

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТИКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3
Issue 3



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 № 7 від 20 вересня 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.

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

© Оформлення «Видавничий дім «Гельветика», 2023

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. 7 dated September 20, 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

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

Афоніна О. С. СТІНОПИС ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНИХ БАРОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....	6
Ван Вейжун МОРФОЛОГІЯ ТА ОБРАЗНА СКЛАДОВА КИТАЙСЬКОЇ ІЄРОГЛІФІКИ В КОНТЕКСТІ КАЛІГРАФІЇ ТА СУЧАСНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ.....	12
Горічко Я. М., Галишич Р. Я. ОБРАЗ ЖІНКИ ТА ЧОЛОВІКА У ГРАФІЧНИХ ТВОРАХ УКРАЇНИ У ВОЄННІ ТА МІЖВОЄННІ ПЕРІОДИ.....	20
Дядюх-Богатько Н. Й. НОВІ ВИРАЖАЛЬНІ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНЕРА ТА МИСТЕЦТВА В ЖИТТІ ЛЮДЕЙ У ТЕХНІКО-ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	31
Дяченко А. В. КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ (ПОЧАТОК ХХІ СТ.).....	36
Іваницька Д. Д. ЕКСПЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕРЖАВНИХ НАУКОВО-ДОСЛІДНИХ РЕСТАВРАЦІЙНИХ МАЙСТЕРЕНЬ У КІНЦІ 1930-Х – 1970-ТИХ РОКАХ.....	44
Корнєв А. Ю., Чжан Чже КИТАЙСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....	55
Кравченко Л. В. ВИРОБИ ПЕРШИХ ПОРЦЕЛЯНОВИХ МАНУФАКТУР ФРАНЦІЇ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ.....	62
Михайлова Р. Д. ТЕАТРАЛЬНІ ПРОЄКТИ ЗАХИ ХАДІД.....	68
Оляніна С. В. ПОБАЧИТИ НЕБО НЕБЕС КОНЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ ФРОНТОНІВ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ.....	76
Потапенко М. В., Демиденко О. І., Потапенко Г. М. ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 022 ДИЗАЙН.....	85
Рибалко С. Б. КОПЮВАННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРИ СХІДНОЇ АЗІЇ.....	91
Цигикало К. О. ТВОРЧІ ПОШУКИ МИТЦІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ КІНЦЯ 1990-Х – 2000-Х РОКІВ.....	99

CONTENTS

Afonina O. WALL PAINTING OF THE TRINITY GATE CHURCH OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF AESTHETIC BAROQUE TRENDS.....	6
Weirong Wang MORPHOLOGY AND IMAGINARY COMPONENT OF CHINESE HIEROGLYPHS IN THE CONTEXT OF CALLIGRAPHY AND MODERN COMPUTER TECHNOLOGIES.....	12
Horichko Y., Halyshych R. IMAGE OF WOMAN AND MAN IN GRAPHIC WORKS OF UKRAINE DURING THE WAR AND INTERWAR PERIODS.....	20
Dyadyukh-Bohatko N. NEW EXPRESSIVE AND FUNCTIONAL PERSPECTIVES OF DESIGNER AND ART IN THE LIFE OF PEOPLE IN THE TECHNICAL AND INFORMATIONAL SOCIETY OF THE XXI CENTURY.....	31
Diachenko A. THE CONCEPT OF THE DEVELOPMENT OF ART AND INDUSTRIAL EDUCATION (BEGINNING OF THE XXI CENTURY).....	36
Ivanytska D. EXPERT ACTIVITY OF THE CENTRAL STATE SCIENTIFIC AND RESEARCH RESTORATION WORKSHOPS IN THE LATE 1930s – 1970s.....	44
Kornev A., Zhang Zhe CHINESE STILL LIFE IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE.....	55
Kravchenko L. ARTWORKS OF THE FIRST PORCELAIN MANUFACTURERS OF FRANCE FROM THE KHANENKO MUSEUM COLLECTION	62
Mykhailova R. THEATER PROJECTS OF ZAHA HADID.....	68
Olianina S. SEE THE DOME OF HEAVEN. THE CONCEPT OF THE ARTISTIC DECORATION OF THE PEDIMENTS OF THE GATE CHURCH OF THE TRINITY OF KYIV PECHERSK LAVRA.....	76
Potapenko M., Demydenko O., Potapenko H. THE USE OF DIGITAL INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT OF THE 022 SPECIALTY (DESIGN).....	85
Rybalko S. COPYING WORKS OF ART AS A PART OF CULTURE OF EAST ASIA.....	91
Tsyhykalo K. CREATIVE EXPLORATIONS OF ARTISTS FROM THE KYIV SCHOOL OF SCULPTURE IN THE LATE 1990S TO THE 2000S.....	99

УДК 75.052]271.2-788(477-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.1>**Афоніна Олена Сталівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1627-6362

aolena7@gmail.com

СТІНОПИС ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНИХ БАРОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Сучасне піднесення національної самосвідомості та ідентичності фокусує увагу на зверненні, переосмисленні культурно-історичних і мистецьких процесів минулого, а також необхідності популяризації мистецької спадщини України у світовому мистецькому просторі. Метою статті є аналіз особливостей монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври з позиції розвитку барокової естетики та взаємовпливів різновидів мистецтва. Методологія дослідження базується на загальнонаукових методах та підходах, серед яких: діалектичний, системний, структурно-функціональний, метод художнього аналізу. Небачене піднесення культури та мистецтва, яке розпочалося в Україні починаючи з другої половини XVII ст. завдяки поширенню барокових тенденцій, характеризувалося створенням пишно декорованої архітектури, яскраво оздоблених монументальними розписами інтер'єрів та предметів побуту. Класичним прикладом «золотої доби» українського бароко виступає, збережений до сьогоднішніх днів, ансамбль розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, який закарбував на своїх стінах сутність та багатогранність «примхливого» стилю. З'ясовано, що, насичені національним колоритом, монументальні розписи Троїцької церкви набувають своєрідності та неповторності завдяки синтезу та взаємодії різновидів мистецтва: образотворчого, декоративно-прикладного, графічного. Висновки. Уособлюючи увесь спектр світобачення, моральних цінностей та естетичних запитів суспільства, стінопис Троїцького храму став взірцем художнього мислення своєї доби. Формування естетичних засад відбувалось в парадигмі просування в усіх сферах культури гуманістичних ідей та, притаманного бароковому мисленню, розуміння природи як сукупності таємничих знаків і символів.

Ключові слова: Троїцька надбрамна церква, монументальний живопис, естетика, українське бароко, Києво-Печерська лавра.

Afonina Olena. WALL PAINTING OF THE TRINITY GATE CHURCH OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF AESTHETIC BAROQUE TRENDS

The modern uplift of national self-awareness and identity focuses on addressing, rethinking the cultural-historical and artistic processes of the past, as well as the need to promote the artistic heritage of Ukraine in the world artistic space. The purpose of the article is to analyze the features of the monumental paintings of the Trinity Gate Church of the Kyiv-Pechersk Lavra from the point of view of the development of baroque aesthetics and the mutual influences of various types of art. The research methodology is based on general scientific methods and approaches, including: dialectical, systemic, structural and functional, artistic analysis method. The unprecedented rise of culture and art, which began in Ukraine in the second half of the 17th century thanks to the spread of baroque trends, was characterized by the creation of lavishly decorated architecture, interiors and household items with florid monumental paintings. A classic example of the "golden age" of the Ukrainian Baroque, preserved to this day, is the ensemble of frescoes of the Trinity Gate Church of the Kyiv-Pechersk Lavra, which imprinted on its walls the essence and versatility of the "capricious" style. It was found that, saturated with national colour, the monumental paintings of the Trinity Church acquire originality and uniqueness thanks to the synthesis and interaction of different types of art: visual, decorative and applied, graphic. Conclusions. Embodying the entire spectrum of worldview, moral values and aesthetic demands of society, the wall painting of the Trinity Church became a model of the artistic thinking of its time. The formation of aesthetic principles took place in the paradigm of the promotion of humanistic ideas in all spheres of culture and the understanding of nature as a collection of mysterious signs and symbols inherent in baroque thinking.

Key words: Trinity Gate Church, monumental painting, aesthetics, Ukrainian Baroque, Kyiv-Pechersk Lavra.

Вступ. Феномен бароко, як один з унікальних європейських культурних явищ, залишив свій неповторний слід в усіх сферах української культури: архітектурі та образотворчому мистецтві, літературі та філософії, науці й освіті, музиці та поезії. За надзвичайну пластичність та здатність адаптуватися до національних і культурних традицій бароко слушно вважають першим спільним «великим стилем» європейської культури [1, с. 13]. Відсутність стилістичної однарності, як результат національних відмінностей, стало характерною рисою періоду бароко [2]. Це був універсальний напрям, що позначився інтеграцією України до загальноєвропейського культурного процесу та розширив межі міжнародних культурних впливів. Засвоївши багатий досвід європейського мистецтва, українське бароко виявило ознаки, які не знаходять аналогій в мистецтві інших країн та мають свої неповторні стилеві особливості. Базисом у формуванні художнього мислення українського бароко слугували синтез етнічної культури, народної естетики та сакральності [3, с. 90]. Послаблення впливу візантійських традицій та переорієнтація української культури на європейські культурні засади відбувалися через призму розвитку наукової думки, гуманістичних ідей, спрямованих на пошук смислу життя та призначення людини. Розуміння людини та її духовного світу, як своєрідного мікрокосмосу, підносило її гідність незалежно від суспільного статусу або походження. Такі естетичні ідеали здобули теоретичне обґрунтування в працях видатних діячів Києво-Могилянської академії, відіграючи значну роль в тогочасній художній культурі [4, с. 350]. Барокова риторика повчань та проповідей знайшла свій відбиток у тогочасних монументальних розписах, збагативши український живопис появою нових сюжетів, композиційне вирішення яких було оперте на зразки західноєвропейського мистецтва, зокрема графічного [5, с. 91]. Значний вплив на формування мистецьких принципів у розвитку стінопису мали спеціальні трактати з живопису а також збірки західноєвропейських гравюр XVI–XVII ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви на сьогодні має досить широку та різнопланову історіографію. Інтерес до живопису храму обумовлений унікальністю та еталонністю пам'ятки як єдиного збереженого мистецького ансамблю розписів XVIII ст. київської малярської школи. Стінопису церкви присвячено наукові доробки Ф. Уманцева, П. Жолтовського, П. Білецького, Г. Логвина, Л. Міляєвої, О. Пітателевої, С. Павленка. Серед інших публікацій заслуговують на увагу праці А. Кондратюк, що торкається проблематики пошуку візуальних джерел, що слугували взірцями для живописних композицій Троїцької надбрамної церкви. Залучивши матеріал вітчизняних та закордонних збірок ілюстрованих видань Піскатора, Меріана, Крауса, Данкертца, авторка наводить низку ілюстрацій з гравійованих альбомів, що були «прототипами до композицій лаврських стінописів» [6]. В нерозривному зв'язку з проповідницьким жанром стінопис Троїцької розглядають О. Лопухіна, Л. Міляєва, М. Нікітенко та інші. З метою розкриття проблематики естетичних засад в монументальному живописі храму в статті задіяні праці А. Макарова та В. Овсійчука.

Матеріали та методи. В дослідженні застосовані загальнонаукові методи та підходи, серед яких: діалектичний, системний, структурно-функціональний, метод художнього аналізу.

Результати. Троїцька надбрамна церква посідає особливе місце серед споруд ансамблю Києво-Печерського монастиря. Акцентуючи головний вхід до обителі, храм набував сакрального значення «Святої брами» як «дверей покаяння та очищення від гріхів», створюючи символічну межу між світом хаосу та Царством Небесним [7, с. 95]. Будівництво церкви над Святою брамою традиційно датують 1106–1108 рр. на підставі свідчень А. Кальнофойського у «Тератургімі» 1638 року, що й досі викликає чимало сумнівів та заперечень у сучасному науковому дискурсі [8; 9]. Його архітектура, створена у традиціях візантійського храму, отримала нове звучання після зведення коштом І. Мазепи

нової кам'яної огорожі навколо лаври в період 1690–1708 рр. та відбудови монастиря після наслідків пожежі 1718 року. На стінах храму з'являються, властиві західноєвропейській архітектурі, елементи ордерної системи як «демонстрація багатого і благополучного життя України під булавою Мазепи» [10, с. 216]. Посилення урочистості й ошатності, зокрема, за рахунок синтезу різновидів мистецтва, стало однією з тенденцій тогочасного мистецтва. Усі фасади церкви були оздоблені пишним ліпним та живописним декором, вносячи у їх форми елемент поетичності й одухотвореності.

Стінопис Троїцького храму уособлює всю сутність світобачення, моральних цінностей та естетичних уподобань своєї доби. Виконаний в першій третині XVIII ст. майстрами Лаврської малярської школи, він став взірцем художнього мислення, що поєднав богословську думку, творчий геній народу та фантастичний світ природи через живописні засоби творення. Синтез архітектури, живопису та скульптури сформував іншу концепцію організації внутрішнього простору храму. Відтепер виражальні засоби еволюціонують у напрямку поступового відходу від створення образів за допомогою виключно лінії та кольору, що було характерною рисою попереднього періоду, в бік освоєння прийомів реалістичного зображення дійсності. Розписи суцільним безперервним килимом вкривають всі без винятку площини, що здається, порушує межі, створені архітектурними конструкціями. Водночас виконавці стінопису прагнуть передати відчуття Божественної присутності через таємничість та загадковість зображеного. Така алогічна реальність свідчить про оволодіння митцями бароко вмінням розкривати духовний світ особистості [10, с. 85]. Насичений сюжетами, інтер'єр отримав увесь спектр барокового мистецького мислення – алегоричність, символічність, динамічність та драматургію образів. Стінопис храму відзначається демократичністю та, характерним для цієї доби, вільним трактуванням традиційних іконографічних сюжетів [5, с. 91].

Живописне оздоблення, що розпочинається з перших сходінок вхідної галереї при-

твору, представлене процесією з багатофігурних композицій з групами святих та образом Бога Отця і сил Небесних на склепінні, ілюструючи Євангельські тексти [11, с. 23] (рис. 1). Композиційні запозичення з західноєвропейських гравюр та лицевих Біблій, що, як зазначає А. Кондратюк, були використані лаврськими майстрами для створення сюжетних сцен в Троїцькій церкві з певними змінами [6]. Разом з тим, не слід забувати, що особливістю згаданих гравійованих творів є їх чорно-біле виконання. Натомість, стінопис храму вирізняється яскравим колористичним звучанням, барвистістю фарб та урочистою декоративністю. В цьому зв'язку кольоровій естетиці надається особлива роль. Маючи семантичний емоційно-глибинний підтекст, колір виступає тим інструментом, що зачіпає найпотаємніші струни людської душі, пробуджуючи її духовне просвітлення [4, с. 462].

Проникнення в мистецтво народних традицій зумовило появу в сюжетах різноманітних життєвих подробиць, деталей одягу, орнаментальних композицій, типажів. Дійові особи



Рис. 1. Зображення образу Бога Отця і Сил Небесних на склепінні вхідної галереї Троїцької надбрамної церкви

вважають глядача індивідуальними рисами обличчя та емоційним розкриттям усієї гами почуттів. Реалістичне мислення з глибоким національним забарвленням дещо змінює звичну іконографію. Образи святих набувають реального характеру завдяки розвитку портретного жанру та злету декоративно-прикладного мистецтва. Творчий альянс художників з майстрами різних видів прикладного мистецтва – сницарями, гаптарками, ювелірами, сприяв їх взаємопроникненню. Особливу групу становлять зразки українського гаптування, які поєднують творчість іконописців та майстринь образотворчого шитва. На стінах Троїцької надбрамної церкви чисельні біблійні персонажі, вбрані в розкішні, прикрашені барвистими орнаментами, золотим шиттям та перлами, облачення, набувають виразних національних рис. Виконані з тонким відчуттям психології, лики, деталі одягу з різноманітним квітково-орнаментальним мотивом вражають майстерністю виконання та вказують на безмежність фантазії художників. Саме за ескізами або безпосередньою участю митців XVII–XVIII ст., серед яких Леонтій Тарасевич та Іван Щирський, виконували майстрині високохудожні твори шитва в жіночих монастирях [12, с. 913]. Характерною особливістю стінопису є введення до євангельських сюжетів зображень чисельних побутових елементів та предметів для богослужіння – священних посудин, пишно декорованих потирів, підсвічників, пелен, які виписані з тонкою обробкою деталей (рис. 2).

Релігійні сюжети тісно переплітаються з містичними краєвидами. Серед мальовничих гір звиваються бурхливі потоки рік, населені фантастичними істотами: дивовижними рибами та тритонами. Образ ріки, котрий здавна символізує своєрідну межу між тимчасовим земним життям людини та життям вічним – небесним, досить часто зустрічається у бароковій духовній поезії [13, с. 395]. На скелястих берегах річок

та водойм з буйною рослинністю присутні різноманітні звірі, райські птахи й змії, презентуючи закодовану картину Світу. Ми бачимо алегоричні зооморфні образи, котрі втілюють гуманістичні ідеї сили та мужності (лев), євхаристичної жертви (пелікан), терпимості та працьовитості (журавель), стриманості (верблюд), покаяння (орел) та християнської душі (олень). Серед зображених звірів зустрічаємо і екзотичних мешканців: слонів, леопардів, мавп, а також павичів як символів безсмертя і нетлінної душі [13, с. 397]. Властиве бароковому мисленню розуміння природи як сукупності таємничих знаків широко використовувалось у тогочасній проповідницькій літературі для «полегшення пізнання Бога» [10, с. 68]. Окремі сюжетні сцени виконані у супроводі з рясними рослинними композиціями з зображенням квітів і плодів, що знаходить співзвучність з українською книжковою мініатюрою XVII–XVIII ст.

Висновки. Потяг українських художників до європейського мистецтва в поєднанні з ідеями гуманізму сприяли новим засадам художнього мислення та розуміння прекрасного, наочним прикладом яких є монументальний



Рис. 2. Композиція «Божественна літургія» із зображенням предметів для Євхаристії у вівтарній частині Троїцької церкви

живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Формування естетичних підвалин відбувалось у тісному зв'язку та синергією з іншими жанрами мистецтва: портретним, декоративно-прикладним, літературним, графічним. Аналіз особливостей монументальних розписів церкви вказує на

посилення уваги до земного життя людини через призму ментальності. Притаманне бароковому мисленню, розуміння природи як сукупності таємничих знаків і символів, з винятковим декоративним і колористичним чуттям розкриває сутність алегоричної мови розписів.

Література:

1. Українське бароко: у 2 т. / [кер. проекту Д. Наливайко; ред. кол. Д. Горбачов та ін.] Харків : АСТА, 2004. Т. 1. 677 с.
2. Martin J. R. (2018). *Baroque*. New York, NY : Routledge. 368 p.
3. Піщанська В.М. Духовний синкретизм ідейно-естетичних форм українського бароко. *Гуманітарний корпус*: зб. наук. статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. Вип. 18. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. С. 88–91.
4. Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 480 с.
5. Свенціцька В.І. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. в контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко. *Українське барокко та європейський контекст: архітектура, образотв. мистецтво, театр і музика* / АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Пол. акад. наук, Ін-т мистецтва [редкол.: О.К. Федорук (відп. ред.) та ін.]. Київ : Наук. думка, 1991. С. 90–95.
6. Кондратюк А. Першовзріці та аналоги композицій стінопису Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті історії та культури*: Зб. наук. праць. Вип. 12 / [Ред. рада: В.М. Колпакова (відп. ред.) та ін.] Київ : Віпол, 2004. С. 60–71.
7. Нікітенко М. Покаянна символіка монастирського входу. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті історії та культури*: Зб. наук. праць. Вип. 12 / [Ред. рада: В.М. Колпакова (відп. ред.) та ін.] Київ : Віпол, 2004. С. 95–102.
8. Вортман Д. Про час спорудження Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерського монастиря. *Київська старовина*. Київ : Центр пам'яткознавства АН України і Укр. т-ва охорони пам'яток історії та культури, 1998. №1. С. 185–188.
9. Лук'янченко В. Новий погляд на реконструкцію початкового вигляду Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Місто: історія, культура, суспільство*. №10 (3), 2020, С. 21–40. DOI: <https://doi.org/10.15407/mics2020.10.021>
10. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 285 с.
11. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог /Автор-упорядник А. Кондратюк. Київ : «Квіц», 2005. 252 с.
12. Кара-Васильєва Т.В. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. *Історія українського мистецтва : у 5 т.* Київ : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2011. 1087 с.
13. Нікітенко М.М. Літературні витоки пейзажного живопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Могиланські читання 2005 року: Зб. наук. пр. : Монастирські комплекси в контексті християнської культури*. Київ : Фенікс, 2006. С. 394–404.

