від 30-ти кілометрової зони відчуження й Марія разом з близькими людьми відчула наслідки вибуху на атомній електростанції [6, с. 12]. Після 1986 року вона створила серію робіт про горе, від якого вмирала природа. Чорнобиль вона подає через призму екологічної катастрофи. Звірі, птахи та риби потерпають від забрудненого повітря та води. На одній з композицій зображає «куропатицю» та жабку, які розду-

мують над бідною, адже «...ніде покупатися, зачорнена вода...» (1993 р.). Художниця створює також яскравий образ птахи-жінки галки, яка по світу літає та свого чоловіка шукає, а його тіла ніде немає. Цю композицію Примаченко присвятила Валерію Ходемчуку – працівнику атомної станції, першій жертві аварії. Старший оператор головного циркулярного насоса четвертого енергоблоку, уродженець Іванківського району якраз знаходився під час вибуху на своєму робочому місці. Про присвяту йому композиції дізнаємось з авторського підпису Примаченко.

Творчість Марії Оксентіївни останнього десятиліття життя представляють також і сюжетні композиції. Розпочала вона малювати побутовий жанр не відразу, шойно на межі 1950–1960-х років у її роботах все частіше з'являється зображення людини [4, с. 164]. Правдоподібно, що довгий час художниця просто не наважувалась малювати людей. Якщо звірі, птахи та квіти позначені сміливим виконанням, то в образах людей відчувається деяка скованість. Не всі з дослідників творчості художниці відразу сприйняли її композиції на побутову тематику [4, с. 166].

Найбільше художниця працювала в побутовому жанрі у 1970-х роках [2, с. 6]. Сюжетні твори мисткині мають особливе, притаманне лишень Марії трактування, проте водночас не позбавлені зв'язку з народною картиною [2, с. 8]. У кількох представлених роботах чітко проявляється тематика народної картини: зображення козака, який веде коня напувати, чи таємного побачення «Вані та Галі». Як і в народній картині тут присутній пейзаж – ставок з лебедями та деревами довкола. Багато сюжетів Марія відтворює з популярних народних пісень, ніби ілюструє їх, але не зовсім. Прикладом є робота, експонована на виставці «Пуд вишнею, пуд черешнею стояв старий з молодістю, як із ягодою» (1992).

У низці робіт Примаченко акцентує на праці українських селян, які обробляють землю та збирають урожай. Окрім буднів у її роботах звучить свято, адже народ уміє веселитись – співати та танцювати. На противагу возвеличенню теми праці, художниця

створює композицію, де засуджує неробство. Вона малює лежню, який «...роззявив рота, щоб упало у рот. А воно єго – у лоб. І рослини не люблять лентяєв» (1992). Людину-ледаря вона малює лежачим під розкішною яблунею із досягними плодами. Слід зазначити, що лежню художниця малювала і в 1960-х роках. Роботи такого характеру із роздумами-моралізуваннями мають походження із народних лубочних картинок [11, с. 81].

Вагоме місце у сюжетних композиціях займає тема почуттів: кохання, залицяння парубка до дівчини, логічне продовження стосунків у шлюбі (весіллі); художниця висвітлює також сімейне життя, особливо зосереджується на негараздах. На експозиції одне з чільних місць було відведено роботі «А я коня пасла. Прискакав конем козак милий, любий і каблучку подарив, і руку предложив, жоною назвав, обняв і поцілував» (1992). Марія тут зображає поцілунок парубка й дівчини та пару коней, довкола них – яблуні з червоними плодами. Ця робота сповнена оптимізму, добра й світлих взаємних почуттів. Світла, соковита кольорова гама вібрує трепетним співпереживанням авторки.

На жаль особисте життя Марії Примаченко не склалось, її коханий – Василь Маринчук загинув на фронті під час Другої Світової війни. Це стало важким ударом для художниці, бажання та можливість малювати було відкинуто на роки. Першочерговим стало виховання маленького сина Федора, народженого весною 1941 року. Жінка бралась за всяку роботу, адже жили бідно. Роботи доводилось продавати за копійчані кошти [4, с. 76]. Про яскраві композиції та всесвітню славу Примаченко наче забули. Дослідник творчості Марії Оксентіївни Григорій Островський згадував, що в 1950-х роках художниця переважно вишивала декоративні панно.

Марія Примаченко була сильною жінкою, сміливою художницею. Любов до природи та людей допомогли їй знову стати на шлях творчості та визнання. На початку 1960-х років відбулось так би мовити друге «відкриття» Марії. Її оселя стала місцем своєрідного магнетизму, до неї навідувались залюблені у образи та кольори поети, художники,

урналісти, фотографи, мистецтвознавці. Відчувши потужну підтримку та затребуваність, Примаченко створила серію робіт, яка буквально випромінювала позитив – «Людям на радість». За цей цикл робіт вона була нагороджена Шевченківською премією (Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка) у 1966 році.

**Висновки.** Отже, важливо розуміти, що кожне покоління українців потребує нового відкриття творчості художниці, адже трактуватиме воно її спадщину відповідно до певного періоду. Хоча справедливо стверджувати що мистецтво М. Примаченко є позачасовим,

бо порушує вічні теми: любові, людяності, боротьби. Тим паче, що значна частина її доробку знаходиться у приватних колекціях, які не завжди є доступними для ознайомлення. Відповідно не всі роботи є відомими, каталогізованими чи введеними до наукового обігу. А це ще вагомий пласт роботи.

Свідченням неабиякої популярності й актуальності творчості художниці у час звитяги українського народу є відвідуваність виставки «Марія Примаченко. «Дарую Україні!». Експозицію оглянули понад п'ятдесят тисяч людей.

### Література:

1. Марія Примаченко. Дарую вам сонце : каталог виставки колекції Запорізького художнього музею / куратор Галина Борисова ; текст Наталка Самрук. Родовід, 2008. 227 с.
2. Марія Приймаченко : альбом / авт. упоряд. Ніна Велігоцька. Київ : Мистецтво, 1994. 132 с.: іл.
3. Велігоцька Н. Моя М. П. Спогади та роздуми. *Марія Примаченко 100 : статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко ; упоряд. і ред. О. Найден.* Київ : Родовід, 2009. – С. 165–168.
4. Островский Г. Добрый лев Марии Примаченко. Советский художник, 1990. – 208 с., ил.
5. Жулинський М. (2007 р.). Такого дива ще не бачив світ / Микола Жулинський. *Марія Примаченко 100 : статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко ; упоряд. і ред. О. Найден.* Київ : Родовід, 2009. С. 91–92.
6. Данилейко В. (1968 р.). Слово про Марію Приймаченко (до 60-річчя від дня народження). *Марія Примаченко 100 : статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко ; упоряд. і ред. О. Найден.* Київ : Родовід, 2009. С. 30–36.
7. Марія Приймаченко. Мистецький альбом з приватних колекцій / авт. упоряд. Ольга Левченко. Київ : Оранта, 2007. 344 с.
8. Марія Приймаченко : альбом / авт. упоряд. Григорій Местечкін ; авт. вступ. Статті Володимир Данилейко. Київ : Мистецтво, 1971. 46 с.
9. Михайлова Р. Про слов'яно-давньоруські елементи в творчості Марії Приймаченко. *Марія Примаченко 100 : статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко ; упоряд. і ред. О. Найден.* – Київ : Родовід, 2009. – С. 159–162.
10. Найден О. (1973 р.). Складові елементи змісту й форми творів Марії Приймаченко у комплексному дослідженні. *Марія Примаченко 100 : статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко ; упоряд. і ред. О. Найден.* Київ : Родовід, 2009. – С. 50–54.
11. Велігоцька Н. (1988 р.). Шляхи життя і творчості Марії Приймаченко (До 80-річчя від дня народження). *Марія Примаченко 100 : статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко ; упоряд. і ред. О. Найден.* Київ : Родовід, 2009. С. 79–84.

### References:

1. Borysova, H. Samruk, N. (2008). Mariya Prymachenko. Daruyu vam sontse : katalog vystavky kolektiyyi Zaporiz'koho khudozhn'oho muzeyu [ Maria Prymachenko. I give you the sun : catalog of the exhibition of the collection of the Zaporozhye Art Museum]. Kyiv : Rodovid [ in Ukrainian ].
2. Velihots'ka, N. (1994). Mariya Prymachenko [Maria Prymachenko]. Kyiv : Mystetstvo [ in Ukrainian ].
3. Velihots'ka, N. (2009). Moya M. P. Spohady ta rozdumy [ My M. P. Memories and reflections ]. *Mariya Prymachenko 100 : statti, eseyi, spohady, publikatsiyi, prysvyacheni storichchyu Mariyi Prymachenko – Maria Primachenko 100 : articles, essays, memories, publications dedicated to the centenary of Maria Primachenko.* (pp. 165–168). Kyiv : Rodovid [ in Ukrainian ].
4. Ostrovskiy, G. (1990). Dobryy lev Marii Primachenko [The Good Lion of Maria Primachenko]. Moscow : Soviet artist [ in Russian ].