References:

1. *Ukrainske baroko: u 2 t.* (2004) [Ukrainian Baroque (1)] Kharkiv : ACTA [in Ukrainian].
2. Martin J. R. (2018). *Baroque*. New York, NY : Routledge [in English].
3. Pishchanska V.M. (2018) Dukhovnyi synkretyzm ideino-estetychnykh form ukrainskoho baroko [Spiritual syncretism of ideological and aesthetic forms of the Ukrainian Baroque]. *Humanitarnyi korpus – Humanitarian Corps*, (18). Vinnytsia : TOV «TVORY» [in Ukrainian].
4. Ovsiichuk V. (1996) *Ukrainske maliarstvo X–XVIII stolit. Problemy koloru* [Ukrainian painting of the 10th–18th centuries. Color problems]. Lviv : Instytut narodoznavstva NAH Ukrainy [in Ukrainian].
5. Svetsitska V.I. (1991) *Ukrainskyi zhyvopys XVI-XVII y XVIII st. v konteksti vizantiiskykh mystetskykh tradytsii ta zakhidnoievropeiskoho baroko* [Ukrainian painting of the 16th-17th and 18th centuries in the context of Byzantine artistic traditions and Western European Baroque]. *Ukrainske barokko ta yevropeyskyi*

kontekst: arkhitektura, obrazotv. mystetstvo, teatr i muzyka – Ukrainian Baroque and the European context: architecture, fine arts, theater and music. Kyiv : Nauk. dumka [in Ukrainian].

6. Kondratiuk A. (2004) Pershovzirtsy ta analohy kompozytsii stinopysu Troitskoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry [Prototypes and analogs of wall painting compositions of the Trinity Church of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Lavrskyi almanakh – Lavrskyi almanac*, (12). Kyiv : Vipol [in Ukrainian].

7. Nikitenko M. (2004) Pokaianna symvolika monastyrskoho vkhodu [Penitential symbolism of the monastery entrance]. *Lavrskyi almanakh – Lavrskyi almanac*, (12). Kyiv : Vipol [in Ukrainian].

8. Vortman D. (1998) Pro chas sporudzhennia Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoho monastyria [About the time of the construction of the Trinity Gate Church of the Kyiv-Pechersk Monastery]. *Kyivska starovyna – Kyiv antiquity*, (1). Kyiv : Tsentr pamiatkoznavstva AN Ukrainy i Ukr. t-va okhorony pamiatok istorii ta kultury [in Ukrainian].

9. Lukianchenko V. (2020) Novyi pohliad na rekonstruktsiiu pochatkovoho vyhliadu Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry [A new look at the reconstruction of the original appearance of the Trinity Church of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Misto: istoriia, kultura, suspilstvo – City: History, Culture, Society*, (10 (3)). DOI: <https://doi.org/10.15407/mics2020.10.021> [in Ukrainian].

10. Makarov A. (1994) Svitlo ukrainskoho baroko [The light of the Ukrainian Baroque]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

11. Kondratiuk A. (2005) Monumentalnyi zhyvopys Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry: Kataloh [Monumental painting of the Trinity Gate Church of the Kyiv-Pechersk Lavra: Catalog]. Kyiv : «Kvits» [in Ukrainian].

12. Kara-Vasylieva T.V. (2006-2011) T. 3 : Mystetstvo druhoi polovyny XVI–XVIII stolittia [Art of the second half of the 16th-18th centuries] *History of Istoriiia ukrainskoho mystetstva : u 5 t. – Ukrainian art: in 5 volumes*, (3). Kyiv : [IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy] [in Ukrainian].

13. Nikitenko M.M. (2006) Literaturni vytoky peizazhnoho zhyvopysu Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry [Literary origins of the landscape painting of the Trinity Gate Church of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Mohylianski chytannia 2005 roku – Mohyla readings of 2005*. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

УДК 003.03/07:74:766/7.05 ...`06

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.2>**Ван Вейжун,**аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
доцент Чжецзянського університету Гуншанг, Ханчжоу, Китай

ORCID ID: 0000-0002-4207-0416

weirongwang3@gmail.com

МОРФОЛОГІЯ ТА ОБРАЗНА СКЛАДОВА КИТАЙСЬКОЇ ІЄРОГЛІФІКИ В КОНТЕКСТІ КАЛІГРАФІЇ ТА СУЧАСНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

У статті розглядаються особливості морфології форм сучасної ієрогліфіки Китаю, а також її образна складова в контексті каліграфічних традицій та цифрових технологій створення шрифту. У якості матеріалу використано приклади цифрових китайських шрифтів, виконані за допомогою шрифтових програм у системі Unicode. В роботі зазначено, що китайська ієрогліфіка має давню історію формування та розвитку, адже базується на певних особливостях світосприйняття та традиціях культури Китаю в цілому, і головним фактором збереження традицій є каліграфія. Наголошено на важливості каліграфії як елемента художньої культури Китаю. Сучасні цифрові шрифти та літерація Китаю імітують каліграфічне написання ієрогліфів пензлем, що надають їм певної образності, асоціативності та художнього потенціалу. У роботі вперше розглянуто та поставлено питання впливу образної складової ієрогліфіки на сприйняття ідеї символу ієрогліфу та залежність від його морфології. Підкреслено значення сучасних комп'ютерних технологій для розширення можливостей шрифтового дизайну, зокрема, створення образних шрифтів. Виявлено, що дизайнери створюють ієрогліфи, які за своєю морфологією мають константні елементи з високим рівнем читабельності, що зберігає початкову жорстку конструкцію графем спрощеного або традиційного письма за принципом домінування позиції розпізнавання китайських ієрогліфів. Винесено на розгляд питання можливого рівня посилення образної складової ієрогліфіки шляхом застосування більш виражених художніх засобів, а також взаємовплив морфології та образу ієрогліфіки на сприйняття символу в цілому. Перспективою для подальшого дослідження є класифікація сучасної ієрогліфіки Китаю, яка включає в себе цифрові шрифти, літерацію та анімацію, за певними візуальними характеристиками.

Ключові слова: китайський ієрогліф, ієрогліфіка, морфологія, образ, акцидентний шрифт, каліграфія, літерація, шрифтовий дизайн.

Weirong Wang. MORPHOLOGY AND IMAGINARY COMPONENT OF CHINESE HIEROGLYPHS IN THE CONTEXT OF CALLIGRAPHY AND MODERN COMPUTER TECHNOLOGIES

The article examines the peculiarities of the morphology of the forms of modern Chinese hieroglyphics, as well as its figurative component in the context of calligraphic traditions and digital technologies of font creation. Examples of digital Chinese fonts made using font programs in the Unicode system were used as material. The work states that Chinese hieroglyphics has a long history of formation and development, because it is based on certain features of the worldview and traditions of Chinese culture as a whole, and the main factor in preserving traditions is calligraphy. The importance of calligraphy as an element of Chinese artistic culture is emphasized. Modern digital fonts and Chinese lettering imitate the calligraphic writing of characters with a brush, which gives them a certain imagery, associative and artistic potential. For the first time, the question of the influence of the figurative component of hieroglyphics on the perception of the idea of a hieroglyph symbol and its dependence on its morphology was considered and posed. The importance of modern computer technologies for expanding the possibilities of typeface design, in particular, the creation of figurative fonts, is emphasized. It was found that designers create characters that have constant elements with a high level of readability according to their morphology, which preserves the original rigid structure of graphemes of simplified or traditional writing based on the principle of dominance of the recognition position of Chinese characters. The question of the possible level of strengthening of the figurative component of hieroglyphics through the use of more pronounced artistic means, as well as the mutual influence of morphology and the image of hieroglyphics on the perception of the symbol as a whole, is brought up for consideration. A perspective for

further research is the classification of modern Chinese hieroglyphics, which includes digital fonts, lettering and animation, according to certain visual characteristics.

Key words: Chinese characters, hieroglyphics, morphology, image, display font, calligraphy, lettering, typeface design.

Постановка проблеми. Китайська ієрогліфіка має давню історію формування та розвитку, адже базується на особливостях світосприйняття та традиціях культури Китаю в цілому. В основі форми ієрогліфіки закладено філософію мистецтва каліграфії, принципи буддизму та систему семантичних конотацій. Від перших схематичних зображень форма ієрогліфів пройшла шлях трансформації до чіткої системи, де кожен знак має свою жорстку конструкцію, але зі збереженням піктографічних характеристик. Сучасні цифрові шрифти та літерація Китаю імітують каліграфічне написання ієрогліфів пензлем, що надають їм певної образності, асоціативності та художнього потенціалу. Ієрогліфи застосовуються як елементи абстрактного мистецтва та втілюються у різні сфери художнього процесу. Дослідження морфології китайської ієрогліфіки та її образної складової в контексті каліграфічних традицій та комп'ютерних технологій є актуальним для розуміння сучасного стану, особливостей та розвитку шрифтового дизайну та візуальної комунікації у Китаї.

Матеріали та метод. Методологія роботи побудована на застосуванні загально-наукових та спеціальних методів у відповідності до характеру питання та поставленого завдання, а саме: під час роботи з науковими джерелами використано метод синтезу та узагальнення; семантико-морфологічний аналіз при класифікації матеріалів та об'єктів дизайну дослідження дозволив виявити в дизайні ієрогліфіки певні ознаки, що згодом допоможе розділити їх на групи; метод стилістичного аналізу дав змогу визначити візуальні особливості ієрогліфів. Матеріалами дослідження є зразки каліграфії та літерації Китаю, а також приклади цифрових китайських шрифтів, виконані за допомогою шрифтових програм у системі Unicode.

Аналіз досліджень. Дослідженню шрифту та каліграфії присвячено досить широкий

спектр робіт китайських вчених. Особливості сучасної ієрогліфіки розглядали такі китайські науковці, як Лі Цунцінь [1], Дуан Білі [2], Нью Яо [3] та інші. Зокрема, Лі Цунцінь [1] досліджує взаємозв'язок між китайськими ієрогліфами та дизайн-мисленням, а також детально розглядає поетичний характер графіки ієрогліфів на прикладах друкованих матеріалів. Дуан Білі [2] визначає дизайн шрифту як відтворення форми самого тексту, а також окреслив можливість інтеграції традиційних етнічних візерунків у дизайн китайських шрифтів. Щодо питання походження ієрогліфу та комплексного аналізу його структури, відзначимо монографію Су Пейчен [4]. Відмітимо також наукову роботу, захищену в Україні Чжоу Ченом [5], в якій розглянуто сучасну китайську каліграфію, представлено генезис, основні тенденції, а також введено у науковий обіг імена майстрів китайської каліграфії. Юань Юмін [6] порівнює китайські ієрогліфи та алфавітну систему писемності, аналізуючи можливу адаптацію ієрогліфіки до латиниці. У статті Лізи Хуан [7] представлено класифікацію китайського цифрового шрифту у семи категоріях – від «традиційного» стилю до «сучасного». Серед західних дослідників відзначимо роботи британської дослідниці Фіони Рос (Fiona G. E. Ross), більшість з яких присвячені вивченню східного шрифтового дизайну [8]. Відомий німецький дослідник шрифту А. Капр зазначає, що у Китаї каліграфія вважалася найважливішим мистецьким різновидом, якому були підпорядковані живопис, графіка і скульптура [9]. Гердана Толева [10] у статті “About Chinese Fonts” наводить характеристики китайської типографії, важливою частиною якої є різноманітність доступних символів, а також розглядає дві основні групи китайського шрифту. У публікації Гінузи [11] “Chinese Typographic Design” висвітлено питання сучасної китайської типографії та основні категорії китайського шрифту. Особливості художньо-

образних шрифтів розглянуто українською дослідницею Т. Іваненко [12], в її роботі представлено їх генезис та типологія за візуальними характеристиками. Відмітимо, що у розвідках китайських вчених каліграфія та ієрогліфіка завжди позиціонуються як явище з особливим культурним статусом, який поєднує різні види мистецтва, від танцю, музики та бойових мистецтв до живопису та архітектури.

Метою статті є розгляд морфології китайської ієрогліфіки та її образної складової в контексті каліграфічних традицій та сучасних комп'ютерних технологій.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, китайська цивілізація є однією з старіших цивілізацій світу, що зберегла свою культуру до наших днів, передусім завдяки здатності до процесів поєднання традицій із сучасними віяннями. Головним прикладом може слугувати ієрогліфічна писемність, яка об'єднала численні народи Китаю та в подальшому вплинула на становлення менталітету та розвиток художнього світогляду.

Ієрогліфічна писемність є образно-ієрогліфічним письмом та належить до ідеографічної (неалфавітної) системи писемності. Звичайно, неалфавітна система писемності має свої особливості та складнощі у візуалізації інформації. Ієрогліфи відрізняються складною морфологією, як за формою, так й за сенсом. Кожен знак ієрогліфу має своє певне значення, свою абстрактну графічну форму, а також свій порядок написання, і кількість таких знаків може перевищувати десятки тисяч. Графічно ієрогліфи вписуються у квадрат, це історично пов'язано з появою технології бронзового лиття, коли знаки на посуді попередньо видавлювалися у глиняній формі.

Знак ієрогліфу складається з основних графічних елементів (прямі лінії різної направ-

леності й крапки) та додаткових на базі основних. Форма знаку будується за особистими законами, але практично в його основі лежить зв'язок із формами реально існуючих предметів, а також певними рухами. Розрізняють кілька видів ієрогліфів: вказівні, зображувальні, прості та складні ідеограми, фоно-ідеограми та фонетичні запозичення. Накреслення ієрогліфа складається з елементів, повторюваних у різних комбінаціях, і позначають поняття як самостійно, так й у поєднанні з кількома ієрогліфами (так звані складні ієрогліфи, їх налічується близько 300). Також знаки ієрогліфіки можуть складатися у лігатури, як у алфавітній системі письма, але це в основному сталі словосполучення з побажаннями щастя, успіху тощо (рис. 1). Морфологія та процес формоутворення китайської ієрогліфіки в значній мірі залежить від принципів східної каліграфії та естетики писемної культури Китаю [13, с. 160].

Каліграфія є важливим елементом китайської художньої культури, що корелюється з такими напрямками діяльності мистецтва й дизайну, як живопис та архітектура. В архітектурі Китаю принцип каліграфії проявляється в елементах каркасу, а також у досконалості форм та пропорцій. Китайські живописці надихаються ідеями навколишнього світу, що є ідентичним принципом з каліграфією, й використовують не лише схожі інструменти (папір або сувій, пензель, туш тощо), а й застосовують каліграфічну техніку, а саме: види та стилі каліграфічного письма, ритм, зигзагоподібні хвилясті мазки, принципи розташування об'єкту тощо. Також в цьому контексті показовим явищем можна вважати живописні ієрогліфи, коли малюнок виконується в стилі китайського живопису з зображенням рослин, тварин, комах тощо, що наближає їх до поняття «образна» літерація.



Рис. 1. Декоративні ієрогліфи з елементами лігатури

Основним інструментом написання ієрогліфів є пензель, властивості якого дозволяють надати кожному елементу пластичності та характерного стилю. Каліграфія як мистецтво займає особливе місце, у Китаї регулярно проводяться виставки та конкурси мальовничо-каліграфічних робіт. Каліграфія розглядається багатьма дослідниками як культурний феномен, що «існує на стику писемності та образотворчого мистецтва» [5].

Підкреслимо, що для каліграфії та шрифтового дизайну дуже важливим є знання основних графічних елементів ієрогліфа (горизонтальна риса, вертикальна риса, крапка, відкидна вліво, гак, відкидна праворуч) та розуміння правил його написання, а саме: горизонталь пишеться зліва направо, вертикальна та похилена зверху вниз, вертикаль, що перетинає горизонталі, пишеться після них, точка праворуч пишеться останньою тощо. Зрозуміло, що ці правила стосуються насамперед каліграфії. Для цифрового (наборного) шрифту ці правила мають опосередкований характер. Проте сам характер написання певними інструментами для такого шрифту бачиться нами найважливішим. Характеристика східної каліграфії необхідна у нашому дослідженні процесів формоутворення ієрогліфіки, особливо для її декоративно-образних форм та розвитку цифрового шрифту в цілому.

Цікавим моментом є факт, що історично вертикальний порядок написання символів зверху-вниз та справа наліво змінився одночасно із впровадженням спрощеної форми ієрогліфів у середині XX століття на європейській метод – зліва-направо. Також особливістю ієрогліфіки є те, що символи обох форм моноширинні, тобто візуально вписуються у квадрат та формують чисту сітку, що у поєднанні із можливостями змін напрямків написання знаків, збагачує дизайн візуальної комунікації додатковими засобами вирішення логотипів, плакатів, вивісок, обкладинок, реклами, web-сторінок тощо.

Для розуміння морфології ієрогліфіки необхідно розрізняти традиційні та спрощені ієрогліфи як форму писемності. Спрощені китайські ієрогліфи мають меншу кількість елементів та офіційно використовуються у

материковому Китаї, Сінгапурі та Малайзії, а також деякими китайськими діаспорами. Традиційні китайські ієрогліфи офіційно використовують Тайвань, Гонконг, Макао та більшість китайських громад за кордоном [10]. В сучасному дизайні традиційну форму частіше обирають при перевиданні старовинних книжок або в дизайні поліграфії для набуття певного стилю.

Звичайно, при наявності двох форм письма, в цифровому наборі виникають певні труднощі з кодуванням символів у системі Unicode (стандарті кодування знаків практично всіх мов світу за лінгвістичним принципом). Шрифтові студії вирішують цю проблему шляхом унікальної структури кодування, що відображається у назві шрифтів. Для цифрового китайського шрифту дуже важливим є розташування його гліфів (знаків) у системі Unicode. Зазначимо, що лише для основних китайських гліфів відведено 20902 позиції й 42711 – для використання рідкісних символів (для порівняння, основна латиниця має 128 символів, кирилиця має 256 знаків). Така різноманітність знаків шрифтового файлу є важливою характеристикою та особливістю типографії Китаю. В операційних системах за замовчуванням встановлено китайські шрифти, розроблені компанією «Синотайп». Її клієнтами виступають такі компанії, як Apple, Adobe, Microsoft та Google. В одному шрифті розміщується десятки тисяч гліфів з ієрогліфами. На жаль, латиниця в них представлена досить низькою якістю. Спостерігається певна проблема у розумінні китайськими шрифтовими дизайнерами рисунків графем та пропорцій знаків латинської системи письма. У цьому контексті інтерес представляє практика створення шрифтів алфавітної системи письма західними дизайнерами-шрифтовиками, особливо таких, що стилізовані під східні мотиви [14]. Зазначимо, що європейцю досить складно визначити, наприклад, чи є у китайських ієрогліфів такий важливий для шрифту стильовий елемент, як сериф (serif). Практично, ними можуть слугувати форми, залишені рухом кисті в кінці штриха, як у шрифті Manglo від Footnote Fonts (рис. 2).

CHINESE

Рис. 2. Цифровий шрифт Manglo латинської системи письма з імітацією східних мотивів

Китайський дослідник Чжао Лей вважає, що розвиток китайського шрифтового дизайну полягає у гармонійному поєднанні китайських національних традицій із західними тенденціями і новаціями [15]. Він вважає, що в шрифтовому дизайні сучасного Китаю спостерігається період експериментів нових візуальних ефектів та пошук оригінального художнього вираження. Водночас експерименти базуються на класичній жорсткій структурі та морфології ієрогліфіки.