5. Zhulyns'kyy, M. (2007). Takoho dyva shche ne bachyv svit [ The world has never seen such a miracle]. *Mariya Prymachenko 100 : statti, eseyi, spohady, publikatsiyi, prysvyacheni storichchyu Mariyi Prymachenko – Maria Primachenko 100 : articles, essays, memories, publications dedicated to the centenary of Maria Primachenko*. (2009). (pp. 91–92). Kyiv : Rodovid [ in Ukrainian ].
6. Danyleyko, V. (1968). Slovo pro Mariyu Prymachenko (do 60-richchya vid dnya narodzhennya) [A word about Maria Priymachenko (for her 60<sup>th</sup> birthday)]. *Mariya Prymachenko 100 : statti, eseyi, spohady, publikatsiyi, prysvyacheni storichchyu Mariyi Prymachenko – Maria Primachenko 100 : articles, essays, memories, publications dedicated to the centenary of Maria Primachenko*. (2009). (pp. 30–36). Kyiv : Rodovid [in Ukrainian].
7. Levchenko, O. (2007). Mariya Prymachenko. Mystets'kyy al'bom z pryvatnykh kolektsiy [Maria Prymachenko. Art album from private collections]. Kyiv : Oranta [ in Ukrainian ].
8. Myestyechkin, H., Danyleyko, V. (1971). Mariya Prymachenko [Maria Prymachenko]. Kyiv : Mystetstvo [ in Ukrainian ].
9. Mykhaylova, R. (2009). Pro slov'yano-davno'rus'ki elementy v tvorchosti Mariyi Prymachenko [About the Slavic-Old Russian elements in the work of Maria Priymachenko]. *Mariya Prymachenko 100 : statti, eseyi, spohady, publikatsiyi, prysvyacheni storichchyu Mariyi Prymachenko – Maria Primachenko 100: articles, essays, memories, publications dedicated to the centenary of Maria Primachenko*. (pp. 159–162). Kyiv : Rodovid [ in Ukrainian ].
10. Nayden, O. (1973). Skladovi elementy zmistu y formy tvoriv Mariyi Prymachenko u kompleksnomu doslidzhenni [ Constituent elements of the content and form of Maria Prymachenko's works in a comprehensive study]. *Mariya Prymachenko100 : statti, eseyi, spohady, publikatsiyi, prysvyacheni storichchyu Mariyi Prymachenko – Maria Primachenko 100 : articles, essays, memories, publications dedicated to the centenary of Maria Primachenko*. (2009). (pp. 50–54). Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
11. Velihots'ka, N. (1988). Shlyakhy zhyttya i tvorchosti Mariyi Prymachenko (do 80-richchya vid dnya narodzhennya) [ Ways of life and creativity of Maria Priymachenko (to the 80<sup>th</sup> anniversary of her birthday)]. *Mariya Prymachenko100 : statti, eseyi, spohady, publikatsiyi, prysvyacheni storichchyu Mariyi Prymachenko – Maria Primachenko 100 : articles, essays, memories, publications dedicated to the centenary of Maria Primachenko*. (2009). (pp. 79–84). Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].



УДК 75.046(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.16>**Солярська-Комарчук Ірина Олегівна,**

кандидат філософських наук, доцент,

доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-3229-9153

irasolarsky@gmail.com

## ВИТОКИ НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМУ ТА ЙОГО ПРОЯВИ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ГРУПИ «NEW BEND»

Стаття присвячена аналізу мистецьких процесів, котрі виникли у другій половині XX ст. після Другої світової війни. Визначаються причини появи трансавангарду в зарубіжному мистецтві. В зв'язку із цим було звернено увагу на взаємозв'язок принципів авангардного мистецтва початку XX ст. та трансавангарду, котрий формується у 70-х – 80-х роках у більшості країн та характеризується певними регіональними особливостями. У дослідженні стверджується, що неоекспресіонізм або «фігуративний експресіонізм» як стилістична течія, став спільною рисою регіональних груп трансавангарду у 70-х – 80-х роках XX ст.: *Arte Cifra* (транс-авангард) в Італії, *Figuration Libre* у Франції, *New Image Painting* у США, *Neue Wilde* у Німеччині, *Nowa Expression* у Польщі.

У статті зосереджується увага на причинах популярності та широкої вживаності стилістичних рис експресіонізму у мистецтві др. пол. XX ст., авангардної течії початку XX ст., котра виникає у пригніченій війною Німеччині. Зокрема, трансформувавши досвід раннього експресіонізму, котрий намагався максимально виразити суб'єктивні переживання мистця, використовуючи для цього колір, деформацію, лінеаризм, художники другої половини XX ст. посилюють ці тенденції, виражаючи їх по різному у абстрактному експресіонізмі (40–50-ті роки XX ст.) та неоекспресіонізмі (70–80-ті роки XX ст.).