Певний інтерес також викликають роботи китайських майстрів, що поєднують в складних «химерних композиціях кирилицю і стародавні ієрогліфи» (рис. 3). На думку Т. Іва-

ненко, це підтверджує ідею про інтеграцію акцидентного шрифту, його многоликість, інтернаціональність та пластичність застосування [12, с. 155].

Розвиток сучасних цифрових технологій дозволив використовувати спеціальні шрифтові редактори, що значно розширює можливості шрифту та його цифрового файлу, тобто, використовувати в дизайні такі накреслення, як нормальні, жирні, світлі та інші. Ієрогліфи не є виключенням. Як приклад, наведено шрифти DFKai-SB (рис. 4) та Yu Gothic UI (рис. 5) у різних накресленнях.

Шрифтові редактори дозволяють розробляти шрифти й з більш складним характером



Рис. 3. Поєднання кирилиці та ієрогліфів. Автори Лю Цзянь, Тянь Е, Китай

活着就练 活着就练

Рис. 4. Цифровий шрифт DFKai-SB у нормальному та жирному накресленні

活着就 活着就 活着就

Рис. 5. Цифровий шрифт Yu Gothic UI у світлому, нормальному та жирному накресленні



Рис. 6. Приклади цифрових шрифтів, виконанні в системі Unicode та основою формоутворення яких є лінія та текстура

Рис. 7. Приклади цифрових шрифтів, що імітують виконання пензлем різної товщини та жорсткості

рисунок, так звані «образні» шрифти. Образними шрифти вважаються, якщо вони є цілісною та завершеною художньою формою, де усі елементи узгоджені один з одним та виражають одну ідею. Як зазначає Т. Іваненко, образність, оригінальність та взагалі стиль літер залежать в цілому від рисунку як графічної особливості акцидентного шрифту [12]. На рисунках 6 та 7 представлено деякі китайські образні шрифти, що викликають певні асоціації, а також ті, що імітують каліграфічне письмо пензлем, що особливо є цікавим в межах даної статті. Цифровий шрифт вже досягає варіативності та пластичності рукописних написів. Звичайно, що образна складова ієрогліфів слугує, в першу, чергу для привернення уваги, тому подібні шрифти, на рівні із каліграфією, мають широкий спектр застосування: реклама, телебачення, книжковий дизайн, пакування тощо.

Висновки. Дизайнери шрифту створюють ієрогліфи, які за своєю морфологією мають константні елементи, отже, є ризик при несистемній зміні конфігурації утратити сенс, значення символу. Ієрогліфи сучасності тяжіють до нового візуального образу, самою

своєю формою візуалізувати його інше значення. Водночас рівень читабельності у них досить високий, оскільки головне в китайських шрифтах – це збереження початкової жорсткої конструкції графем спрощеного або традиційного письма. Підтвердження ми знаходимо у китайського дослідника Дуан Білі, який досліджує проблематику дизайну ієрогліфіки та наводить основні принципи комбінації візерунків та шрифтів, а саме: 1) принцип узгодженості візерунка та шрифтів; 2) принцип домінування позиції розпізнавання китайських ієрогліфів; 3) принцип формальної краси та гармонії [2]. Нас цікавить саме третій принцип, адже основною метою китайського шрифтового дизайну є передача інформації. Тому, згідно з позицією Дуан Білі, поєднання візерунків і писемних знаків не може приховувати вираження інформації. В цьому контексті перед нами постає питання, чи може застосування більш виражених художніх засобів при посиленні образної складової знаку порушити сприйняття самого ієрогліфа. Інакше, наскільки сильним може бути взаємовплив морфології та образу ієрогліфіки на сприйняття символу в цілому.

Звідси ми дійшли висновку, що морфологія та пластично-образні властивості сучасної китайської ієрогліфіки вимагають подальшого детального наукового вивчення.

Визначено, що сучасні комп'ютерні технології дозволяють створювати ієрогліфи з високими якісними характеристиками, розкривати образну складову, зокрема, імітувати

різні стилі каліграфічного письма, що є важливим для культури Китаю в цілому.

По аналогії із західною шрифтовою типологією сучасна ієрогліфіка Китаю, яка включає в себе цифрові шрифти, літерацію та анімацію, також може класифікуватись за певними візуальними характеристиками, що є перспективою для подальшого дослідження.

Література:

1. 李從欽 漢字和中國設計 中國藝術研究院研究生院 2006年 [Лі Цунцінь. Китайські ієрогліфи та китайський дизайн. Вища школа Китайської академії мистецтв. 2006].
2. 杜安•比利 用漢字設計民族圖案的研究 藝術教育 2006 年第 [Дуан Білі. Дослідження дизайну етнічних візерунків із використанням китайських ієрогліфів. Художня освіта. 2006].
3. 牛瑤 對現代漢字字體設計的思考 廣東輕工業職業技術學院學報 2015 年第 2 期。第 14 部分。第 70–73 頁 [Ню Яо. Думки про дизайн сучасних китайських шрифтів. Журнал Гуандунського професійно-технічного коледжу легкої промисловості. 2015. Випуск 2. Частина 14. С. 70–73].
4. 蘇培成 現代漢字基礎. 北京：編 北京大學, 2001 [Су Пейчен. Основні положення сучасної китайської ієрогліфіки. Пекін: Пекінський університет, 2001].
5. Чжоу Чен. Китайская каллиграфия: от традиции до практики использования в современном дизайне : дис... канд. искусствоведения : 17.00.07. Харків, 2016. 360 с.
6. 袁玉敏, 汉字方向-古代书和西方版本中汉字位置的比较研究, 新艺术, 2015 年第 4 期, 第 50–55 页 [Юань Юмін. Напрямок китайських ієрогліфів. Порівняльне дослідження розташування китайських ієрогліфів у стародавніх книгах та західних версіях. Нове мистецтво. 2015. № 4. С. 50–55].
7. Lisa Huang. Type classification in CJK: Chinese. URL: https://fonts.google.com/knowledge/type_in_china_japan_and_korea/type_classification_in_cjk_chinese (дата звернення: 20.01.2023).
8. Ross F. Aspects of typographic communication: notes on South Asian typeforms. In: Makinson, John (ed.) *Honoris Causa: Essays in Honour of Aweek Sarkar*. Allen Lane, UK, 2015, pp. 47–77. ISBN 9780241248676
9. Kapr A. *Ästhetik der Schriftkunst. Thesen und Marginalien*. Fachbuchverlag, Leipzig 1977, 127 s.
10. Toleva G. About Chinese Fonts. URL: <https://www.1stopasia.com/blog/about-chinese-fonts/> (дата звернення: 18.08.2022).
11. Hynuza. Chinese Typographic Design. URL: <https://medium.com/@Hynuza/typographic-design-in-asian-language-4bb1035ebb7> (дата звернення: 08.01.2021).
12. Іваненко Т. О. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : дис. ... канд. мистецтвознавства : 05.01.03. Харків, 2006. 332 с.
13. Ван Вейжун. Особливості сучасної китайської ієрогліфіки. «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» : Матеріали VII міжнародної науково-практичної конференції (8–10 вересня 2021 року), ХНТУ. Херсон : ХНТУ, 2021. С. 159–160.
14. Ван Вейжун. Развитие акцидентных форм китайского наборного шрифта: практика Запада и Востока. «Функції дизайну в сучасному світі: виміри 2020» : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (20–21 березня 2020 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. С. 26–28.
15. 趙磊 民國美術字體的“現代”研究 工業設計 江蘇師範大學美術學院 2020 年第 3 期 第 146–147 頁 [Чжао Лей. «Сучасне» дослідження шрифтів образотворчого мистецтва у Китайській Республіці. Промисловий дизайн. Академія образотворчих мистецтв, Педагогічний університет Цзянсу. 2020. Випуск 3. С. 146–147].

References:

1. 李從欽 漢字和中國設計 中國藝術研究院研究生院 [Li Congqin. Chinese characters and Chinese design. Graduate School of China National Academy of Arts. 2006] [In Chinese].
2. 杜安•比利 用漢字設計民族圖案的研究 藝術教育 2006 年第 [Duane Billy. The research on designing ethnic patterns with Chinese Characters. Art education. 2006. 160 p.] Retrieved from: <https://class1.dcollege.cyut.edu.tw/~daclab/students/92/2006-01.pdf> (access date: 17.08.2022). [In Chinese].
3. 牛瑤 對現代漢字字體設計的思考 廣東輕工業職業技術學院學報 2015 年第 2 期 第 14 部分 第 70–73 頁 [Niu Yao. Thoughts on modern Chinese character font design. Journal of Guangdong Light Industry Vocational and Technical College. 2015. Issue 2, Part 14, 70–73 pp.] [In Chinese].

4. 蘇培成 現代漢字基礎. 北京：編 北京大學, 2001 [Su Peicheng. The Basics of Modern Chinese Characters. Beijing: Ed. Beijing University] [In Chinese].
5. Chzhou Chen (2016). Kitajskaja kalligrafija: ot tradicii do praktiki ispol'zovanija v sovremennom dizajne [17.00.07 PhD degree]. Kharkiv [in Russian].
6. 袁玉敏, 汉字方向-古代书和西方版本中汉字位置的比较研究, 新艺术, 2015 年第 4 期, 第 50–55 页 [Yuan Yumin. The Direction of Chinese Characters – A Comparative Study of the Position of Chinese Characters in Ancient Books and Western Versions, New Arts, Issue 4, 2015, pp. 50–55.] [In Chinese].
7. Lisa Huang. Type classification in CJK: Chinese. Retrieved from: https://fonts.google.com/knowledge/type_in_china_japan_and_korea/type_classification_in_cjk_chinese (accessed 20.01.2023). [in English].
8. Ross Fiona (2015). Aspects of typographic communication: notes on South Asian typeforms. In: Makinson, John (ed.) *Honoris Causa: Essays in Honour of Aveek Sarkar*. Allen Lane, UK, pp. 47–77. [in English].
9. Kapr Albert (1977). *Aesthetics of the art of writing. theses and marginalia*. Specialist book publisher, Leipzig, 127 p. [in Deutsch].
10. Toleva G. (2019) About Chinese Fonts. Retrieved from: <https://www.1stopasia.com/blog/about-chinese-fonts/> (accessed 18.08.2022). [in English].
11. Hynuza (2015). Chinese Typographic Design. Retrieved from: <https://medium.com/@Hynuza/typographic-design-in-asian-language-4bb1035ebb7> (accessed 08.01.2021). [in English].
12. Ivanenko T. O. (2006). *Khudozhno-obrazni osoblyvosti formoutvorennya aktsydentnoho shryftu : dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 05.01.03*. Kharkiv, 2006. 332 p. [in Ukrainian].
13. Van Veizhun (2021). *Osoblyvosti suchasnoi kytaiskoi iierohlifyky. «Sotsiokulturni tendentsii rozvytku suchasnoho dyzainu ta mystetstva» : Materialy VII mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (8–10 veresnia 2021 roku)*, KhNTU. Kherson : KhNTU, 2021. pp. 159–160. [in Ukrainian].
14. Van Veyzhun (2020). *Razvitie aktsidentnykh form kitayskogo nabornogo shrifta: praktika Zapada i Vostoka. «Funksii dizaynu v suchasnomu sviti: vimiri 2020» : Materiali mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (20–21 bereznya 2020 roku)*. Sumi : FOP Ts'oma S.P., 2020. S. 26–28.
15. 趙磊 民國美術字體的“現代”研究 工業設計 江蘇師範大學美術學院 2020 年第 3 期。第 146–147 頁 [Zhao Lei. «Modern» research on art fonts in the Republic of China. industrial design. Academy of Fine Arts, Jiangsu Normal University. 2020. Issue 3, 146–147 pp.] [In Chinese].

УДК 7.76.01

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.3>**Горічко Ярина Михайлівна,**

аспірант,

асистент кафедри дизайну та основ архітектури

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0002-9471-4228,

yaryna.m.andrieieva@lpnu.ua

Галишич Руслан Ярославович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну та основ архітектури

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0002-2459-7580

Ruslan.y.halyshych@lpnu.ua

**ОБРАЗ ЖІНКИ ТА ЧОЛОВІКА У ГРАФІЧНИХ ТВОРАХ УКРАЇНИ
У ВОЄННІ ТА МІЖВОЄННІ ПЕРІОДИ**

Мета: художньо-композиційне дослідження образів жінок і чоловіків у графічних творах України воєнних та міжвоєнних періодів для виявлення їх стилізаційних видозмін залежно від історичних реалій та періодів їх створення.

Об'єкт дослідження: зображення чоловічих та жіночих персонажів в графіці.

Предмет дослідження: стилізаційні особливості антропоморфних мотивів в поліграфічній продукції.

Жіночі та чоловічі образи втілені в архетипах аніми та анімуса, які є загальними для всього людства. Але ці архетипи мають унікальні риси виражені в національних ідентичних особливостях, як-от: національний одяг або його елементи, риси зовнішності, для жінок це правильні риси обличчя, темне волосся та брови. Для чоловіків це може бути козацька зачіска – оселедець, вуса, булава, меч, щит, шаровари. Також національна символіка виражається у графічних зображеннях за допомогою вишитих мотивів на одязі, які мають своє значення: хрест – символ воскресіння, “перехрещення двох ліній символізує зустріч земного з небесним. Хрест означає також гармонію чотирьох стихій: вогню, води, землі і повітря. Ромб – символ плодючості людини і землі. Квадрат символізує матерію, це знак особливого числа чотири, яке українці розуміли як символ першоелементів. Це чотири точки земної кулі: сторони світу; пори року; життєві цикли; частини доби” [11]. Національна символіка виражається, також, за допомогою гербів, емблем, прапорів, вінків, певних рослин. Наприклад: калина – як символ самої України. Плоди калини – символ мужності людей, що полягли у визвольній боротьбі за рідний край. Червоні ягоди калини формою та кольором нагадують краплі крові, тому вони для українців стали символом пролитої крові за незалежність України; пшениця – як символ родючості української землі, символ працьовитості і селян, які працюють на цій землі; мак – символ сонця, безкінечності, волі, гордості, оберегу від злих сил, хлопця – козака, крові, тих хто втратив життя у боротьбі за незалежність, символ відваги та опору під час важких часів; дубове листя – мужність, могутність, благородність, гордість, незламність українського народу, який попри різні випробування в історії, залишається незалежним та стійким. Символи мають глибокий культурний та історичний сенс, відображають національний дух та сприяють єднанню громадян України навколо спільних цінностей та ідеалів.

Архетипи аніми та анімуса є універсальними для всього людства, але завдяки цим мотивам проявляється унікальність їх у нашому контексті. Графічні твори залишаються в історії, допомагають зберегти та передати спогади про часи, в які вони були створені, та роль чоловіків і жінок у ці часи, а також надихнути на боротьбу за свою землю і майбутнє.

Ключові слова: графіка, художньо-композиційне дослідження, чоловічі персонажі, жіночі персонажі, антропоморфні мотиви, поліграфічна продукція.

Horichko Yaryna, Halyshych Ruslan. IMAGE OF WOMAN AND MAN IN GRAPHIC WORKS OF UKRAINE DURING THE WAR AND INTERWAR PERIODS

Purpose: an artistic and compositional study of the images of women and men in the graphic works of Ukraine during the war and interwar periods in order to identify their stylistic changes depending on the historical realities and periods of their creation.

The object of research: images of male and female characters in graphics.

The subject of the study: stylization features of anthropomorphic motifs in printed products.

The feminine and masculine images are embodied in the archetypes of anima and animus, which are common to all humanity. But these archetypes have unique features expressed in national identity features, such as national clothing or its elements, and features of appearance, for women, it is correct facial features, dark hair, and eyebrows. For men, it can be a Cossack hairstyle – herring, mustache, mace, sword, shield, harem pants. Also, national symbolism is expressed in graphic images with the help of embroidered motifs on clothes, which have their meaning: the cross is a symbol of resurrection, «the crossing of two lines symbolizes the meeting of the earthly with the heavenly. The cross also means the harmony of the four elements: fire, water, earth, and air. A rhombus is a symbol of human and earth fertility. The square symbolizes matter, it is a sign of the special number four, which Ukrainians understood as a symbol of the first elements. These are the four points of the globe: the sides of the world; season; life cycles; parts of the day» [12]. National symbols are also expressed with the help of coats of arms, emblems, flags, wreaths, and certain plants. For example: Viburnum is a symbol of Ukraine itself. Viburnum fruits are a symbol of the courage of the people who fought for the liberation of their homeland. Red viburnum berries in shape and color resemble drops of blood, so for Ukrainians, they have become a symbol of the blood shed for the independence of Ukraine; wheat – as a symbol of the fertility of the Ukrainian land, a symbol of hard work and the peasants who work on this land; poppy – a symbol of the sun, infinity, will, pride, protection from evil forces, a boy – a Cossack, blood, those who lost their lives in the struggle for independence, a symbol of courage and resistance during difficult times; oak leaves – courage, power, nobility, pride, indomitability of the Ukrainian people, who, despite various trials in history, remain independent and stable. Symbols have a deep cultural and historical meaning, reflect the national spirit, and contribute to the unity of Ukrainian citizens around common values and ideals.

The anima and animus archetypes are universal to all of humanity, but these motifs make them unique in our context. Graphic works remain in history, help preserve and transmit memories of the times in which they were created and the role of men and women in those times, as well as inspire the struggle for our land and future.

Key words: *graphics, artistic and compositional research, male characters, female characters, anthropomorphic motifs, polygraphic products.*

Вступ. Графічні твори відображають ситуацію, що склалася в країні, та є одним із інструментів привертання уваги до проблем та змін, які відбуваються в суспільстві. Образи чоловіків та жінок часто зустрічаються у графіці воєнних та міжвоєнних періодів, відображають реальних людей та створюють мотивацію, подають приклад і насагу для боротьби за свою свободу та землю.

Метою роботи є художньо-композиційне дослідження жіночих і чоловічих образів в українській графіці воєнних та міжвоєнних періодів для виявлення їх стилізаційних видозмін залежно від історичних реалій та періодів створення даних графічних творів.

Матеріали та методи. Використано історичний, порівняльний, візуально-аналітичний методи, та метод художньо-композиційного аналізу. Попри розгляд у наукових дослідженнях чоловічих та жіночих образів у графічних творах України –

В. Косівим, Г. Голубничою висвітлення теми залишається недостатнім.

Досліджувані часові періоди. 1. Період Першої світової війни (1914–1918 рр.). 2. Міжвоєнний період (1918–1939 рр.); в тому числі графічні твори на тему Голодомору 1932–1933 рр. 3. Період Другої світової війни (1939–1945 рр.). 4. Міжвоєнний період (1945–1990 рр.); графічні твори створені на теренах України графіками-націоналістами, графіка соціалістичного реалізму, графіка створена діаспорою в еміграції. 5. Російсько-українська війна (поч. 2022 р.).

Графічні твори, які були створені в період певної історичної події; та графіка створена після історичної події, але в якій описується ця подія.

Результати. Період I Світової війни (1914–1918 рр.) У період Першої світової війни існує чіткий розподіл жіночих та чоловічих ролей. Це чоловіки, які воювали

на фронті, та жінки, які залишалися в тилу. Жінка зображується художниками-графіками в образі матері-героїні, яка захищає своїх дітей від війни та лиха; жертви. Але часом образ жінки може бути одночасно образом і жертви, і героїні, як-от, наприклад: в монохромному лінориті О. Кульчицької: «Під чужим небом» 1915 р., де зображено босоногу жінку. Вона змушена захищати своїх дітей, тікаючи з ними від війни, маленьку дівчинку вона веде за руку, а немовля тримає на руках. Похмурий настрій композиції підкреслюють хмари на задньому плані та чорні тони.

У творі «Чорна хмара...» (рис. 1) 1914–1915 рр. зображено жінку в полі, разом з двома дітьми напередодні бурі. Буря є алегорією війни, що розпочалася, жінка обіймає молодшу дитину, захищаючи від негоди. За композицією це поліхромний, симетричний, динамічний аркуш. Він викликає відчуття занепокоєння.