Особлива увага звертається на неоекспресіонізм, в межах якого відбувається повернення до фігуративного живопису. Неоекспресіонізм чи «фігуративний експресіонізм» можна вважати творчим методом транс-авангарду, тому часто зарубіжними дослідниками ці поняття вживаються як синоніми. Неоекспресіонізм, не дивлячись на ряд регіональних особливостей, має певні характеристики: крайній суб'єктивізм, міфологізація, застосування різних технік та їх поєднання, використання мистецьких традицій, але з метою надання інших сенсів, багатозначність, плюралізм, символізм в образотворенні.

Новизною статті є представлення творчості українських заборонених художників групи «New Bend» – Миколи Трегуба та Вудона Баклицького в якості самотнього варіанту неоекспресіонізму, котрий, завдяки силі духу та незламності митців нонконформістів, став величним мистецьким явищем в умовах соціалізму. Відповідно, факт розвитку неоекспресіонізму в українському мистецтві 70-х – 80-х років, долучає вітчизняну художню культуру до світового транс-авангарду.

**Ключові слова:** трансавангард, авангард, експресіонізм, неоекспресіонізм, *New Bend*, В. Баклицький, М. Трегуб.

### Soliarska-Komarchuk Iryna. THE ORIGINS OF NEO-EXPRESSIONISM AND ITS MANIFESTATIONS IN THE ART OF UKRAINIAN ARTISTS OF THE «NEW BEND» GROUP

The article is devoted to the analysis of artistic processes that emerged in the second half of the twentieth century after the Second World War. The reasons for the emergence of the transavant-garde in foreign art are determined. In this regard, attention is drawn to the relationship between the principles of avant-garde art of the early twentieth century and the trans-avant-garde, which was formed in the 70s and 80s in most countries and is characterized by certain regional features. The study argues that neo-expressionism or «figurative expressionism» as a stylistic trend became a common feature of regional transavant-garde groups in the 70s and 80s of the twentieth century: *Arte Cifra* (trans-avantgarde) in Italy, *Figuration Libre* in France, *New Image Painting* in the United States, *Neue Wilde* in Germany, and *Nowa Expression* in Poland.

The article focuses on the reasons for the popularity and widespread use of stylistic features of Expressionism in the art of the second half of the twentieth century, an avant-garde movement of the early twentieth century that

emerged in war-torn Germany. In particular, having transformed the experience of early expressionism, which tried to maximize the expression of the artist's subjective experiences using color, deformation, and linearity, artists of the second half of the twentieth century strengthened these trends, expressing them in different ways in abstract expressionism (40s-50s) and neo-expressionism (70s-80s).

Particular attention is paid to Neo-Expressionism, which saw a return to figurative painting. Neo-expressionism or «figurative expressionism» can be considered a creative method of the trans-avant-garde, so foreign researchers often use these concepts as synonyms. Neo-expressionism, despite a number of regional peculiarities, has certain characteristics: extreme subjectivity, mythologization, use of different techniques and their combination, use of artistic traditions, but with the aim of giving other meanings, ambiguity, pluralism, symbolism in the image.

The novelty of the article is the presentation of the works of the Ukrainian banned artists of the New Bend group – Mykola Tregub and Woodon Baklytskyi – as an original version of neo-expressionism, which, thanks to the strength of spirit and the indomitable nature of the non-conformist artists, became a majestic artistic phenomenon in the conditions of socialist realism. Accordingly, the fact of the development of neo-expressionism in Ukrainian art of the 70s and 80s brings the national artistic culture to the world trans-avantgarde.

**Key words:** transavant-garde, avant-garde, expressionism, neo-expressionism, New Bend, V. Baklytskyi, M. Tregub.

**Вступ.** Серед дослідників сучасного мистецтва кінець 70-х – початок 80-х років ХХ ст. прийнято вважати розквітом трансавангарду. Існує думка, що трансавангард – це перший напрям постмодернізму. На межі 1970-1980-х років бунт молодого покоління зарубіжних митців проявився у поверненні до «матеріалізації» мистецтва в традиційних формах, яким став фігуративний живопис. Нові тенденції виникли майже одночасно в кількох європейських країнах і в США. Трансавангардний рух часто описують як відродження живопису, що не зовсім вірно, оскільки живопис ніколи не вмирав, його по новому відкривали у 1980-х роках. А вже початок 70-х років відзначений розквітом концептуалізму та мінімалізму, проти яких і постав трансавангард як явище нової експресії в образотворенні. Це перший напрям у постмодерністському живописі, що об'єднав митців, які відмовилися від експериментів з формою та повернулися до образних зображень. Вони створювали живопис і малюнки, але традиційні техніки супроводжувалися новим стилем і тематикою робіт, продиктованими нестримною фантазією. Роботи виконувалися з будь-якої обраної художньої спадщини: футуризм, сюрреалізм, символізм. Серед загальних тенденцій слід виділити: 1. Використання мистецьких традицій, також доавангардних, 2. Пропагування вільної творчості та суб'єктивності, 3. Поєднання різних технік, 4. Багатозначність, плюралізм, необмеженість, 5. Ціллю художників було не копіювання, але творення дивних спів-