Також жінка може зображатися в образі святої, Богоматері, як в творі Олени Кульчицької «О, Мати Божа України!» (рис. 2) 1914–1915 рр., де авторка наче звертається до Богоматері, щоб вона захистила Україну від війни. Під час лихоліття люди часто



Рис. 1. графіка «Чорна хмара...» автор О. Кульчицька, 1914–1915 рр. Графіка, малярство, ужиткове мист., м. Львів, 2013 [1]

звертаються до вищих сил, адже інколи вони лишаються останньою надією на порятунок. Ікона за композиційним рішенням є симетричною та статичною, що викликає відчуття спокою, умиротворення. Богоматір з немовлям закомпоновані в коло. По чотирьох кутах зображені ангели. Ікона виконана в сецесійному стилі, що прослідковується в біонічних орнаментальних мотивах, які складаються в патерн на мафорії Матері Божої і кольоровій нюансній гамі золотистих, сріблястих відтінків. Також на застібці мафорію Богородиці зображений лев-емблема Січових стрільців. На жаль, місце перебування ікони є невідомим, і її можна бачити тільки у репродукціях.

Чоловік у графічних творах Першої світової війни зображується в образі героя-захисника, колишніх князів та козаків, як нагадування про міць та силу українського народу: цикл дереворитів «Історія княжих часів» 1918 р., зокрема «Володимир Великий», «Ярослав Мудрий».

Також чоловіки зображуються в образах воїнів, повстанців, Січових стрільців, надприродних істот. «Хоробрі галицькі полки» 1915 р., «Гуцули-добровольці» 1915 р., у творі «Фантазія» 1915 р., де велетенський воїн в обладунках та касці зі зміями вилами проколює візуально зменшених за розмірами росіян. Візуальне зменшення розмірів



Рис. 2. графіка, ікона «О, Мати Божа України!» автор О. Кульчицька, 1914–1915 рр. Графіка, малярство, ужиткове мист., м. Львів, 2013 [1]

ворога-це графічний прийом для того, щоб знизити їх вартість, людяність та силу.

Міжвоєнний період (1918–1939 рр.)

У міжвоєнний період (1918–1939 рр.) у графічних творах митці продовжують згадувати славні минулі часи, ілюструвати війну, також з'являються образи людей в часи Голодомору, тому графічні твори продовжують бути похмурими, на що є історичні причини, так як становище українців не покращилось.

Ще більше зображено княжі та козацькі часи, чоловіки змальовуються в образах козаків, таким збірним героїзованим образом усього козацтва є козак Мамай, який є іконічним, відомим та змінюється тільки у деталях. Одночасно це містичний, медитативний образ. Він козак-характерник, який знається на магії, віщун, що може змінювати погоду. Козак Мамай – символ незламності з XVII–XVIII століття, пам'ять народу про міць своїх воїнів. Наприклад, козак Мамай у екслібрисі Василя Кричевського, 1929 р. (рис. 3).

«Стрілецька кров» (рис. 4) Олени Кульчицької, 1920 рр. Це лінорит, в якому використано майже іконічний спосіб побудови композиції. «В іконах божественний простір втілюється в колі, чи сфері, що є замкнутою ідеальною динамічною фігурою» [12] і не деформується при відзеркаленні, вираженням цієї ж ідеї є німб. Лоза винограду навколо голови хлопця створює німб. Вона в християнстві є символом

відродження та істини. Аркуш виконаний у поліхромній гамі, в якій переважають зелений та червоний кольори. В іконах найчастіше використовується золотий колір та семантично близькі до нього. «Червоний символізує божественний вогонь та енергію, а також з тим же колір жертви. Зелений – колір Святого Духа, бо рослини символізують благодать та рай» [12]. Ці обидва кольори є домінуючими у даному графічному творі. Також зображена чаша, яка теж є одним із символів християнства, де стікає кров, все це наштовхує на аналогію з Ісусом, який приніс себе в жертву, так само хлопець приносить себе в жертву заради України.

У 1928 році створено лінорит «Тезей», де сюжет античного міфу про Тезея інтерпретується по-новому, Тезей піднімає камінь, під яким заховані шабля, шолом, булава – символи державності України, нескореності українського народу і прагнення до незалежності. З-під каменя проростає калина як символ самої України. Плоди калини – мужність людей, що полягли у визвольній боротьбі за рідний край. Червоні ягоди калини формою та кольором нагадують краплі крові, тому вони в українців стали символом пролитої крові за незалежність України.

Жінки зображуються в образі жертви, матері, кріпачки: «Неволя» 1930 р., «Підневільна праця» 1930 р., матері «Мати» 1930 р.,



Рис. 3. екслібрис, автор В. Кричевський, 1929 р. Василь Григорович Кричевський: життя і творчість., Нью-Йорк, 1974 [8]



Рис. 4. лінорит “Стрілецька кров”, автор О. Кульчицька, 1920 р. Графіка, малярство, ужиткове мист., м. Львів, 2013 [1]

Богоматері «Мати Божа Гуцульська» 1935 р. – графічні роботи Олени Кульчицької.

Федір Глушук у 1989 р. створює плакат, де зображує жінку-Україну як жертву Голодомору. Вона у довгій аскетичній сорочці, у позі, що демонструє покору-стояння навколішки, та руки наче розп'яті. Над нею терновий вінок, відсилка до ікон та страждань, які переніс Ісус. Ще більше підкреслює усю похмуру атмосферу ілюстрації холодна понура палітра.

У 1925–1939 рр. у Львові виходить періодичне ілюстроване видання для жінок «Нова Хата». Журнал можна назвати елітарним, прогресивним, емансипованим. На обкладинках часто з'являється жінка в національному одязі, чи з елементами його, красива, заможна, інколи з дітьми, як матір. Також у виданні 1933 р. на обкладинці, ілюстрованій Миколою Бутовичом, вона з'являється в образі заможної козачки. Палітурки журналу в різний час оформляли такі графіки: Олена Кульчицька, Святослав Гординський, Микола Бутович, Галина Мазепа та інші. Тому можна стверджувати, що в елітарних колах жінка не ототожнювала себе з жертвою, була самодостатньою та сміливою.

Період II Світової війни (1939–1945 рр.).

Чіткий розподіл чоловічих та жіночих ролей у період Другої світової війни зберігається.

Важко уявити український повстанський рух без Ніла Хасевича, який присвятив своє

життя боротьбі за свободу, де його і вбили. Його інструментами в цьому бою стали долото та різець. В кінці 40-х років виходить серія робіт «Волинь у боротьбі», де художник-графік відображає тодішню сумну, але правдиву реальність. Він змальовує справжнє обличчя СРСР та «світле нове життя», яке приносять нам «братський народ». Але в більшості він зображує своїх побратимів, воїнів УПА, героїв, таких як був він сам.

Чоловік в образі героя – воїна, захисника, повстанця, у творах Ніла Хасевича, переважно дереворитах: «Він край свій боронить» (рис. 5) 1945 р., «Воїн з рушницею на відпочинку (Олесь)» 1945 р., «Воїн з кулеметом під зламанним деревом» 1945 р., «На привалі» 1945 р., «На галявині лісу» 1944 р., «На становищі» 1945 р.

В образі лицарів, козаків – «22 січня – День української державності».

Жінка зображується в образі жертви, матері-героїні. Олена Кульчицька створила графічні роботи: «У світ за очі» 1943 р., «Жінка зі снопом» (рис. 6) 1939 р. У ці часи мисткиня все частіше послуговується технікою монохромного лінориту, адже він добре передає важкість, грубість, печаль тих років. «Жінка зі снопом» – це симетричний, статичний, монохромний лінорит, на якому зображена жінка з похиленою головою, чи то від тяжкості снопу, який вона тримає, чи то від тяжкості війни. Сніп виконує роль певного



Рис. 5. дереворит «Він край свій боронить», автор Н. Хасевич, 1945 р. Н. Ніл Хасевич. Воїн, митець, легенда, м. Луцьк, 2010 р. [5]



Рис. 6. лінорит «Жінка зі снопом» автор О. Кульчицька, 1943 р. Графіка, малярство, ужиткове мист., м. Львів, 2013 [1]

німбу над головою, що відсилає нас до ікон. «У світ за очі» – це статичний, монохромний дереворит із зображенням жінки з немовлям, яке тримає на руках. Вона змушена тікати від війни, щоб врятувати своїх дітей.

Наприкінці 1940-х рр. у Ганновері (Німеччина) Мирон Битинський створює монохромну листівку, на якій зображена розгублена, заплакана дівчина на тлі могили. Вона одягнена в національний стрій, на голові вінок, але це її не прикрашає. З ілюстрації розуміємо, що в образі дівчини художник уособлює саму Україну, що розгублена та пригноблена війною та ярмом Радянського Союзу.

Міжвоєнний період (1945–2022 рр.). Художників-графіків періоду, коли Україна входила до складу СРСР, можна умовно поділити на патріотично спрямованих митців, які відображали реальні події, що відбувалися в Україні; художників-графіків, які емігрували в інші держави і там створювали графічні твори; художників-графіків, що створювали твори в стилі «соціалістичного реалізму» впорядковані спеціально під радянську систему, пропагуючи радянські цінності, та відображали те, що їм диктувала радянська влада.

Ніл Хасевич, художник УПА, в міжвоєнний період створив такі монохромні дереворити: «На Волині жито ворогами збито» 1948 р., «Людей у ярма запрягли» 1949 р., «А їсти нічого» 1949 р., «За плугом» 1945 р.,



Рис. 7. Графіка, обкладинка, журнал «Жіночий світ», 1985 р. Торонто, 1985 р.

«Вивіз на Сибір», «Большевицькі людолови», на яких за допомогою підручних засобів відображав реальне ставлення тодішньої радянської влади до українців. Як жінки, так і чоловіки у роботах Ніла Хасевича в цей період зображені жертвами радянського режиму.

Діаспорний журнал «Жіночий світ», який видається в Канаді, представляє образ української жінки. Для цього видання створювалися унікальні обкладинки такими відомими художниками-графіками, як-от: Мирон Левицький, Едвард Козак, Святослав Гординський та інші.

На цих обкладинках показано красу української жінки та все прекрасне і естетичне, що підкреслюється за допомогою зображення птахів, квітів, рослинних орнаментів. Наприклад, на обкладинці журналу (січень 1985 р.); (рис. 7) зображена українка, у вишитому одязі, темним волоссям, що ідентифікує її національну приналежність, зі снопом пшениці у руках. Пшениця є одним із загальновідомих символів України. Композиція аркуша є симетричною та статичною, тут використано біонічні мотиви, поєднано плавні і кутасті лінії, використано декоративні елементи, у вигляді мотивів на задньому плані та орнаментів на одязі жінки. Композиція виконана у яскравих контрастних трьох кольорах: біле тло, чорний та зелений. Також на обкладинках цього часопису зображено жінку в образі матері,



Рис. 8. Плакат, «Живи, Україно, радянська державо!», автор Є. Кудряшов, 1958 р. Українська ідентичність в графічному дизайні 1945–1989 рр., м. Київ, 2019 [4]

яка навчає дітей українським традиціям. Це є спробами зберегти національну ідентичність в еміграції за допомогою демонстрації українського національного одягу, його елементів, національних орнаментів та інших речей, що символізують Україну.

У стилі соціалістичного реалізму образ жінки використовувався дуже часто. Жінка зображувалася сильною та прекрасною, ці два слова якнайкраще характеризують кожен графічний образ в цьому стилі. Українка майже всюди в національному костюмі або використовуються його елементи. Усміхнена та щаслива. Наприклад в таких роботах: «Живи Україно. Прекрасна і сильна» Леонід Капітан, Олексій Капітан, плакат, 1964 р., тут зображена монументальна, прекрасна і сильна усміхнена дівчина, в національному вбранні, що є образом України. «Живи, Україно, радянська державо!» (рис. 8) Євген Кудряшов, плакат, 1958 р., на плакаті монументальний портрет дівчини, у вінку з колосся, вона з правильними рисами обличчя і темним волоссям, для того, щоб зчитувалась її національна приналежність, так як росіянки завжди зображуються зі світлим волоссям. За композиційним рішенням це статичний, симетрично-дзеркальний твір, виконаний двома фарбами: червоною, яка займає більше 95 відсотків зображення і викликає асоціацію з прапором СРСР, та блакитною.

Також, коли українка зображується поряд з росіянку, а саме: Україна поряд з росією, то сила України вже відходить на задній план, Україна стає «молодшою сестрою». Образом жінки користуються у своїх цілях, щоб репрезентувати Україну з потрібного боку радянської влади, як прекрасну, молоду, але інфантильну, наївну та слабку. Так як довгий час і було прийнято думати про нашу державу в радянському союзі, згодом у росії. Наприклад, в роботі Веніаміна Бескактова, Олександра Ворони «Розквітні дружбо наша!», плакат, 1960 р. зображено поряд Україну і росію, але зчитується, що Україна трохи позаду, а Росія, наче, направляє її, так і в плакаті М. Мотузко, 1979 р. «Навіки разом». І хоча образ жінки радянською владою використовувався для іншої мети та в іншому контексті, ніж образ

жінки, який зображувався патріотами, чи у діаспорі, її образ все одно зберігав національну ідентичність та національну приналежність і був є впізнаваним завдяки рисам обличчя, кольору волосся, етнічному одягу, чи його елементам.

Порівняно з жіночими образами і в УРСР, і в діаспорі чоловік представлений рідше. Найчастіше він зображений в образі трудівника, працівника фабрики, заводу, чи селянина-хлібороба. Такий чоловік-трудівник зображується в звичайному костюмі, інколи з елементами національного одягу, наприклад, вишита сорочка. Його показано поряд із «старшим братом», росіянином, точніше трохи в його тіні. «Старший брат» навчає, допомагає, скеровує «молодшого». Наприклад в графічній роботі «Хай живе непорушний Союз», Іван Дзюбан, плакат, 1956 р., чи на плакаті «Нам завжди у битвах за долю народу був другом і братом російський народ», Сергій Подерв'янський, 1954 р., чи в однойменній роботі, але вже Федора Глущука 1960 р.

У діаспорі в цей період чоловік репрезентувався в образі героя. Згадувались минулі часи Київської Русі, козацтва, Січових Стрільців, воїнів УПА. Наприклад, як на обкладинці Вадима Доброліжа «До роковин української Республіки» 1968 р., Канада, чи на афіші у Володимира Бернарського, 1986 р., США, чи у «Лемківських Календарях» Мирона Левицького 1966 р. і 1971 р., Канада.

Як уособлення всього козацтва, сили духу українського народу, у діаспорі зображується той, хто вже став символом – козак-Мамай, на плакаті Георгія Шевцова, 1989 р., Валерія Побоківа 1990 р.

Російсько-українська війна (поч. 2022 р.). У теперішній час війни образи жінок є збірними, складними та мінливими, багатошаровими, що формувались протягом довгого часу. Жінка вбирає в себе багато рис, які часто протирічать одна одній. Водночас вона слабка і сильна, свята і відьма. У час російсько-української війни жінка теж з'являється в образі України, але вже не схиливши голову, а даючи відсіч, часом агресивно захищаючи себе. Таким зразком нашарування протилежних образів та уосо-

бленням України в жінці є робота Олени Штепури (рис. 1). За композиційним рішенням це динамічна графічна робота з порушеною симетрією, де зображена оголена жінка, на голові у неї хітон-стяг України. Хітон як відсилка до ікон, він покриває голову тільки наполовину, майже злітає, як злітає святість цієї жінки, а одночасно злітає пасивність, інфантильність, з'являється сила. Лівою рукою вона показує красномовний жест. З грудей в неї ллється не молоко, а кулі, якими вона розстрілює ворога. І це нове поєднання символів, еkleктичне, через протиріччя, які ми бачимо у цьому образі. Цей образ дуже влучно характеризує сучасну Україну, якою ми її зараз бачимо і відчуваємо. Антропний образ дівчини переданий за допомогою м'яких, плавних ліній та форм, які відображають саму суть цієї жінки та України. Вона мирна, добра, не конфліктує, але має дати відсіч, відповісти на конфлікт, який провокують щодо неї. Позаду знаходиться контраформа у вигляді арки, внизу роботи зображені вояки, і на противагу м'яким лініям та формам, за допомогою яких зображена дівчина, вони тут гострі, ламані, кутасті, що асоціюються з агресією, різкістю, злобою (рис. 9).

Жінка зараз з'являється в образі різних міфологічних, містичних істот, таких як мавки, русалки, відьми. За міфологією вони є самовільними, неконтрольованими створіннями, і через їх дії ми транслюємо всю свою ненависть до ворога. Зразком жінки в образі русалки є робота Тетяни Приймич. Це комікс про те, як жінки стають русалками в теперішній час в Україні. Замордована ворогами вона перетворюється на русалку, знаходить своїх кривдників та карає їх. Комікс створено в натуралістичному стилі, у похмурій холодній зелено-блакитній палітрі, яка добре передає настрій графічного твору. Головна героїня-українська жінка, яка стала русалкою. Вона володіє характерними національними рисами зовнішності, в неї довге темне волосся, темні брови та правильні риси обличчя.

Також зразком жінки в образі відьми є робота «Конотопська відьма» Nata Le, яка створює графічні ілюстрації на тему війни. Тут зображена дівчина, в одязі якої поєднано

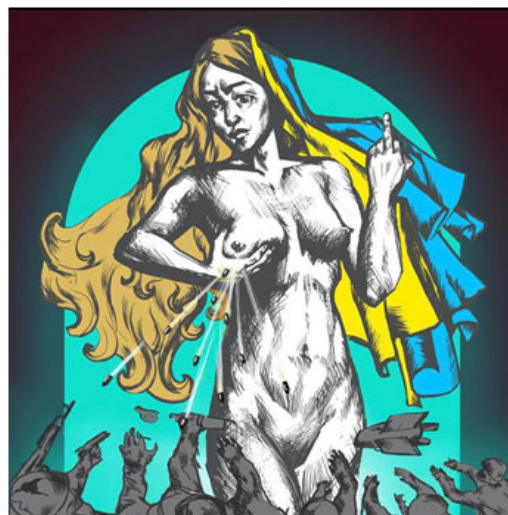


Рис. 9. Графіка, автор Олена Штепура, 2022 р.

традиції та сучасність. В неї сильний вольовий погляд, здогадатися, що вона відьма, можна з ляльки-мотанки, яку вона тримає в руці, та ворони, що сидить у неї на плечі.

Відьма в українській культурі є неоднозначною істотою, вона динамічна, може бути злою або доброю в залежності від ситуації. Її змальовують не старою жінкою, вона може бути будь-якого віку, красива, грайлива, володіє силою, знаннями. За архетипом відьма – це тінь.

Також українка часто зображується в образі героїні – воїна, яка пліч-о-пліч воює на фронті з чоловіками. У Nata Le є серія графічних робіт, де представлені міста України в образах жінок. Ці жінки часто зображені воїнами, зі зброєю в руках, які боронять свою землю. Наприклад, в роботах, які присвячені таким містам: Житомир, Кривий Ріг, Дніпро, Северодонецьк, Рубіжне, Одеса, Харків, Маріуполь, Гуляйполе, Кам'янець-Подільський, Миколаїв, Полтава, Нікополь, Запоріжжя. Інколи ці жінки в національних костюмах, чи у військовій формі, а іноді це поєднання одного та іншого. Частково це відсилки до минулого, наприклад, як в графічних роботах, де представлено місто Нікополь та Запоріжжя. Для Нікополя зображено жінку-козачку з булавою за поясом, для Запоріжжя – це така собі еkleктична козачка в шароварах, вишиванці та в кросівках. Львів символізує жінку в образі войовничої матері-героїні,

яка прихистить та нагодує, а ворогу дасть відсіч, адже зброя в неї за плечем.

Дуже добре проілюстрована нашарованість та багатогранність жіночого образу в ілюстраціях для Бучі та Рівного, де зображено українку в образі Богородиці та одночасно захисниці з хітоном на голові, у вишиванці та в бронезилеті з автоматом у руках.

Ці ілюстрації створені в стилі аніме, переважно їх герої закомпоновані в геометричній формі, в більшості це коло, інколи еліпс, кольорова гама яскрава, часто використовуються поєднання кольорів українського стягу: блакитного та жовтого. Переважно ці зображення симетричні, інколи з порушеною симетрією, трапляються також дзеркально-симетричні графічні твори. Також зображено багато національної атрибутики: тризуб, прапор, булава, меч, бандура, калина, пшениця, волошки, соняхи, писанки та їх орнаменти, наприклад: (рожечку, сонце, хрест, кривий танець, сварги), національний одяг та його елементи. Поряд з цим бачимо сучасні символи війни з росією: бавовну, пса Патрона, пса Елтона.

Отже, можна підсумувати, що традиційні границі розподілу на жіночі і чоловічі ролі у сучасній війні стали розмитими. Жінки дуже часто зображуються у ролях колись притаманних здебільшого чоловіку: жінки-пілоти, жінки-військові на передових рубежах, жінки-героїні війни зі зброєю у руках, що боронять свої землі на рівні з чоловіками. Також можна спостерігати, що жінка, яка часто є уособленням України, вже не слабка, не інфантильна, не пасивна, вона може постояти за себе і дати гідну відсіч.

Чоловік у сучасній війні – це образ героя, якого можна порівняти з героями коміксів. Він сильний, однозначно позитивний, завжди на стороні добра, трохи напівреальний.

Пам'ять про міць своїх воїнів перероджується у воїнах нашого часу. Це ілюстрації про героїчного привида Києва, який містифікований, напівреальний. Насправді не відомо хто він, чи живий він зараз, чи це певна людина, чи збірний образ сил авіації України. Але про цього персонажа вже видана книга коміксів у стилі манга, автором якого є японський худож-

ник-графік Мацула Джюко. Багато українських художників вже створили безліч графіки про привида Києва: це і постери, і стікери, і навіть картини за номерами. Це бійці Азовсталі, які боролися до останнього, і безліч графічних робіт вже створено на честь цих людей.

Це прикордонники з острова Зміїний, на честь яких створені марки, за якими стояли черги і які розлетілися за декілька днів. Згодом ця марка продавалася на різноманітних аукціонах, де ціна за неї сягала 1000 доларів США. Автором цих марок «Русській воєнний корабель іді...» (рис. 10.) став Борис Грох, який виграв конкурс на найкращу ілюстрацію для марок. Поштова марка містить символічне зображення діалогу між українським прикордонником з острова Зміїний та окупантами з російського корабля Москва. Марка виконана в реалістичному стилі, за композиційним рішенням це симетричне, статичне зображення. На передньому плані бачимо українського прикордонника, який стоїть на березі, на задньому плані – російський крейсер у морі. Разом суша і море за допомогою своїх кольорів, а саме: жовтого та блакитного, творять прапор України.

Ці відважні люди вже є легендами і відомими настільки, що стали візуальними символами сили духу, героїчності, нескореності, віри у свою справу. Мабуть, з часом вони, як і козак Мамай, колись набудуть містичних рис та будуть наділені надприродними силами у художніх творах та творах образотворчого мистецтва.



Рис. 10. Поштова марка, «Русській воєнний корабель...» автор Борис Грох, 2022 р.

Висновки. У періоди Першої та Другої світових війн існував чіткий розподіл на чоловічі та жіночі ролі. Чоловік, який воює, та жінка в тилу. У період сучасної війни цей розподіл зникає, стає більш розмитим. Знаємо багато графічних творів, де жінка воює пліч-о-пліч з чоловіком.

1. У періоди Першої та Другої світових війн жінка у графічних творах часто зображалась слабкою, жертвою. У час теперішньої війни в її образі з'являється сила, вона може захистити себе, дати гідну відсіч.

2. Чоловік у періоди Першої та Другої світових війн зображається героєм або чітко змальовується тодішня ситуація: війна-чоловік на фронті, який бореться за свободу. Або ж цитувались минулі часи Київської Русі, козацтва, для підняття національного духу.

3. У сучасній російсько-українській війні чоловік показується в образі супергероя, за типом героя коміксів, однозначно позитивним без півтонів.

4. У соціалістичному режимі жінка зображалась як уособлення України: прекрасною, сильною, але завжди «молодшою», такою яку треба направляти «старшій сестрі», тобто Росії.

5. Чоловік у часи УРСР також зображався «молодшим братом» – трудівником.

6. У діаспорі цього ж періоду жінка змальовується прекрасною, молодою як Україна, майже завжди у національному одязі або з елементами його. Також вона могла представлятися змученою, втомленою жертвою Росії.

7. Отже, образ жінки у графічних творах: образ матері-героїні; образ жертви; різноманітних надприродних істот: русалки, мавки, відьми; Богоматері; в образі українки уособлюється сама Україна, а як саме, це вже залежить від часового проміжку та автора графічного твору.

8. Чоловік уособлюється в образі воїна-захисника: древніх воїнів чи князів Київської

Русі; козаків; козака Мамає як збірною образу всього козацтва, який став символом і легко зчитується усіма українцями; воїнів УПА; Січових Стрільців. Також в часи соціалістичного режиму чоловік зображується в образі трудівника. Якщо він у місті – працівником фабрики, заводу, тощо, якщо в селі – хліборобом, працівником колгоспу. В даний час російсько-української війни чоловіка представлено в образі супергероя, героя коміксів.

9. У міжвоєнний період 1914–1918 рр. у творах графічного дизайну художники-графіки використовували монохромну і поліхромну палітру, проте переважали монохромні зображення. У періоди Першої та Другої світових війн майже всі зображення є монохромними, похмурими. Лінії у такій графіці різкі, гострі, їх велика кількість. У період теперішньої війни графічні зображення здебільшого поліхромні. Часто використовуються патріотичні кольори українського прапора. Трапляються зображення з різкими, гострими лініями та формами. У період 1945–1990 рр. переважним стилем у графічному дизайні був соціалістичний реалізм, у патріотичних графіків та діаспорі залишається ар-деко. У графічних творах соціального реалізму зображення реалістичні, монументальні, з написами та лозунгами. Дуже часто використовується червоний колір. В цей період як у діаспорі, так і в графіці соціалістичного реалізму показано красу жінки за допомогою прикрас, вінків на голові, квітів, чи колося пшениці в руках. На фоні часто можна побачити рослини, птахів, чи біонічну, зооморфну орнаментику. Це дуже контрастує з тим, як жінка зображується у періоди Першої та Другої світових війн, коли вона часто в позі жертви навколішки, за важкою роботою, згорблена, у хустці. В сучасній війні жінка зображується красивою та сильною духом, часто вона воює поряд з чоловіками, захищаючи свою землю.

Література:

1. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Олена Кульчицька (1877–1967). Графіка. Малярство. Ужиткове мистецтво: альбом-каталог. Львів : Априорі, 2013. 392 с.
2. Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, Національна бібліотека Чеської республіки – Слов'янська

бібліотека. Українські Січові Стрільці у боях та міжчасі: мистецька спадщина. Львів ; Київ : Оранта, 2007. 192 с.

3. Косів В.М. Українська ідентичність в графічному дизайні 1945-1989 рр. : монографія. Київ : Родовід, 2019. 480 с.

4. Ніл Хасевич. Воїн, митець, легенда / упоряд. А.А. Криштальський, І.П. Марчук, І.М. Несторук, Н.Ю. Пушкар. Луцьк : Терен, 2010. 100 с.

5. *Нова Ха́та*. 1930. Грудень. Вип. 12. Обкладинка. 1933. Січень. Вип. 1. Обкладинка. 1934. Лютий. Вип. 1. Обкладинка. 1935. Січень. Вип. 1. Обкладинка. 1938. Жовтень. Вип. 20. Обкладинка.

6. Жіночий образ в українській мітології та візуальній культурі : *Культурний проєкт*. веб-сайт. URL: https://youtube.com/@culturalproject_ua (дата звернення: 10.08.2023).

7. Павловський В.М. Василь Григорович Кричевський: життя і творчість. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук США, 1974. 313 с.

8. Яців Р.М. Українське мистецтво ХХ століття. Ідеї, явища, персоналії. Збірник статей. Львів, 2006. 352 с.

9. Яців Р.М. Мала хронологія подій і пам'ятних дат ХХ століття: Україна-Світ. Львів: Априорі, Інститут народознавства НАН України, 2021. 544 с.

10. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Олена Кульчицька. Графіка. Київ : Oranta Art Book, 2013. 64 с.

11. Таємні коди предків: 12 головних символів української вишивки : *UA Modna* : веб-сайт. URL: <https://uamodna.com/> (дата звернення: 7.08.2023).

12. За образом і подобою: як твориться сакральний простір ікони : *Risu ua* : веб-сайт. URL: <https://risu.ua/> (дата звернення: 12.08.2023).

13. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2018. 588 с.

References:

1. Natsionalnyi muzei u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho (2013). *Olena Kulchytska (1877-1967). Hrafika. Maliarstvo. Uzhytkove mystetstvo: albom-kataloh [Olena Kulchytska (1877-1967). Graphics. Painting. Applied art: catalog album]* Lviv : "Apriori" (pp. 392) [in Ukrainian]

2. Instytut kolektsionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh, Natsionalnyi muzei u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho, Natsionalna biblioteka Cheskoï respubliky – Slovianska biblioteka (2007). *Ukrainski Sichovi Striltsi u boiakh ta mizhchassi: mystetska spadshchyna [Ukrainian Sich Archers in battles and in between: artistic heritage]* Lviv ; Kyiv : "Oranta" (p. 192) [in Ukrainian]

3. Kosiv V.M. (2019). *Ukrainska identychnist v hrafichnomu dyzaini 1945–1989. : monohrafiia [Ukrainian identity in graphic design 1945-1989: monograph]* Kyiv : Rodovid (p. 480) [in Ukrainian]

4. A.A. Kryshchalskyi, I.P. Marchuk, I.M. Nestoruk, N.Iu. Pushkar (2019). *Nil Khasevych. Voin, mytets, lehenda [Neil Hasevich. Warrior, artist, legend]* . Lutsk : "Teren" (p. 100) [in Ukrainian]

5. *Nova Khata (1930. December) [New House] Vol. 12. Cover. 1933. January. Vol. 1. Cover. 1934. February. Vol. 1. Cover. 1935. January. Vol. 1. Cover. 1938. October. Vol. 20. Cover. 1925–1939;* [in Ukrainian]

6. *Zhinochy obraz v ukrainskii mitolohii ta vizualnii kulturi : Kulturnyi proekt [Female image in Ukrainian mythology and visual culture: Cultural project];* Retrieved from: https://youtube.com/@culturalproject_ua (2023) [in Ukrainian];

7. Pavlovskiy V.M. Niu-York: Ukrainska Vilna Akademiia Nauk SShA, (1974). *Vasyl Hryhorovych Krychevskiy: zhyttia i tvorchist [Vasyl Hryhorovych Krychevskiy: life and work];* (p. 313) [in Ukrainian]

8. Yatsiv R.M. (2006) *Ukrainske mystetstvo KhKh stolittia. Idei, yavyshcha, personalii. [Ukrainian art of the 20th century. Ideas, phenomena, personalities] A collection of articles.* Lviv (p. 352) [in Ukrainian]

9. Yatsiv R.M. (2021) *Mala khronolohiia podii i pamiatnykh dat XX stolittia [Small chronology of events and memorable dates of the 20th century];* Ukraina-Svit. Lviv: Apriori, Instytut narodoznavstva NAN Ukraine (p. 544) [in Ukrainian]

10. Natsionalnyi muzei u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho. (2013) *Olena Kulchytska. Hrafika [Olena Kulchytska. Graphics]*. Kyiv: Oranta Art Book (p.64) [in Ukrainian]

11. *Taiemnyy hi kody predkiv: 12 holovnykh symvoliv ukrainskoi vyshyvky [Mysterious codes of ancestors: 12 main symbols of Ukrainian embroidery]* Retrieved from: <https://uamodna.com/> (2023) [in Ukrainian];

12. *Za obrazom i podoboiu: yak tvorytsia sakralnyi prostir ikony [By image and likeness: how the sacred space of the icon is created]* Retrieved from: <https://risu.ua/> (2023) [in Ukrainian];

13. Carl Gustav (2018). *Jung Archetypes and the Collective Unconscious (1934–1955)* – Lviv: Astroliabiia (p. 588).

УДК 766

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.4>**Дядюх-Богатко Наталія Йосипівна,**

кандидат мистецтвознавства,

завідувач кафедри графічного дизайну та мистецтва книги

Української академії друкарства

ORCID ID: 0000-0001-6822-7488

ndbogatko@gmail.com

НОВІ ВИРАЖАЛЬНІ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНЕРА ТА МИСТЕЦТВА В ЖИТТІ ЛЮДЕЙ У ТЕХНІКО-ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Метою статті є окреслення тенденцій які характеризують вже дизайн ХХІ ст. і які виражальні та функціональні перспективи нас очікують в час стрімкого злету технічних інновацій. Вмирання ідей, їх занепад, куди йде наше суспільство? Ці питання завжди цікавило суспільство. Виокремити основні тенденції які вже прослідковуються в дизайні та мистецтві можна відстежуючи основні історичні віхи сьогодення.

Міста виховують громадян за рахунок використання певних елементів дизайну. Місто вносить активніше інновації, натомість сільська культура більш орієнтована на збереження традицій. Чим більше капіталу, тим стрімкішими технологічні інновації. І сучасні тренди мистецтва більше концентруються в міському середовищі. Та майбутнє за примиренням, толерантністю. Справа міських культурних інституцій вироблення ідеологічних шаблонів поширення та засвоєння державних цінностей через мистецькі та дизайнерські форми.

Питання глобалізації та інтернаціоналізації людських культур і наук є розлоге і обговорюване філософами ще з сер. ХХ ст., та в наш час воно отримує новий відтінок крізь призму віртуальної реальності.

У час штучного інтелекту, робототехніки, інформатики та технологічних комунікацій ми все більше цінуємо ремесла, емпатію до речей які мають нашіарування часу. Глобалізація та інтернаціоналізація заставляють дизайнерів та мистецтво вигадати між культурну мову, що прочитується на різних соціальних, конфесійних, професійних рівнях. Один з основних трендів в мистецтві і способів досягнути це співпережиття. Нові виражальні засоби мистецтва створюють художньо-естетичні об'єкти, які часто не мають чіткої відповідної ідеї. Функціональні перспективи в дизайні вказують на потребу повернення до гуманних цінностей, продовження віку старих речей, бо при стрімкому розвитку технологій людина втрачає відчуття захищеності, впевненості, вмотивованості.

Ключові слова: дизайн, мистецтво, культура, ідеї, комунікація, функція, шрифт.

Dyadyukh-Bohatko Nataiya. NEW EXPRESSIVE AND FUNCTIONAL PERSPECTIVES OF DESIGNER AND ART IN THE LIFE OF PEOPLE IN THE TECHNICAL AND INFORMATIONAL SOCIETY OF THE XXI CENTURY

The purpose of the article is to outline the trends that already characterize the design of the 21st century and what expressive and functional perspectives await us at the time of the rapid rise of technical innovations. The dying of ideas, their decline, where is our society going? Society has always been interested in these questions. You can single out the main trends that are already being followed in design and art by tracking the main historical milestones of today.

Cities educate citizens through the use of certain design elements. The city innovates more actively, while rural culture is more focused on preserving traditions. The more capital, the faster technological innovation. Modern art trends are more concentrated in the urban environment. The future is about reconciliation, tolerance. It is the case of urban cultural institutions to develop ideological templates for the dissemination and assimilation of state values through artistic and design forms.

The issue of globalization and internationalization of human cultures and sciences is extensive and has been discussed by philosophers since XX century, but nowadays it gets a new shade through the prism of virtual reality.

In the age of artificial intelligence, robotics, informatics and technological communications, we increasingly appreciate crafts, empathy for things that have layers of time. Globalization and internationalization force designers and art to invent a cross-cultural language that can be read at different social, religious, and professional levels. One of the main trends in art and ways to understand this empathy. New expressive means of art create artistic and

aesthetic objects that often do not have a clear corresponding idea. Functional perspectives in design indicate the need to return to humane values, to extend the age of old things, because with the rapid development of technology, a person loses a sense of security, confidence, and motivation.

Key words: design, art, culture, ideas, communication, function, font.

Вступ. Вже скоро минає чверть XXI століття і захоплення на виклики які стояли перед людьми та професійними дизайнерами постійно змінюються. Які сподівання виявились марними, а які нюанси не були передбачені. Що нас очікує з точки зору змін дизайні та мистецтві?

Куди рухається дизайн та мистецтво? В освітан у галузі культури та мистецтва – серпень виявився дуже «гарячим», завдяки відкритому обговоренню змін що переліку спеціальностей запропонованих МОН України [1].

Які зміни? Дизайн згідно з Міжнародним стандартом класифікації освіти ISCED-F 2013, з вітчизняної класифікації 022 «Дизайн» переходить на поділ на графічний дизайн у підрозділ 0211 «Аудіовізуальна техніка та медіапродукція» куди включено також такі спеціалізації як Анімація, Виробництво комп'ютерних ігор, Комп'ютерний набір, Кіно та відеопродукція, Графічний дизайн, Ілюстрація, Інтерактивний медіа дизайн, Медіатехніки, Мультимедійне виробництво, Фотографія, Додрукарські операції, Оздоблення друку та палітурка, Друк, Видавничий дизайн, верстка, Радіо- та телевиробництво та ін. [2].

До класифікації 0212 «Мода, інтер'єр та промисловий дизайн» за стандартом ISCED-F 2013 відносять кваліфікації з таким змістом: Дизайн костюмів, Проектування промислових виробів, Модний дизайн, Внутрішня архітектура, Дизайн інтер'єру, Оформлення сцени, Оформлення вітрин. Та вітчизняний проект пропонував додати до цього ще й декоративне мистецтво.

Значно жвавіша дискусія стосувалась спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», яка в новому трактуванні вже позбавлена і декоративного мистецтва і реставрації.

Та будь-які зміни це не завжди прогрес, в першу чергу це стрес. Який нашаровується

окрім того від пандемії, війни в Україні, і від перебування в стані постійного очікування тривоги та ін.

То які виражальні елементи ми можемо спостерігати у суспільстві? Які функціональні перспективи можемо спрогнозувати?

Матеріали та метод. Основою для написання нашого дослідження стали виклади італійського професора психології благополуччя та праці Фаусто Пресуті, що є кандидатом психологічних наук та фахівцем із методів гуманітарних наук. А саме його праці: «Європейське навчання в 21 столітті...» (2019) [3] та «Новий гуманізм у техніко-комп'ютеризованому суспільстві 21 століття. Віртуальна реальність, штучний інтелект і культурні міфи» (2021) [4].

У статті застосовано дослідницький метод, тобто пошук текстових джерел та графічного матеріалу, порівняльний метод, що передбачає опис порівняння знайдених матеріалів, історичний та мистецтвознавчий аналіз, а також методи узагальнення та класифікації даних отриманих під час роботи. Зазначимо, що функціональна перспектива – це нормативний підхід до опису та прогнозування продуктивності групи, який зосереджується на функціях входів та/або процесів. Мета теорії та дослідження з цієї точки зору – зрозуміти, чому одні групи успішні, а інші ні.

Результати. В кінці 90-х коли перші персональні комп'ютери зайшли до широкого вжитку в офіси, багато спеціалістів іноді з острахом думали, що їхня кваліфікація буде вже зайва для виробництва. Проте чим довше людство співіснує в комп'ютеризованому суспільстві, тим очевиднішою стає обов'язкова присутність людини-фахівця у співпраці інтегрованими обчислювальними процесами.

Велика кількість інформації яка заходила робила незрозумілим для чого в майбутньому будуть бібліотеки, безмежність обробки пошукових запитів відкидала необхідність

фоліантів телефонних довідників, математичних, наукових і т. п. Та час справді довів, що багато з тих видінь на сьогодні дивним спомином і незрозумілим для прийдешніх поколінь. Разом з цим втратили роботу ряд спеціалістів у галузі видавництва та поліграфії, і дизайнери, що спеціалізувались на орієнтовану галузь, зокрема.