ставлень, завдяки яким виникали нові сенси, 6. Потяг до того, що авангард віддав на поталу забуттю: технічна майстерність, образність, наративність, суб'єктивність, регіоналізми. Вказані особливості стали рисами неоекспресіонізму, течії, котру також називають трансавангардом. Серед митців, пов'язаних з неоекспресіонізмом, найвідомішими вважають наступних: Г. Базеліца, А. Р. Пенка, А. Кіфера (Німеччина), Дж. Шнабеля (США), С. Чіа (Італія), Дж. М. Альберола (Франція), що представляють різні регіональні його течії – Arte Cifra (транс-авангард) в Італії, Figuration Libre у Франції, New Image Painting у США, Neue Wilde у Німеччині, Nowa Expression у Польщі. В Україні серед художників нонконформістів, слід виділити групу «New Bend» (М. Трегуб, В. Баклицький), творам яких також притаманні риси неоекспресіонізму. Через жорстку цензуру в Україні у 70–80-х роках художники не могли оголосити себе прибічниками якоїсь альтернативної течії, адже за таке інакомислення їм загрожувало покарання. Назва «New Bend» завуальовано натякала на наявність творчих пошуків та поглядів, відмінних від соцреалізму.

**Метою** роботи є з'ясування причин появи неоекспресіонізму у мистецтві 70-х – 80-х років ХХ ст., аналіз його стилістичних особливостей, зокрема у творчості заборонених українських художників творчої групи «New Bend» (В. Баклицького та М. Трегуба).

**Матеріали та метод.** Тема неоекспресіонізму, котра пов'язана також з таким поняттям

як трансавангард, мало досліджена вітчизняними мистецтвознавцями. Також відсутні дослідження щодо характеристики робіт окремих українських заборонених художників 70-х – 80-х років з т. з. неоекспресіонізму. Тому у дослідженні використовуються статті та книги польських та італійських науковців – Гжегоша Дзямські, Ренато Поджіолі, Мечислава Порембського. Важлива інформація щодо біографії та творчості В. Баклицького почерпнута у публікації української мистецтвознавиці О. Голуб.

В якості методів дослідження використано гносеологічний аналіз в процесі з'ясування концептів низки мистецтвознавчих понять та виявлення стилістичних рис у роботах митців групи «New Bend».; системно-аналітичний аналіз, з метою представлення української версії неоекспресіонізму як самобутнього феномену в контексті світового трансавангарду.

**Результати.** Термін «трансавангард» вводить італійський критик та теоретик мистецтва Акіле Боніто Оліва, хоча вперше він прозвучав з вуст художника та поета Енцо Куккі. Спочатку «трансавангард» стосувався мистецтва кола італійських живописців, таких як Міммо Паладіно, Енцо Куккі, Сандро Чіа та Франческо Клементе. «Вони вміло використали метафізику сюрреалізму, а також ранню християнську традицію. З часом елементи стилю з використанням міфології чи мистецтвознавства стали складовою Нової хвилі й надали їй полемічного характеру» [1]. Власне Новою хвилею називали мистецтво представників трансавангарду межі 70–80-х років в усіх західноєвропейських країнах.

Поняття трансавангард має об'єднуюче значення, у кожній країні цей напрям мав свої особливості, але однозначним є те, що в кожному випадку присутні риси експресіонізму, однак, висловлені інакше. «Неоекспресіонізм» або «фігуративний експресіонізм» у західноєвропейському мистецтві, на відміну від експресіонізму початку ХХ ст., вирізняється більшою агресивністю у формах вираження, як вважають дослідники. Характерною рисою неоекспресіоністів є вираження почуттів, використання емоцій, експресії та

інтуїції. Картини часто являють собою своєрідний колаж, написаний виразними, сильними, а іноді й недбалими, на перший погляд, мазками. Вони представляють яскравий, агресивний і особистий погляд на світ, виражаючи спонтанні почуття, а не конкретні ідеї.

Слід нагадати, що напередодні появи неоекспресіонізму у 40–50-х роках ХХ ст. великого розвитку набуває абстрактний експресіонізм, представлений цілою плеядою відомих майстрів – Аршиль Горкі, Анджело Іпполо, Джексон Поллок, Марк Ротко, творчий шлях яких розпочався ще на початку 40-х років. Більшість з них пережила долю емігранта, гостро відчуваючи досвід «приживання» у новому культурно-соціальному середовищі. Центром цього напрямку прийнято вважати Нью-Йорк, а період розквіту припадає на 40–50-ті роки ХХ ст. Головним принципом напрямку є концентрація майстра на власних переживаннях, які виливаються у живописі, у самому процесі малювання і взаємодії майстра, фарб, полотна. Великого значення майстри надавали кольору, його відчуттю та передачі через нього власних емоцій. Однак цей напрям повністю ігнорував реальність, а, отже, фігуративність.