На початку десятих у XXI столітті вже мова зайшла про потрібність дизайнері через стрімкий розвиток інформаційних технологій, штучний інтелект швидше вираховував оптимальні поєднання, пропорції на та ін. Проте навіть прагнучи мінімізувати людську працю замовники зіштовхнулись з проблемами, що якщо не платити (мінімально платити) художникам, дизайнерам, то видатки тоді збільшуються на спеціалістів з програмування, обслуговуванням техніки, її оновленням, і по факту виявилось що економії коштів при цьому не має. Ці висновки, що технічний прогрес не економить кошти стали для них піковою точкою для переосмислення. Погляди знову обернулись на історичні витоки.

Зміна форматів культурних інституцій: пус-того музею (у час військових дій, у наслідок необхідності переховування музейних експонатів) як площадки концертного майданчика. Час заставляє нас постійно змінюватися.

Та є теми які об'єднують європейські культури – це гуманні цінності, толерантність, емпатія, збереження навколишнього середовища – загально-людські теми.

Міста виховують громадян за рахунок використання певних елементів дизайну [5]. Місто вносить активніше інновації, натомість сільська культура більш орієнтована на збереження традицій. Чим більше капіталу, тим стрімкішими технологічні інновації. І концентрація в містах їх завжди є більшою. І сучасні тренди мистецтва більше концентруються в міському середовищі. Містечковість – це традиційність. Та майбутнє за примиренням, толерантністю. Справа великих міст – генерація та поширення ідей на периферію. Справа міських культурних інституцій вироблення ідеологічних шаблонів поширення та засвоєння державних цінностей через мистецькі та дизайнерські форми.

Фаусто Пресутті стверджує, що в цьому столітті «європейська культура була радикально трансформована під поштовхом індустріального суспільства XX століття та справжнього техніко-комп'ютеризованого суспільства XXI століття. У XX столітті завдяки індустріальному суспільству стало можливим об'єднати Середземноморську Європу з Центральною Європою, Північною Європою та Східною Європою, дозволивши інтегрувати ці два типи культур, що вплинуло на побудову різних освітніх моделей у навчальних закладах» [3]. Слідуючи за ним, до першої половини XX століття, європейські інтелектуали та професіонали мали змогу мати комплексне уявлення про чотири європейські культури (гуманітарну, прагматичну, наукову та соціальну), так що, наприклад: філософ також був добрим знавцем математики та історії, а інженер також був хорошим знавцем мистецтва та соціокультурного контексту, а політик, в свою чергу, також був добрим знавцем наукового змісту та психологічних стратегій [тут же].

За Ф. Пресутті «з другої половини XX-го століття, з поділом і дисциплінарною спеціалізацією між гуманітарною культурою, прагматичною культурою, науковою культурою та соціальною культурою, людям стало важче: – розробити єдине синтетичне бачення – отримати повну та глобальну підготовку» [3]. Це той розподіл на спеціалізації і система освіти, що є у Європі.

У іншій праці «Новий гуманізм у техніко-комп'ютеризованому суспільстві 21 століття. Віртуальна реальність, штучний інтелект і культурні міфи» (2021) Ф. Пресутті [4] розповідає, що у технічно-інформатизованому суспільстві XXI ст. культури та науки людини стикаються з новими важливими та вирішальними проблемами для еволюції людства та для самого його існування і поділяє їх за наступними проблемами:

1. «Віртуальна реальність (з наслідком того, що людина може одночасно жити в кількох паралельних існуваннях, створювати аватари, створювати фантастичні світи та подорожувати як інтернавти без просторово-часових обмежень);

2. Нейропсихологія, щоб знати функціонування людського мозку та розвивати, розширювати та відтворювати його інтелектуальні та творчі здібності та потенціали;

3. Штучний інтелект, робототехніка, кібернетика, інформатика та технологічні комунікації;

4. Глобалізація та інтернаціоналізація людських культур і наук. Один із способів зрозуміти віртуальну реальність, яка формується в XXI столітті» [тут же].

Кожний з цих пунктів з дотичний до мистецтва, дизайну та людини творчої. Бо віртуальну реальність промальовують в першу чергу художники-дизайнери. «Збої» в психіці творчих особистостей також є не рідкісними. Питання штучного інтелекту – стають камнем на дорозі навіть при створенні музейних експозицій, не кажучи вже про написання текстів, авторства студентських робіт і т. д.

А питання глобалізації та інтернаціоналізації людських культур і наук є розлоге і обго-

ворюване філософами ще з сер. XX ст., та в наш час воно отримує новий відтінок крізь призму віртуальної реальності.

З наших спостережень у час, коли закінчиться війна, актуальними залишаться теми для дизайну, по-перше, переробка, тобто вторинне використання об'єктів-предметів. По-друге, емпатія, тобто співпереживання

На нашу думку, гарним прикладом такого дизайну є вітрина в містечку Неаполь на острові Іскія. Вивіска зроблена з новітніх матеріалів, прописний акцидентний шрифт сприяє читабельності напису «Italmoda». Сприяє інтернаціоналізації наявність піктограм, що вказують на продаж чоловічих костюмів. Та найбільший інтерес викликає дизайн вхідних дверей, які графічно створюють композицію з чітких ліній та плям. Вони притягують увагу, і це сприяє зацікавленню споживачів.

Та якщо ж є підійти ближче, то гра ліній виявляється ретро елементами старої швейної машинки, а дверна ручка – ручкою давньої праски, якій сучасні дизайнери залишили функцію ручки. І поступово ти починаєш вгадувати у грі ліній конструктивні елементи: підніжжя, бокову частину, колесо. При чому колесу також залишили його рухомість, хоч і без збереження функції. Та така інтерактивність заворює і сприяє притягуванню маркетингового інтересу.

Цей приклад наводить і про переробку старий речей, і про надавання їм нового життя, нового значення, старі поломані речі – мають можливість говорити про тяглість традиції, про що додатково свідчить і дрібніший напис на вітрині «церемонія з 1938».

Як би ми швидко не бігли вперед, ми відірвемося лише тоді коли зупинимось. У час штучного інтелекту, робототехніки, інформатики та технологічних комунікацій ми все більше цінуємо ремесла, емпатію до речей які мають нашарування часу. Глобалізація та інтернаціоналізація заставляють дизайнерів та мистецтво вигадати між культурну мову, що прочитується на різних соціальних, професійних, професійних рівнях. Один з основних трендів в мистецтві і способів досягнути це співпережиття. Чи це стосується предметного дизайну, чи фешен-індустрії, чи графіч-



Фото вітрини в м. Неаполь на о. Іскія (Італія), 2023 р.



Фрагменти вітрини в м. Неаполь на о. Іскія (Італія), 2023 р.

ного дизайну – людяність і гуманізм це що дасть людству пережити труднощі нашого часу: пандемії, війну, тривалий стрес.

Висновки. (Results) Нові виражальні засоби мистецтва створюють художньо-естетичні об'єкти, які часто не мають чіткої відповідної ідеї. Як у літературі: риторичні запитання – не мають відповідей.

Сучасні тренди мистецтва заставляють викликати хоч якісь емоції у глядача. І тому функціональні перспективи в дизайні вказують на потребу повернення до гуманних цінностей, продовження віку старих речей, бо при стрімкому розвитку технологій людина втрачає відчуття захищеності, впевненості, вмотивованості.

Література:

1. Перелік галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/gromadske-obgovorennya/2023/08/08/HO-proyekt.post.KMU-perelik.haluz.znan.i.spetsial.VO.08.08.2023.pdf> (дата звернення: 28.08.2023).
2. International standard classification of education Fields of education and training 2013 – Detailed field descriptions. URL: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/international-standard-classification-of-education-fields-of-education-and-training-2013-detailed-field-descriptions-2015-en.pdf> (дата звернення: 28.08.2023).
3. Presutti F. (2019). European Training in the 21st Century. TeLSAC – Teaching / Learning by Skills through Aptitudes & Capacities. Teaching/learning by skills in the Knowledge and Wellness Society, I.S.P.E.F., Roma.
4. Presutti F. (2021). NEW HUMANISM in the Techno-Computerized Society of the 21st century. Virtual Reality, Artificial Intelligence and Cultural Myths. URL: <https://www.researchgate.net/publication/356595408> (дата звернення: 20.08.2023).
5. Дядюх-Богатко Н. (2021). Дизайн елементів міського простору в контексті переосмислення виховної функції проектної діяльності. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну, 4(1), 36–44. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.1.2021.236118> (дата звернення: 30.08.2023).

References:

1. Perelik haluzei znan i spetsialnostei, za yakymy zdiisniuietsia pidhotovka zdobuvachiv vyshchoi osvity. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/gromadske-obgovorennya/2023/08/08/HO-proyekt.post.KMU-perelik.haluz.znan.i.spetsial.VO.08.08.2023.pdf> [in Ukrainian].
2. International standard classification of education fields of education and training 2013 – Detailed field descriptions. URL: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/international-standard-classification-of-education-fields-of-education-and-training-2013-detailed-field-descriptions-2015-en.pdf> [in English].
3. Presutti F. (2019). European Training in the 21st Century. TeLSAC – Teaching / Learning by Skills through Aptitudes & Capacities. Teaching/learning by skills in the Knowledge and Wellness Society, I.S.P.E.F., Roma. [in English].
4. Presutti F. (2021). NEW HUMANISM in the Techno-Computerized Society of the 21st century. Virtual Reality, Artificial Intelligence and Cultural Myths. <https://www.researchgate.net/publication/356595408>, [in English].
5. Diadiukh-Bohatko N. (2021). Dyzain elementiv miskoho prostoru v konteksti pereosmyslennia vykhovnoi funktsii proiektnoi diialnosti. Demiurh: idey, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu, 4(1), 36–44. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.1.2021.236118>, [in Ukrainian].

УДК 378:391

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.5>**Дяченко Алла Володимирівна,**

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,

декан факультету декоративно-прикладного мистецтва

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0000-0003-4496-5931

pani.alla0107@gmail.com

**КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ
(ПОЧАТОК ХХІ СТ.)**

Статтю присвячено проблематиці становлення концепції розвитку художньо-промислової освіти початку ХХІ ст. Проблематика художньо-промислової освіти актуалізується в контексті історико-культурних, соціокультурних, філософських та мистецтвознавчих аспектів її формування, еволюції та трансформації, то ж методологічною основою дослідження стали провідні положення у галузі філософії, педагогіки, естетики, мистецтвознавства, художньо-промислової освіти, естетичного виховання та методики навчання основ декоративно-ужиткового мистецтва, роботи науковців і дослідників, пов'язані безпосередньо з декоративним напрямом. Теоретично обґрунтовано та досліджено особливості, етапи, процеси і витоки розвитку художньо-промислової освіти початку ХХІ ст. У дослідженні використано загальнонаукові методи аналізу, узагальнення та систематизації матеріалу, методи міждисциплінарного аналізу, історико-культурний метод, метод інтерпретації. Розкрито, що художньо-промислова освіта стає фундаментом сучасної української культури, транслює властиві їй цінності, норми, етичні та естетичні ідеали, сприяє творчому освоєнню людиною навколишнього динамічного, полікультурного світу. Основний вектор модернізації професійної освіти – професіоналізація традиційного прикладного мистецтва засобами науки та освіти. Якісна система підготовки фахівців у сфері традиційних мистецьких промислів передбачає не спорадичне відкриття навчальних закладів, а створення комплексу, що об'єднує на системних засадах освітні установи єдиного профілю; наявність профільної освіти у викладачів, що передбачає і педагогічну грамотність; наявність навчально-методичного супроводу освітнього процесу, суттєва роль у якому належить музеям, які функціонують як «депо навчальних посібників», що експонують еталонні зразки кустарної промисловості та ремісничого виробництва.

Ключові слова: художньо-промислова освіта, прикладні ремесла, образотворча мова, мистецтвознавство, культурний розвиток, педагогічні умови.

Diachenko Alla. THE CONCEPT OF THE DEVELOPMENT OF ART AND INDUSTRIAL EDUCATION (BEGINNING OF THE XXI CENTURY)

The article is devoted to the problems of the formation of the concept of the development of artistic and industrial education at the beginning of the XXI century. The problems of artistic and industrial education are actualized in the context of historical-cultural, socio-cultural, philosophical and artistic aspects of its formation, evolution and transformation. The purpose of the research is to theoretically substantiate and investigate the features, stages, processes and origins of the development of artistic and industrial education at the beginning of the XXI century. The theoretical and methodological basis of the study became the leading positions in the field of philosophy, pedagogy, aesthetics, art history, artistic and industrial education, aesthetic education and methods of teaching the basics of decorative and applied art, the work of scientists and researchers directly related to the decorative direction. The research uses general scientific methods of analysis, generalization and systematization of material, methods of interdisciplinary analysis, historical and cultural method, method of interpretation.

Conclusions. Art and industrial education becomes the foundation of modern Ukrainian culture, transmits its inherent values, norms, ethical and aesthetic ideals, promotes the creative development of a person in the dynamic, multicultural world around him. The main vector of the modernization of professional education is the professionalization of traditional applied art by the means of science and education. A high-quality system of training specialists in the field of traditional arts and crafts does not require the sporadic opening of educational institutions, but the creation of a complex that unites educational institutions of a single profile on a systematic basis; availability of professional support education for teachers, which also implies pedagogical literacy; availability of educational and methodical support of the educational process, a significant role in which belongs to museums,

which function as «depots of teaching aids», exhibiting reference samples of handicraft industry and handicraft production.

Key words: artistic and industrial education, applied crafts, visual language, art history, cultural development, pedagogical conditions.

Вступ. Глобальні зміни в сучасному світі, сучасній культурі та сучасній освіті зумовили переосмислення ролі певних спеціалізацій чи спеціальностей у художній освіті, враховуючи соціально економічні та технологічні трансформації початку ХХІ ст. У зв'язку з цим виникає необхідність дослідження і визначення особливостей розвитку художньо-промислової освіти початку ХХІ ст. Максимальна ефективність реалізації поставлених завдань та вирішення проблем художньо-промислової освіти залежить від потреби учня у творчому перетворенні, розвитку здатності до самореалізації, зокрема у процесі декоративно-ужиткової естетичної трансформації навколишньої дійсності. Художньо-прикладні ремесла є одним із найдавніших видів декоративно-ужиткового мистецтва, що має значні можливості для впливу на естетичний, художній та креативний розвиток учнів. Специфікою образотворчої мови формоутворення у прикладних ремеслах початку ХХІ ст. є саме певна креативна спрямованість художньо-пластичного виконання, і, особливо, якщо матеріал взятий із навколишнього середовища, екологічно маргіналізованого для кожної країни, зокрема, різні вторинні сировинні відходи – від залишків промислової сировини до різної побутової утилізації. Актуальність звернення до проблеми розвитку художньо-промислової освіти початку ХХІ ст. обумовлена такими факторами, як потреба визначення витоків креативних ресурсів в умовах глобалізації суспільства; необхідність творчої активності в усіх сферах конструктивної діяльності у зв'язку із прискоренням розвитку всіх сфер духовного та матеріального виробництва в суспільстві; провідна роль творчості як суб'єктивного та об'єктивного факторів розвитку загальної та, зокрема, художньої культури самої особистості.

Мета статті – теоретично обґрунтувати та дослідити особливості, етапи, процеси

і витоків розвитку художньо-промислової освіти початку ХХІ ст.

Матеріали та метод. Загальна теоретична та практична розробка аспектів навчання освітнього мистецтва викладена в роботах таких авторів, як О. Коберник, Л. Масол, О. Базелюк. Окремі аспекти творчого мислення як своєрідного специфічного узагальнення в художній творчості, в образотворчій діяльності мистецьких навчальних закладів висвітлені в дослідженнях Г. Цветкової, А. Чебикіна, С. Ящука. Розробку ефективних методів активізації навчально-творчої діяльності та художньо-промислової освіти досліджували такі науковці, як М. Близнюк, І. Коновальчук, В. Тименко. Зміст та методи навчання художньо-промислових напрямів були об'єктом наукової уваги таких вчених, як Н. Рисинець, О. Кобилянський, С. Лісіца, О. Пінаєва, питання моделювання матеріалів та біоформ розглядає А. Руденченко, розвиток художньої потреби учнів на заняттях та питання художньо-промислової освіти розкриті в роботі В. Прусак. У науковій праці А. Марченко розкрито педагогічну цінність навчальних занять, що містять різні види творчої активності. У дослідженні О. Ханко розглядаються питання формування творчої уяви на заняттях із композиції. Проте, незважаючи на наявність ґрунтовних досліджень, окремі аспекти проблеми розвитку художньо-промислової освіти початку ХХІ ст. вивчені недостатньо. Отже, обрана проблематика дослідження є актуальною і такою, що формує нові знання у сфері культурології та мистецтва.

Теоретичною та методологічною основою дослідження стали провідні положення в галузі філософії, педагогіки, естетики, мистецтвознавства, художньо-промислової освіти, естетичного виховання та методики навчання основ декоративно-ужиткового мистецтва, роботи науковців і дослідників, пов'язані безпосередньо з декоративним напрямом.

Виклад основних результатів дослідження. Уже з петровської епохи в Україні почалася і перманентно проходила модернізація професійної освіти у сфері традиційних мистецьких промислів, проте її вектори постійно змінювалися. Остання третина ХХ – початок ХХІ ст. ознаменовані розквітом народних художніх промислів в Україні, які були обумовлені:

- змінами у сфері професійної освіти;
- досягненням якісно нового художнього рівня продукції, що створювалася майстернями та мануфактурами;
- активним формуванням регіональних ринків збуту через розвинену мережу ярмарків та торжків;
- виходом традиційного прикладного мистецтва на світовий рівень завдяки участі в міжнародних художньо-промислових виставках;
- масштабними заходами підтримки з боку влади та меценатів [14, с. 122–123].

На той час більшість народних художніх промислів мають відомі стилістичні особливості, географічно поширені, різноманітні за «соціальною належністю виконавця: селянський кустарний промисел і домашнє ремесло, міський промисел і дрібнотоварне ремесло, цехове виробництво, монастирське ремесло» [12, с. 78].

Разом із тим локомотивом культурного розвитку художньо-промислової освіти ХХ – початок ХХІ ст. стає місто: відбуваються якісні зміни докільля внаслідок потужних процесів урбанізації, міграція населення з сіл, індустріалізація, підвищення грамотності, формування промислового виробництва та становлення масової культури. Традиційна культура втрачає свій всеосяжний характер, а багато її форм, зокрема такі жанри фольклору, як усна словесність, обряди тощо, починають іти в минуле. На селянське мистецтво впливає міське мистецтво та його нові художні стилі – історизм та модерн [14].

Зникнення з історичної сцени багатьох видів селянського мистецтва (традиційної архітектури, епосів), гостра конкурентна боротьба між ручною працею та промисловим виробництвом у ХХ – початку ХХІ ст.,

роздуми про національну своєрідність української культури викликали інтерес науковців, творчої інтелігенції та меценатів до художньо-промислової освіти. Традиційна художня і промислова освіта була ними осмислена як специфічна та самобутня художня система, національне надбання та спадщина, що потребують детального опису, дослідження, збереження та творчої інтерпретації, особливо коли йдеться про сегменти, які зникають. Відкриття світу селянського мистецтва надасть новий імпульс розвитку живопису, що дистанціюється від академічних традицій у бік експериментування та пошуку натхнення в іконописі, народних художніх промислах, українському одязі, особливо західної частини України [7].

Як зазначає В. Прусак [10], думка про зникнення такого пласта народної культури та освіти, як фольклор (усна творчість), не була повністю безпідставною: «на очах збирачів зникали цілі виконавські школи, усні жанри та традиції», а пов'язані з міською культурою новації (частівки та романси) для дослідників та збирачів були «дратівливим дисонансом», оскільки «не містили жодного міфологічного чи історичного сенсу, що йде з глибини часів, пошуком якого звикла займатися наука, ... не володіли витонченістю казки або старовинної народної пісні, досягнутим художньою обробкою у процесі багатоговікового побутування, а, навпаки, виглядали грубими, стилістично неохайними, ніби зробленими поспіхом» [с. 76].