Таким чином, у другій половині ХХ ст. експресіонізм, котрий зародився в 1905–1910 рр. у Німеччині і на той час мав великий розвиток саме у творчості німецьких авангардистів, з великою силою проявляється вже у нових умовах, стилістичних напрямках, у творчості майстрів різних держав. На початку ХХ ст. експресіонізм був пов'язаний з тодішніми авангардними течіями (наприклад, дадаїзмом, фовізмом, футуризмом). Його основними рисами визначають – суб'єктивізм (через спонтанний вияв внутрішніх переживань), містичні тенденції, критику сучасної цивілізації, використання бруталного контрасту, карикатури та гротеску, навмисної деформації зовнішнього образу світу. Вони формуються в художньому вираженні у відповідь на ту важку передвоєнну ситуацію, а потім і воєнну та й повоєнну, в які надовго занурився німецький народ. Безпосередніми попередниками експресіонізму були: В. Ван Гог, А. Тулуз-Лотрек, Ж. Енсор і Е. Мунк.

Експресіоністи проявляли інтерес до мистецтва первісних суспільств і дитячої творчості, до середньовічної скульптури, народного мистецтва, фовізму і символізму. Загальною тенденцією було надання великого значення формі, внаслідок чого мистцями використовувалися наступні прийоми: лінеаризм, деформація образу, абстрактний колір у дисонуючих зіставленнях, відмова від правдивого відтворення дійсності на користь ретельного аналізу внутрішніх переживань і посилення сили вираження (експресії).

Друга світова війна як велика екзистенційна трагедія вплинула на поширення експресіонізму у другій половині ХХ ст. Головною ознакою експресіонізму є бажання митця продемонструвати внутрішні відчуття, ним керувало прагнення відобразити себе на зовні. Це співпадало із поширенням філософії екзистенціалізму, саме цей напрям намагався знайти сенс існування людини в ті важкі повоєнні часи.

Ренато Поджіолі, автор першої теоретичної праці про авангард «Teoria dell'arte d'avanguardia» (1962), стверджує, що після Другої світової війни авангардизм став другою природою мистецтва, хронічним станом мистецтва в західному, демократичному світі. Авангард, попри всі його ліві та прореволюційні симпатії, може процвітати лише в демократичних, плюралістичних суспільствах, про що свідчить доля авангарду в системах, підпорядкованих тоталітарній ідеології, нацистській Німеччині та країнах Східної Європи, де вільне авангардне мистецтво було витіснене мистецтвом поневолелим. Єдиною країною за «залізною завісою», де збереглися залишки естетичного протесту, є Польща, пише Поджіолі, оскільки тут «народна демократія» була змушена йти на компроміс з національним і релігійним духом [2, с. 8]. На думку Поджіолі, мистецтво після Другої світової війни підхоплює і продовжує ідеї авангарду, і це стосується насамперед візуального мистецтва, де крайні авангардні настрої набули домінування. Схожої думки дотримується польський дослідник Мечислав Порембський, на думку якого цикл трансформацій, розпочатий авангардом початку століття, не завершився,

не досяг своєї класичної, закінченої завершеності, а тому повоєнне мистецтво можна трактувати як продовження історичного авангарду.

Транс-авангард, що в перекладі буквально означає «за авангардом» або «після авангарду», наголошує на генетичному зв'язку із традиціями авангарду, але, водночас, дає зрозуміти про свою осібність. Відкидаючи ідеології авангарду та його ключові категорії, такі як новизна, оригінальність, унікальність, автентичність, трансавангард відмовляється від характерних для авангарду ілюзій (наприклад, віра в можливість впливу на життя через мистецтво, вказівка на цілі розвитку історії, концепція лінійного розвитку мистецтва) та його забобонів, таких як заперечення цінності історичної спадщини, еkleктизм, негативне ставлення до масової культури. Трансавангард також відкидає надзвичайно сильний імператив новизни, оригінальності, який панує в авангарді; його мета – повернути мистецтву і митцям їхнє первісне значення. Старі категорії, до яких звертається трансавангард, згадуються з іронічною дистанцією, у спосіб, який не вказує, чи це жарт, чи серйозне твердження, якесь жартівливе чи серйозне висловлювання, краса чи кітч. Трансавангард зовсім не повертався до звичного, прирученого світу понять і цінностей, а вказував на неоднозначність сучасного світу. Боніто Оліва вказував на спорідненість з маньєризмом ХVI ст., адже останній, як і трансавангард, народився з кризи культурних цінностей, виражаючи тривоги своєї епохи. Відкидаючи модерністські ілюзії та наголошуючи на неоднозначності, плюралізмі та невизначеності, трансавангард реалізує головні постулати постмодернізму. Хоча, на перший погляд, мистецтво «диких» (неоекспресіоністів) видається соціально та культурно зухвалим, насправді рівень його відповідальності виявляється досить низьким.

Так чи інакше, авангардне мистецтво в якийсь момент вичерпало свої шляхи розвитку, розкрило більшість можливостей, постулат оригінальності виявлявся дедалі важчим для виконання, адже «все вже зроблено».

Кінцем авангарду стало знищення самого твору в таких випадках, як малюнок Раушенберга, де Куїнінга, Галерея порожніх стін Кляйна, 4'33" Джона Кейджа (чотири хвилини і тридцять три секунди мовчання). Лунали голоси про «смерть мистецтва», що, однак, слід трактувати як смерть авангардного мистецтва. Авангард помер, трансавангард запропонував повернутися до первісного значення мистецтва, де образ є не що інше, як зображення, а неоекспресіонізм з його творчими методами став найвдалішим принципом такого ви-ображення.

Вище вже згадувалось міркування Ренато Поджіолі, що авангард може квітнути лише в демократичних суспільствах. І тільки польське мистецтво, яке перебувало під контролем соціалістичного режиму, було в силі чинити естетичний опір. Однак щільна «залізна завеса», створена радянським режимом, та відсутність досліджень надовго поховали яскраві надбання заборонених українських художників-нонконформістів, котрі суперечать роздумам Поджіолі. На відміну від польських колег неоекспресіоністів (New Expression), українські заборонені мистці не могли існувати у творчому угрупованні, яке було відмінним від соцреалізму, і одразу каралися владою. Так сталося з групою «New Bend».

Група «New Bend» була утворена у 60-х роках з ініціативи Миколи Трегуба. Туди ввійшли його близький товариш і однодумець Вудон Баклицький та Володимир Борозенець, котрий невдовзі відійшов від них. Художники не мали жодної офіційної виставки. Вони самотужки організували демонстрацію своїх робіт в стінах покинутого цегляного заводу, або ж у квартирах київської інтелігенції чи в закинутих приміщеннях. Заборонені художники мріяли про вільне мистецтво, котре не контролюється владою, мріяли про свободу вираження власних думок і почувань. І власними працею та життям вони довели, що це можливо за будь-яких умов. Хоча ціна вільної творчості в умовах тоталітаризму надзвичайно висока: передчасна смерть М. Трегуба у 1984 році, тіло якого знайшли повішеним на воротах Видубицького монастиря (чи то акт самогубства, чи організоване КДБ вбив-

ство) та В. Баклицького у 1992 році, який мав ослаблене здоров'я, через спробу отруїтися, а також не пережив трагедію «незрозумілості» співвітчизниками вже у вільному від тоталітаризму суспільстві.

Обидва художники М. Трегуб (1943 р.н.) та В. Баклицький (1942 р.н.) належали до повоєнного покоління. Трагедія Другої світової війни закарбувалася у пам'яті їхніх родин. Під час голодомору 1933 року майже повністю загинула родина матері М. Трегуба. Пережиті трагедії спонукали митців в дорослому житті боротися за свободу вираження та особистого вибору. Окрім того це спонукало їх шукати нові форми образотворення, котрі здатні були передати всю силу внутрішніх переживань і, звичайно, соцреалізм з його оманливими сюжетами, абсолютно був не сприйнятним мистцями. Це вплинуло на те, що Микола та Вудон були художниками-самоуками, адже офіційна система навчання виключала свободу творчості.

Художники, котрі разом працювали на пленерах та взагалі тісно спілкувалися, у своїй творчості продовжували лінію українського авангарду 1920-х років, використовуючи підсилену експресія малюнку, відмовляючись від створення ілюзії простору. В однаковій мірі вони захоплювалися зарубіжними майстрами – Рембрандтом, Вермеєром, Ван Гогом, Шагалом, Модільяні, Піросмані та іншими, вибираючи ті риси, котрі максимально дозволяли передати у власних зображеннях внутрішній настрій, експресію переживань.

Микола Трегуб, як згадують його колеги та сучасники, навіть свої роботи вважав живими вільними істотами. В зв'язу із цим багато його робіт багаточислові, мають декілька рівнів споглядання – видимий та прихований, вклений чи зображений на звороті. Могла варіюватися і сама форма картини. Як вважають дослідники, художник здебільшого працював олією на оргаліті чи картоні. Часто використовував техніку колажу, залучаючи у полотно різні предмети. Виготовляв інсталяції та друкував трафарети. Полотно картини ставало часто тлом текстів створених самим Миколаю, чи улюбленими поетами. Художник сміливо експериментував, винаходив прийоми,

змішуючи графіку з живописом і об'єктами. Таким чином, митець інтуїтивно вибудовував в картинах простір самовираження, насичений власною художньою мовою.