Модернізаційні процеси в економіці у ХХІ ст. зумовили неоднозначне ставлення до фабричного виробництва та ручної праці, зробивши мінімаксні значення в цьому питанні вкрай полярними, а дискусії та полеміку щодо художньо-промислової освіти – виключно гострою. Бурхлива полеміка на межі ХХ – ХХІ ст. фіксує початок витоків розмежування народних художніх промислів, декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну як різних феноменів культури й художньо-промислової освіти [6, с. 76].

Але на змістовному рівні модернізація професійної освіти була спрямована на вдосконалення підготовки ремісників, що навчаються,

шляхом опанування навичок технічного малювання. З одного боку, це було універсальним компонентом художньо-промислової освіти (малюнок як основа всіх мистецтв та художніх ремесел), а з іншого – дозволяло покращити проектування речей, удосконалювати їх формоутворення, а тому й робити продукцію народних художніх промислів та декоративно-ужиткового мистецтва конкурентоспроможною на тоді українському та світовому ринку. Іншими словами, володіння технічним малюнком дозволяло запобігти занепаду форми в народних художніх промислах та декоративному мистецтві.

Одночасно, віртуозне володіння технічним малюнком сприяло зображенню предмета так, щоб його можна було точно відтворити в матеріалі, цим частково виконуючи функцію художнього проектування. Крім того, освоєння технічного малюнка дозволяло створювати оригінальні та автентичні речі, не вдаючись до копіювання зарубіжних аналогів та послуг іноземних художників, як це було раніше [11, с. 340].

Змістовна відмінність дисциплін посилювалася значеннєвою відмінністю понять «фабричний малюнок» і «модель», зафіксованих у Законі про фабричні малюнки та моделі (1864): фабричний малюнок – «зображення на поверхні виробу, поєднання кольорів та візерунків, наприклад, для матерій, килимів, хусток» [14], тоді як модель – «зображення форми виробів, що виготовляються, як, наприклад, ваз, свічників, чорнильниць та інших речей, у яких форма, задовольняючи смак споживачів, набуває особливої цінності» [15]. Окремі положення цього закону існують і підтримуються системою художньо-промислової освіти й у наші часи.

Опанування учнями історії мистецтв набуває поширення, оскільки мистецтвознавством вже було накопичено значний матеріал про епохи та стилі. Друга промислова революція XX – XXI ст. стимулювала виробництво величезної кількості товарів – від унікальних і дорогих до масової «напіврозкоші», які виконувалися в різних стилях, що робило продукцію «хаотично екзотичною», «імітаційною мішаниною», часом дуже далекою від

автентичності інших епох і культур [17, с. 21]. У художній промисловості й художньо-промисловій освіті виникла потреба у визначенні чітких стильових параметрів для проєктованих та створюваних речей, формування яких було можливе лише за умови освоєння майстрами та художниками особливостей стилів у мистецтві.

Пануюча в кінці XX, початку XXI ст. система художньо-промислової освіти більше прагнула до загальноєвропейського стилю, і як би була протиставлена автентичному «українському стилю», що спирався на вивчення та переосмислення зразків саме традиційного українського мистецтва. Аналогічним чином в іконописних майстернях викладається Закон Божий, Святе Письмо, літургіка, вивчалася житійна література [17, с. 39]; [18, с. 215–216], що формувало в тих, хто навчається, певний загальнокультурний контекст для професійної діяльності.

При цьому у професійній педагогіці початку XXI ст. трапляється низка цікавих пропозицій: були рекомендації «читати допоміжні наукові предмети (священну та церковну історію й інші, які стосуються іконописання) під час технічних занять, не виокремлюючи їх у самостійні. Вважалося, що після читання учні самі будуть міркувати про прочитане, і заводити це малюванню чи писанню фарбами не може в жодному разі» [9, с. 78–80]. Як показують спостереження, сьогодні студенти Вищої школи народних мистецтв (академії) під час занять, у процесі яких виконуються навчальні роботи з різних видів традиційних художніх промислів, можуть індивідуально в навушниках прослуховувати підкасти, онлайн-курси, записи лекцій на Youtube тощо, що, за їхніми словами, не тільки не заважає роботі, але, навпаки, дозволяє сконцентруватися та краще її виконувати.

Спеціалізований компонент професійної освіти був пов'язаний із освоєнням художньо-технологічної специфіки конкретних традиційних художніх промислів на підставі змісту та методів викладання академічного мистецтва [8, с. 299]. Саме сьогодні у вищих навчальних закладах культурологічного профілю Львова, Одеси, Києва, художніх

школах «Академії мистецтв» формуються програми підготовки за напрямками: «Малюнок», «Живопис», «Композиція», «Ліплення». Поєднується це з вивченням ливарного, столярного, каменерізного, ювелірного, емальєрного мистецтва [13, с. 67–68].

Модернізація професійної освіти у традиційному прикладному мистецтві початку ХХІ століття пов'язана з відходом від освітнього монополізму Академії мистецтв, оперативним реагуванням на запити виробництва як інституційно (перепрофілювання коледжів, шкіл, недільних класів), так і щодо змісту освіти (викладання загальнопрофесійних і профільних навчальних дисциплін). Система підготовки фахівців у галузі традиційного прикладного мистецтва набуває специфіки порівняно з підготовкою живописців, скульпторів та архітекторів, проте диференціації на освіту у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, традиційних художніх промислів, дизайну ще не відбулося, оскільки відповідне розмежування ще не оформилося у промисловості [5]. Місія концептуальної модернізації художньо-промислової освіти у традиційному прикладному мистецтві в даний період полягала:

у переході до підготовки виконавців, які отримували професійні навички у процесі роботи (наочний спосіб навчання), у підготовці майстрів, спроможних вирішувати творчі завдання, випускаючи якісну продукцію, здатну протистояти натиску зарубіжних промислових товарів. Здебільшого модернізація професійної освіти стосувалася декоративно-ужиткового мистецтва, виробництва порцеляни та меблів, текстильного виробництва, а також різних видів художньої обробки металу.

Якісна художньо-промислова освіта, за визначенням, наведеним у «Дорожній карті з художньо-промислової освіти», – це освіта, побудована на трьох принципах: врахування потреб кожного учня і сприяння поширенню універсальних цінностей; забезпечення рівноправності з погляду доступу та результатів, гарантія соціальної інклюзивності, а не ексклюзивності; нарешті, відображення індивідуальних прав та сприяння їх дотриманню [2].

Головним завданням української освітньої політики має стати забезпечення сучасної якості освіти на основі збереження її фундаментальності та відповідності актуальним та перспективним потребам особистості, суспільства та держави. Національна доктрина освіти України у ХХІ ст. має визначати освіту пріоритетною сферою накопичення знань та формування умінь, створення максимально сприятливих умов для виявлення та розвитку творчих здібностей кожного громадянина України, виховання в нього працьовитості та високих моральних принципів. Особливого значення в цій ситуації набуває освіта у сфері культури, мистецтва та підвищення його значущості у програмах загальної освіти [4, с. 101–102].

Культурна різноманітність, за визначенням Коїтіро Мацуура, Генерального директора ЮНЕСКО у 1999–2009 рр., – живий і відновлюваний скарб, який має сприйматися не як застигла спадщина, а як процес, що гарантує виживання людства. Кожна з культур набуває різних форм у часі та просторі, забезпечуючи самобутність народів та спільнот, що становлять людство. Кожна з культур має власний арсенал унікальних засобів і способів творчого самовираження та передачі знань, які роблять свій внесок у загальну спадщину людства [3].

Мистецтво – одна з форм прояву культури та важливий засіб передачі знань. З огляду на це освіта у сфері культури та мистецтва має важливе значення для підтримки культурного розмаїття та розвитку засобів самовираження. Ознайомлення з досягненнями різних культур, вивчення традиційних знань і форм творчості як джерела матеріального та нематеріального багатства сприяє розширенню уявлень людини про світ, збільшенню діапазону вибору та розвитку індивідуальних здібностей. Освіта у сфері культури та мистецтва відіграє в цьому особливу роль (Цветкова, 2016). В Україні приділяється серйозна увага питанням збереження та підтримки культурного розмаїття, зокрема за допомогою різних практик художньої освіти. Теза, згідно з якою потенціал художньо-промислової освіти має бути максимально використана-

ний для консолідації суспільства, збереження єдиного соціокультурного простору країни, подолання етнонаціональної напруженості та соціальних конфліктів на засадах пріоритету прав особистості, рівноправності національних культур та різних конфесій, обмеження соціальної нерівності, набуває особливої актуальності. Освіта постає як один з найважливіших інструментів виховання поваги до різних етнічних та конфесійних культур, засобом їх пізнання та формування толерантного ставлення до них [1]. Художньо-промислова освіта, зокрема і її компоненти, мають бути включені до системи загальної освіти, що дозволить у процесі навчання пізнавати та освоювати традиції і досягнення різних культур, сприяти найбільш ефективному досягненню цілей сталого розвитку України.

У Національній доктрині освіти України, що може стати основним державним документом для цієї галузі, мають бути затверджені такі основні завдання освіти, зокрема й художньо-промислової:

- гармонізація національних та етнокультурних відносин;
- збереження та підтримка етнічної та національно-культурної самобутності в Україні, гуманістичних традицій культури;
- збереження мов та культур малих народів і етнічних груп України;
- розвиток вищих навчальних закладів як центрів освіти, культури, науки та новітніх технологій.

Одним зі способів досягнення реалізації виконання цих завдань є освіта у сфері культури та мистецтва, оскільки вона дозволяє вирішувати подвійне завдання – з одного боку, формувати та підтримувати почуття належності до загальної світової культури, а з іншого – усвідомлювати та реалізовувати свою етнічну, конфесійну чи іншу культурну ідентичність [19, с. 7]. Сьогодні в межах концепції розвитку художньо-промислової освіти в Україні ми можемо говорити про систему індивідуальних та групових форм діяльності в наступних галузях мистецтва:

- образотворче мистецтво (живопис, графіка, скульптура, графіті та ін.);
- музичне мистецтво;

– хореографічне мистецтво (бальний танець, народний та сучасний танець та ін.);

– декоративно-прикладне мистецтво (кераміка, батік, різьблення по дереву та кістці та ін.);

– народні промисли (пухов'язальний промисел, мереживоплетіння, прикладні промисли);

– фольклор (хорові, танцювальні та інші колективи).

Набуває все більшого поширення створення та представлення унікальних колекцій творів сімейної творчості; позитивною тенденцією стала навіність і дитячих робіт в експозиціях професійних художніх виставок. Сформовані на початку ХХІ ст. освітні моделі і інституційні форми, мають сьогодні автономний характер функціонування, крім того, вони перетворилися у підсистему, що регулюється державою.

Висновки. На основі аналізу розвитку й особливостей становлення художньо-промислової освіти у ХХІ ст. зроблено висновок, що академічні традиції не зникли. Традиції української реалістичної школи розвиваються в сучасних умовах у різних галузях професійної художньо-промислової освіти, зокрема в галузях викладання декоративно-ужиткового та традиційного прикладного мистецтва. Ми можемо констатувати, що концепція розвитку художньо-промислової освіти в Україні має бути спрямована на розвиток навичок, необхідних учням, майбутнім художникам декоративно-ужиткового мистецтва та народних художніх промислів у роботі над високохудожніми творами та у становленні творчої індивідуальності спеціаліста вищої кваліфікації.

Доведено, що традиційне прикладне мистецтво, зокрема й художньо-промислову освіту, мають забезпечувати й підтримувати «професіонали» – представники художньої та наукової інтелігенції. Цей етап модернізації професійної освіти у традиційному прикладному мистецтві можна визначити як кумулятивний. Модернізація є ендегенною, тобто зумовленою внутрішніми причинами: ініціативою еліт (уряду, земств, художників, меценатів), а також самих кустарів,

ремісників, розвитком промисловості, що охопив регіони України. Основний вектор модернізації – професіоналізація традиційного прикладного мистецтва засобами науки та освіти, що визначили «стяжку» між мистецтвом та конфігурацією художньої промисловості на початку ХХ ст.

Без сумніву, якісна система підготовки фахівців у сфері традиційних мистецьких промислів передбачає не спорадичне відкриття навчальних закладів, а створення

комплексу, що об'єднує на системних засадах освітні установи єдиного профілю; наявність профільної освіти у викладачів, що передбачає і педагогічну грамотність; наявність навчально-методичного супроводу освітнього процесу, суттєва роль у якому належить музеям, які функціонують як «депо навчальних посібників», що експонують еталонні зразки кустарної промисловості та ремісничого виробництва, а не просто гарні предмети для милування.

Література:

1. Newman A., Herman Gary Schwarz and Ingrid Nielsen. The effects of employees' creative selfefficacy on innovative behavior: The role of entrepreneurial leadership. *Journal of Business Research*. 2018. № 89. pp. 1–9.
2. Близнюк М. М. Методична система навчання етнодизайну майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва на основі інформаційних технологій: автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2018. 40 с.
3. Загальна декларація ЮНЕСКО про культурне розмаїття прийнята 31 сесією Генеральної конференції ЮНЕСКО, Париж, 2001. URL.: http://www.un.org/russian/events/literacy/decl_diversity.pdf
4. Коберник О. М. Інноваційні педагогічні технології у трудовому навчанні. Тернопіль; Умань, 2007. 153 с.
5. Коновальчук І. І. Проектні технології здійснення інноваційної освітньої діяльності. *Проблеми освіти*. 2017. Вип. 87. С. 133–139.
6. Луковська О. Арттекстиль. Інтеграція мистецтв. Каталог виставки. Київ: Майстер книг, 2020. 64 с.
7. Маньковська Р. В. Музеї України у суспільно-історичних викликах ХХ – початку ХХІ століть. Львів : Простір-М, 2016. 408 с.
8. Марченко А. В. Використання новітніх інформаційних засобів навчання у процесі підготовки студентів у галузі етнодизайну. *Становлення і розвиток етнодизайну : український та європейський досвід*: зб. наук. пр. Полтава: Полтавський літератор, 2012. С. 296–300.
9. Масол Л. М., Базелюк О. В., Комаровська О. А., Муромець В. Г., Рагозіна В. В. Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХІ столітті: Аналітична доповідь Київ: Аура Букс, 2012. 240 с. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/707897>.
10. Прусак В. Становлення та розвиток дизайн-освіти в Україні (кінець ХХ – початок ХХІ). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 31. С. 71–82.
11. Рисинець Н. О., Кобилянський О. В., Лісіца С., Пінаєва О. Ю. Впровадження технологій освітньої мнемотехніки в закладах вищої освіти. Особистісно-професійний розвиток майбутніх фахівців: діалог зі стейкхолдерами. Вінниця: ТОВ «Друк», 2021. С. 333–349.
12. Руденченко А. А. Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах: дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 428 с.
13. Тименко В. П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості. Київ: Педагогічна думка, 2010. 380 с.
14. Усенко Н. О. Художнє життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 237 с.
15. Ханко О. В. МАНЕ-КАЦ Мане Лазарович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-65672>.
16. Цветкова Г. Інноваційність як принцип нового педагогічного мислення та шлях професійної самореалізації викладачів гуманітарних дисциплін. *Вища освіта України*. 2016. №1. С. 42–48.
17. Чебикін А. Художня освіта в Україні ХХІ століття (культуротворчий аспект). Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. праць. Львів : Світ, 2000. Вип. 5.
18. Шмагалю Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.
19. Ящук С. М. Розвиток творчого потенціалу учнів у процесі проектно-технологічної діяльності. *Рідна школа*. 2004. №4. С. 9–11.

References:

1. Blyzniuk, M. M. (2018). Metodychna systema navchannia etnodyzainu maibutnikh khudozhnykiv dekoratyvno-pryklyadnoho mystetstva na osnovi informatsiinykh tekhnolohii [Methodic system of ethnic design teaching of the future artists of decorative and applied arts basing on IT]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Chebykin, A. (2020). Khudozhnia osvita v Ukraini XXI stolittia (kulturotvorchy aspekt) [Art education in Ukraine of the 21st century (cultural aspect)]. *Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti. Khudozhnia osvita. - Dialogue of cultures: Ukraine in the world context. Art education: coll. of science works*. Lviv: Svit, 5, 30–39 [in Ukrainian].
3. Khanko, O. V. (2022). MANE-KATS Mane Lazarovych [MANE-KATS Mane Lazarovych]. *Entsyklopediya suchasnoyi Ukrainy - Encyclopedia of modern Ukraine*. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-65672> [in Ukrainian].
4. Kobernyk, O. M. (2007). Innovatsiini pedahohichni tekhnolohii u trudovomu navchanni [Innovative pedagogical technologies in labor education]. Ternopil-Uman [in Ukrainian].
5. Konovalchuk, I. (2017). Proiektni tekhnolohii zdiisnennia innovatsiinoi osvithoi diialnosti [Project technologies for the implementation of innovative educational activities]. *Problemy osvity - Problems of education*, 87, 133–139 [in Ukrainian].
6. Lukovska, O. (2020). Arttekstyl' Intehratsiia mystetstv [Integration of arts]. Kataloh vystavky. Kyiv: Majster knyh [in Ukrainian].
7. Mankovska, R. V. (2016). Muzei Ukrainy u suspilno-istorychnykh vyklykakh XX – pochatku XXI stolit [Museums of Ukraine in socio-historical challenges of the 20th and early 21st centuries]. Lviv: Prostr-M [in Ukrainian].
8. Marchenko, A. V. (2012). Vykorystannia novitnikh informatsiinykh zasobiv navchannia u protsesi pidhotovky studentiv u haluzi etnodyzainu [Using the innovative informational means of teaching in the process of training the students in the field of ethnic design]. *Stanovlennia i rozvytok etnodyzainu: ukraïnskyi ta yevropeïskyi dosvid - Formation and development of ethnodesign: Ukrainian and European experience: zb. nauk. pr. (Vol. 1, pp. 296–300)*. Poltava: Poltavskyi literator [in Ukrainian].
9. Masol, L. M., Bazelyuk, O. V., Komarovska, O. A., Muromets, V. G. & Newman, A., Schwarz H. & Prusak, V. (2017). Stanovlennia ta rozvytok dyzajn-osvity v Ukraini (kinets' XX – pochatok XXI) [Formation and development of design education in Ukraine (late 20th – early 21st centuries)]. *Visnyk Lviv's'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv - Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 31, 71–82 [in Ukrainian].
10. Rudenchenko, A. A. (2017). Teoretychni i metodychni zasady navchannia etnodyzainu studentiv u vyshchykh mystetskykh navchalnykh zakladakh. [Theoretical and methodical principles of ethnodesign of students in higher art schools]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
11. Rysynets, N. O., Kobylianskyi, O. V., Lisitsa, S. & Shmahalo, R. (2005). Mystetska osvita v Ukraini seredyny KhKh – seredyny KhKh st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozyts [Artistic education in Ukraine in the mid XIX – mid XX century: Structuring, methodology, artistic positions]. Lviv: Ukrainski Tekhnolohii [in Ukrainian].
12. *The UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity (2001) was adopted by the 31st session of the UNESCO General Conference, Paris, 2001*. Retrieved from http://www.un.org/russian/events/literacy/decl_diversity.pdf [in Ukrainian].
13. Tsvietkova, H. (2016). Innovatsiunist yak pryntsyyp novoho pedahohichnoho myslennia ta shliakh profesiinoi samorealizatsii vykladachiv humanitarnykh dystsyplin [Innovation is a principle of new pedagogical thinking and a way of professional self-realization for humanities teachers]. *Vysycha osvita Ukrainy - Higher education of Ukraine*, 1, 42–48 [in Ukrainian].
14. Tymenko, V. P. (2010). Pochatkova dyzajn-osvita: teorija i praktyka formuvannja konstruktyvnykh uminj osobystosti [Elementary design education: theory and practice of forming constructive personality skills]. Kyiv: Pedagoghichna dumka [In Ukrainian].
15. Usenko, N. (2015). Khudozhnie zhyttia Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Art life of Kharkiv in the second half of the 20th to the early 21st centuries]. *Candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
16. Yashchuk, S. M. (2004). Rozvytok tvorchoho potentsialu uchniv u protsesi proektno-tekhnolohichnoi diialnosti [Development of students' creative potential in the process of project-technological activity]. *Ridna shkola – Native school*, 4, 9–11 [in Ukrainian].