Таким само винахідливим був Вудон Баклицький. Незадовго до смерті він описав свій доробок, котрий налічував 2500 робіт. Серед технік, які він використовував – олійний живопис, акварель, темпера, а також авторські розробки. Окрім малюнку Вудон займався карбуванням, керамікою, різьбленням по дереву. Це стало реалізацією його переконання про важливість креативного начала в людині, що має божественну природу. Якщо говорити про палітру фарб, то на полотнах В. Баклицького переважають гарячі тони. Будучи максималістом у житті, був таким самим і у творчості. Експресія кольору та форми притаманні його роботам, та саме вона у радянській системі засуджувалася як спотворення.

**Висновки.** Неоекспресіонізм Миколи Трегуба та Вудона Баклицького був інтуїтивним, без офіційних проголошень, програм. Випрацьовані ними техніки та методи вираження, в поєднанні з суб'єктивізмом та міфологізацією, несвідомо долучили їх творчість

до надбань світового трансавангарду. Так само як і в Польщі, неоекспресіонізм в середовищі забороненого мистецтва не був єдиною тенденцією. Це була одна з багатьох, хоча і найоригінальніша, найближча до духу часу, в якому вона зародилася і розвивалася паралельно з актуальними тенденціями в Західній Європі та США вперше після Другої світової війни. Присутність неоекспресіоністичної течії в забороненому мистецтві радянської України свідчить про зрілу та самобутню художню традицію вітчизняного мистецтва, не знищену тоталітарним режимом. Як і в сусідній Польщі, українська експресія 70-х – 80-х років – це дещо інше мистецтво, ніж на Заході. Окрім мистецького спротиву, це було і соціальне протистояння, що, власне, і відобразилось у явищі нонконформізму. Ця нова українська експресія співтворила політичні зміни, пророкувала демократію, анонсувала сьогоднішні успіхи українських художників, котрі розпочалися вже у 2000-х з появою молодих митців Нової хвилі. Враховуючи нерозкритість багатьох аспектів розвитку українського мистецтва періоду нонконформізму, слід приділити фахівцям особливу увагу цьому періоду.

#### Література:

1. Rudomino Tomasz. Clemente, Warhol, Basquiat. 2023. URL: <http://wsztuce.net/2023/05/04/clemente-warhol-basquiat/> (дата звернення: 20.05.2023).
2. Dziamski Grzegorz. Spoglądając na sztukę minionego wieku. *Estetyka i Krytyka*. Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2002. № 2(3). S. 6–12.
3. Poggioli R. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge Mass., 1968, 230 p.
4. Stanisławski Krzysztof. Nowa ekspresja 20 lat. *Format. Pismo artystyczne*, 2009. № 56. S. 7–0.
5. Porębski Mieczysław. *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Ossolineum, Wrocław, 1965. 313 s.
6. Голуб Олена. Невгасима палітра Вудона Баклицького. 2002. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/nevgasima\\_palitra\\_vudona\\_baklitskogo.html](https://zn.ua/ukr/ART/nevgasima_palitra_vudona_baklitskogo.html) (дата звернення: 20.05.2023).

#### References:

1. Rudomino Tomasz. (2023). Clemente, Warhol, Basquiat.
2. Dziamski Grzegorz. (2002). Spoglądając na sztukę minionego wieku. *Estetyka i Krytyka*. Uniwersytet Jagielloński, Kraków. № 2(3). S. 6–12.
3. Poggioli R. (1968). *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge Mass. 230 p.
4. Stanisławski Krzysztof. (2009). Nowa ekspresja 20 lat. *Format. Pismo artystyczne*. № 56. S. 7–10.
5. Porębski Mieczysław. (1965). *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Ossolineum, Wrocław. 313 s.
6. Holub Olena. (2002). Nevhasyma palitra Vudona Baklytskoho [Woodon Baklitsky's inextinguishable palette]. [in Ukrainian].

## НОТАТКИ

Наукове видання

# УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

## UKRAINIAN ART DISCOURSE

**Випуск 2, 2023**

**Issue 2, 2023**

Засновано у 2021 році  
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*  
Комп'ютерне верстання *О. І. Молодецька*

Підписано до друку 19.06.2023 р.  
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 15,81. Зам. № 0723/469  
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»  
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1  
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: [mailbox@helvetica.ua](mailto:mailbox@helvetica.ua)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.