УДК 7.025.061.1](477)«1930/1970»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.6>**Іваницька Дар'я Дмитрівна,**

магістр реставрації

викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-0078-594X

darivanytska@gmail.com

ЕКСПЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕРЖАВНИХ НАУКОВО-ДОСЛІДНИХ РЕСТАВРАЦІЙНИХ МАЙСТЕРЕНЬ У КІНЦІ 1930-Х – 1970-ТИХ РОКАХ

У статті розглянуто експертну діяльність Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (ДНДРМ) з кінця 1930-х по 1970-ті рр. Використано методи індукції та дедукції, а також компаративний. За короткий період діяльності, а саме, перед Другою Світовою війною, вийшли друком у журналі «Малярство та скульптура» публікації співробітників ДНДРМ: М. Чернозубова, В. Лоханько, Л. Калениченка. З 1946 по 1949 рік в майстернях працювала хімік Т. Флорова, яка керувала роботою лабораторії. Вона залишила по собі ґрунтовні науково-дослідні статті до потреб реставраторів, які так і залишилися неопублікованими. Її доробок вперше проаналізовано та введено нами до наукового обігу. Значний внесок у розвиток мікрохімічних досліджень належить також послідовниці Т. Флорової – Р.І. Каганович. З утворенням закупівельної комісії у 1945 р., реставраторів ДНДРМ постійно долучають до експертизи творів, які пропонувались для закупівлі музеям. Зберіглася низка експертних висновків, виконаних реставраторами майстерень (Ф.І. Демидчуком-Демчуком, Д.Н. Невкритим, І.П. Дорофієнко, П.І. Кодьєвим, Є.А. Афанасьєвим). Тема експертної діяльності ДНДРМ до часів реорганізації її у Національний науково-дослідний реставраційний центр України (ННДРЦУ) та утворення відділу експертизи у такому обсязі розглядається вперше. Висвітлення даного аспекту діяльності ДНДРМ, яка з часів свого заснування втілювала основні тенденції наукової реставрації в Україні, значно збагатить її історію. Експертиза творів мистецтва є на сьогодні одним з перспективних напрямків діяльності, що дозволяє суттєво уточнити й навіть значно змінити уявлення про окремі твори мистецтва, які становлять культурну спадщину України й світу.

Ключові слова: реставрація, експертні висновки, оціночно-закупівельна комісія України, хімік-технолог, фізико-хімічні дослідження творів, Державні науково-дослідні реставраційні майстерні, Національний науково-дослідний реставраційний центр України.

Ivanytska Daria. EXPERT ACTIVITY OF THE CENTRAL STATE SCIENTIFIC AND RESEARCH RESTORATION WORKSHOPS IN THE LATE 1930S – 1970S

The article explores the expert activity of the Central State Scientific and Research Restoration Workshops in the late 1930s up to the 1970s. The methods of induction and deduction, as well as a comparative method, have been applied in the research. During a short period of activity, namely, before the Second World War, the publications of the Central State Scientific and Research Restoration Workshops members such as M. Chornohubova, V. Lokhanko, L. Kalenichenko were published in the *Painting and Sculpture* journal. From 1946 to 1949, the chemist T. Florova managed the work of the laboratory. Her research legacy includes unpublished articles on the needs of restorers. We were the first to analyze and introduce them into scientific circulation. R.I. Kahanovych, a follower of T. Florova, also contributed significantly to the development of microchemical research. With the formation of the purchase commission in 1945, the restorers of the Central State Scientific and Research Restoration Workshops were constantly involved in the examination of works offered to museums for purchase. There exists a number of expert opinions made by workshop restorers (F.I. Demidchuk-Demchuk, D.N. Nevkrit, I.P. Dorofienko, P.I. Kodyiev, E.A. Afanasiev). The subject of the expert activity of the Central State Scientific and Research Restoration Workshops before its reorganization into the National Research and Restoration Center of Ukraine (NRRCU) and the formation of a department of expertise has been considered thoroughly for the first time. The coverage of this aspect of the activity of the the Central State Scientific and Research Restoration Workshops, which since its foundation embodied the main trends of scientific restoration in Ukraine, will significantly contribute to its history. The examination of works of art is currently one of the promising areas of activity, which allows us to significantly clarify and even change the perception of individual works of art that constitute the cultural heritage of Ukraine and the world.

Key words: restoration, expert opinions, evaluation and purchasing commission of Ukraine, chemist-technologist, physical and chemical research of works, the State Scientific and Research Restoration Workshops, the National Research and Restoration Center of Ukraine.

Постановка проблеми. Експертиза творів мистецтва є актуальним на сьогодні питанням. Свідчення про експертну діяльність в Україні знаходимо у архівних документах Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (далі – ДНДРМ) передвоєнних років та перших повоєнних десятиліть.

Матеріали та методи. У ході дослідження були використані первинні та вторинні методи, а саме: компаративний, логіко-аналітичні: індукції, дедукції, аналізу і синтезу, а також верифікаційні; етапні та універсальні: емпіричного дослідження і системного підходу. Зі спеціальних методів: експертні оцінки здійснені у минулому.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питаннями методології наукової експертизи в Україні займаються В.І. Цитович [1, с. 36–44; 2, с. 30–57; 3, с. 54–57; 4]; Т.Р. Тимченко [4, с. 5–17; 5, 6]; О.Б. Андріанова та С.О. Біскулова. На сучасному рівні підготовлені методичні посібники «НАМИСТО» (Технологічні дослідження творів мистецтва та європейської графіки з колекції Музею Ханенків) [7; 8], видані за підтримки Українського культурного фонду. Засади та специфічні особливості судової експертизи творів мистецтва розглянуто в працях: І.В. Шимоня [9, с. 223–224]; Кисіль Н.В. [10, с. 980–994]; Шульги О.О. [11]. Методичні положення подано в спільній праці К.В. Новікової, Міщенко І.І., Солодовнікова І.В. та ін. [12]. Єдиним на сьогодні історичним дослідженням розвитку експертної діяльності в Україні є стаття Т.Р. Тимченко і Д.Д. Петліної «До витоків експертизи живопису в Україні» [13, с. 127–154], в якій частково розглянуто основні принципи дослідження творів мистецтва, зокрема, хіміком-технологом В.Ю. Лоханько, у передвоєнні роки. У доповіді Д. Петліної вперше проаналізовано довоєнний доробок працівників майстерень у журналі «Малярство і скульптура» [14, с. 263–265].

Мета статті. Метою даної статті є більш ретельне вивчення доробку експертів хімічної лабораторії ДНДРМ та процесу відокрем-

лення його у окрему ланку діяльності майстерні.

Виклад основного матеріалу. Експертиза, яка проводиться з метою виявлення автентичності, авторства, історичної та художньої цінності, стану збереженості творів мистецтва, поділяється на техніко-технологічну та мистецтвознавчу. Питання авторства й датування постійно виникають у вчених – мистецтвознавців, археологів, музейників.

У 1920–1930-х роках окремі аспекти експертної специфіки супроводжували діяльність реставраційних закладів – Реставраційної майстерні Всеукраїнського Музейного Городка (ВМГ) (1924–1931) та її наступниці Всеукраїнської художньо-реставраційної репродукційної майстерні (ВХРРМ) (1931–1934). Під час огляду стану збереженості експонатів реставратори виконували первісну експертизу, перевіряли реактиви на дослідних зразках, а також речовини на їх придатність у реставраційній справі [15, с. 434–444]. Директор ВМГ П.П. Курінний у 1928 році зазначив, що «в обов'язки Р[еставраційної] М[айстерні] входить наукова експертиза, обслідування, впровадження семінарів, опрацювання методів наукової реставрації» [16, с. 53]. Постійно збиралася різноманітна інформація про новітні методи дослідження та реставрації різних груп пам'яток – живопису станкового та стінного, скла, кераміки, документів та графіки.

Після створення у 1938 році ДНДРМ, її наукові працівники вже добре розуміли специфіку подібного закладу. Зокрема, це стосується наукового співробітника ДНДРМ М.М. Черногубова, адже у 1930–1932 рр. він працював завідувачем відділу станкового малярства ВМГ і мав доступ до музейних фондів, де проводив пошукові роботи з виявлення творів, які нерідко після реставрації виявлялися творами значної художньої цінності. Подібні відкриття М. Черногубов зробив у Чернігівському краєзнавчому музеї, атрибутувавши твір «Портрет дівчинки» («Плутовка»), результати якої виклав у статті

«Знайдено портрет роботи Рейнольдса». Результати своєї експертно-атрибуційної праці він виклав також у публікаціях «За наукове обґрунтування атрибуцій» (атрибутовано портрет П. Юзефовича авторства В.П. Верещагіна), «Портрет роботи П. Бегаса» (встановлено авторство і уточнена назва), «Знайдено твір Доу», «Знайдено картину К.Ф. Гуна» «Перевіз на річці Самарі», «Знайдено картину І.Ю. Репіна»: «Осінь на Волзі», «Федотовські твори в Київському музеї Російського мистецтва» [14, с. 263–265; 17, с. 26–29; 18, с. 32; 19, с. 27; 20, с. 26; 21, с. 27–29; 22, с. 26–32; 23, с. 32].

Експертні впровадження майстерень у довоєнні роки взяла на себе хімік-технолог В.Ю. Лоханько, яка ще наприкінці 1920-х – початку 1930-х рр. співпрацювала з реставраторами ВМГ. Цікаво, що у реставраційній майстерні Музею культур та побуту ВМГ та її наступниці ВХРРМ досліджували техніку та технологію творів українського малярства та декоративно-ужиткового мистецтва, задля чого запрошували хіміка Ніколаєва з Політехнічного інституту та В. Лоханько, яка у другій половині 1920-х рр. працювала поза штатним викладачем І групи у Київському художньому інституті, викладала у Художньо-індустріальній профшколі, а на початку 1930-х рр. була доцентом Гірничого інституту. До настання війни працювала у хіміко-технологічному кабінеті КХІ, де створювала предметний матеріал для подальших експериментів. У ДНДРМ В. Лоханько працювала до їх закриття у 1941 році у зв'язку з початком Другої Світової війни. Хімік-технолог В. Лоханько провадила фізико-хімічні дослідження творів станкового і монументального живопису, керуючись, у першу чергу, ідеєю, що робота технолога має передувати роботі мистецтвознавця. Висновки В.Лоханько щодо особливостей техніки, технології, стану збереженості творів живопису, базувались на більш об'єктивних, ніж зовнішня подібність, даних мікроаналізу, мікрохімічного, люмінесцентного аналізів фарб, дерева та полотна. Свої ідеї В. Лоханько виклала в науковій роботі «Методика технічного й технологічного аналізу живопису» [13, с. 127–154].

В журналі «Малярство і скульптура» В.Лоханько разом з М.Чорногубовим опублікувала свою статтю, присвячену аналізу ґрунтів відомих майстрів світового живопису, виклавши матеріал зрозумілою мовою задля потреб художників-самоуків [24, с. 31–32]. У тому ж журналі художник-реставратор Л.П. Калениченко опублікував статтю щодо атрибуції пам'яток, які стали можливі під час їх дослідження і реставрації. Цінними, на нашу думку, є міркування Л. Калениченка щодо змісту й мети музейної реставрації, її засад та методів [25, с. 20–26].

З утворенням у 1945 р. Закупівельної комісії України у Києві та Харкові, працівники ДНДРМ почали надавати експертні висновки щодо автентичності творів мистецтва [26, арк. 165]. Твори надходили на експертизу з музеїв України та від приватних осіб, перш ніж бути представленими закупівельній комісії [27, арк. 21]. Співпраця закупівельної комісії з ДНДРМ також була необхідною, щоб виявити справжню цінність твору, оскільки живопис міг мати шари записів, які виявлялися й видалялися під час реставрації: цим водночас підвищувалася і вартість твору, і рейтинг музейного зібрання, для якого закуповували твір. Інколи музеї просили надати в якості експерта співробітника майстерень для участі в засіданні закупівельної комісії [28, арк. 44].

Експертна діяльність наукових працівників (хімічна лабораторія).

З 1945 року реставратори ДНДРМ здійснювали попередній огляд, виконували хімічні аналізи, у письмовому вигляді подавали стилістичний опис, надавали характеристику живописної манери майстра, описували стан збереженості, провадили дослідження поверхні живопису в ультрафіолетовій люмінесценції, що виявляло записи та характер підпису. З численних доповідних записок директора майстерень П.І. Кодьєва нам стає відомо, що в повоєнні роки, за відсутності дозволу вищого керівництва, хімічної лабораторії утворено не було. У зв'язку зі скороченням штатів у 1945 р., деякий час «один з старших реставраторів вів роботу по хіміко-технологічній лабораторії», «робилися аналізи фарб, ґрунтів, лаків та інших матеріалів

з картин, що поступали в реставрацію та для наукової апробації» [29, арк. 20, 22].

У 1945 р. на основі матеріалів, зібраних працівниками майстерні була написана робота: «Наукові проблеми в області реставрації живопису», однак поки лишається невідомим її авторство та чи була вона опублікована (рукопис не зберігся). Не дивлячись на те, що В. Лоханько в майстернях вже не працювала, вона встигла протягом довоєнних років своєї діяльності створити певну базу даних, на основі якої, за нашим припущенням, і було написано вищезазначену роботу.

З 1946 по 1949 роки в майстернях працювала Т.І. Флорова. Її доробок зазначеного періоду складається з шести статей до потреб реставраторів [30; 31; 32; 33; 34; 35; 36]. Відомості про ці машинописи вперше вводяться нами до наукового обігу:

1. «Про метод компенсації для повернення адгезивних властивостей та еластичності олійної плівки» (І частина; червень 1946 р.)
1. У першій частині Т.Флорова зазначає, що метод регенерації лакової плівки за Петенкофером видозмінює її наочно, але не змінює її склад. Також наведені результати експериментів з олійним живописом на полотні без клейового ґрунту. Автор вважає придатним спосіб укріплення олійного живопису за методом компенсації без клею з лицьового боку; пропонує застосовувати риб'ячий клей, оброблений безводною оцтовою кислотою, для укріплення живопису картини зі зворотного боку. Вона робить висновки про те, що закріплення фарбової олійної плівки за методом компенсації є логічно правильним та ефективнішим за «механічне укріплення живопису», тобто закріплення фарбового шару за допомогою приклеювання цигаркового паперу [32].

У другій частині рукопису (квітень 1947 р.) викладені результати лабораторних досліджень, що тривали декілька місяців: вивчення дії випарів піридину, вуглекислоти, спирту, скипидару на фарбову плівку олійного живопису, нанесену на клейовий емульсійний ґрунт. Хімік виявила, що вони можуть допомогти техніці й методиці реставрації олійного живопису (відбілювання пожовклої олійної фарби, відтворення її кольору, зменшення

стиснення плівки та ін.), оскільки не завдають шкоди олійній фарбовій плівці.

Натомість, довготривалі випари оцтової, мурашиної кислот і формаліну дали потемніння, а також посвітління тону фарбової плівки і навіть повне знищення кольору кобальту зеленого, ультрамарину, свинцевих та цинкових білил. Утворення «вицвічування» стало можливим також і внаслідок взаємодії цих речовин з наповнювачем ґрунту.

Цікавим є зауваження Флорової, що донині в реставраційній практиці не було прийнято положення про гігроскопічність (властивість абсорбувати вологу довколишнього повітря) таких матеріалів, як полотно, дерево, ґрунт та ін., а гігроскопічність олійної плівки до уваги взагалі не бралася; що дослідження проводилися в ексикаторах на довоєнних зразках, яким у 1947 році було 6–7 років. Вуглекислоту отримували лабораторним шляхом у спеціально змонтованому апараті, її пропускали в ексикатор через гумову трубку. Це свідчить про наявність належного обладнання хімічної лабораторії на той час, а також підтверджує високий рівень довоєнного функціонування лабораторії.

У висновках хімік зазначає, що метод компенсації органічних кислот неможливо застосовувати для живопису з клейовим ґрунтом і при малостійких до дії органічних кислот фарбах. Олійна плівка, що висохла, на 66% складається з органічних кислот, і останні, хоч і менш інтенсивно, ніж у лабораторних умовах, але все одно будуть впливати на зміни кольору олійної фарби. У висновках хімік застерігає про неприємності, до яких призводить зміна кольору реставраційної заправки (тобто тонування), і пропонує обирати лише ті фарби, колір яких не змінюється під дією органічних кислот [33].

2. «Про пожовтіння лакової плівки на картині» (червень 1947 р.). У висновках Т.Флорова зазначила, що лише бензойна смола має властивість до потемніння, однак її не використовують у виробництві лаків для живописних робіт. Загалом пожовтіння лакового покриття залежить від впливу розчинника у складі лаку, що не випаровується повністю, і в результаті змінює колір лакової плівки на картині [34].

3. «Про значення деяких хімматеріалів при реставрації живопису» (16.12. 1947 р.). Розглянуто властивості казеїнового клею, картопляного крохмалю, гліцерину, меду, формаліну, тимолу. У своїх висновках хімік спростовує користь цих речовин у реставраційній практиці, спираючись на довоєнні видання О.-Ж. Моро-Вотье «Замітки з техніки живопису», А.Я. Рево «Малярні та альфрейні роботи», академіка Е.І. Орлова «Формальдегід» [31].

4. В повідомленні «Про суміші для очищення картин» (без дати, не раніше 1947 р.) [38] Флорова дуже докладно наводить дані про розчинні складники для видалення поверхневого бруду зі старих олійних картин, які приведені у «Ремесляной газете» (за 1892 р., № 37). Т. Флорова під кожною наведеною рецептурою, як то «Рідина Лібіха», «Рідина Лукануса», «Рідина для очистки» (без вказівки автора), «Спосіб Д-ра Бібра», надає свій коментар доступною мовою, порівнюючи з новими (на час написання статті) способами видалення поверхневих забруднень та лакової плівки з поверхні картин, у фарбовому шарі яких немає лаку. Наводить перелік органічних розчинників, якими користувалися українські реставратори того часу, а саме нафтовими і ароматичними вуглеводнями (петролейний ефір, бензин, ректифікаційний скипидар, ксилол, бензол, ацетон, метиловий спирт, етиловий спирт). Автор надає результати власних лабораторних досліджень, дуже детально і доступно описуючи їхню сутність. Хімік посилається на такі літературні джерела з цього питання: «Техніку живопису» Д.Й. Кіпліка 1947 року, де згадується «розчинник для очистки картин» нітробензол, а також відомості А.М. Лужецької щодо розчинників для промивки картин.

Та, не дивлячись на те, що автор постійно наголошує на небезпеці роботи з сильнодіючими розчинниками й застерігає про нанесення шкоди як творами, так і власному здоров'ю, в цьому рукописі ми жодного разу не зустрічаємо термін «потоншення лакового покриття», чи «часткова промивка лаку», а лише «промивка поверхні живопису». Натомість потоншення й вирівнювання покрив-

них шарів було характерним для діяльності РМ ВМГ [16, с. 54, 62 (прим. 87, 88)], що було добре відомо Т.Флоровій. Скоріш за все, вона не посилається на доробок М.І. Касперовича та К.І. Кржемінського через репресії 1930-х рр., які призвели до політичних переслідувань багатьох представників мистецької інтелігенції, та тих, хто навіть цікавився їх особистостями. Також Т. Флорова не залучає до прикладу у своїх доповідях тему реставрації ікон, завжди наводячи уточнення, що мова йдеться про реставрацію картин. З одного боку, це можна пояснити відсутністю певного відділу в структурі ДНДРМ, а з іншого – приналежністю ікон до «ідеологічно шкідливої групи пам'яток», тобто тих, що пов'язані не лише з християнством, але й з історією України [37, с. 112]. Вочевидь, тому в ті роки не було утворено відділу реставрації іконопису в ДНДРМ.

5. «Наукові проблеми в галузі реставрації живопису». У цій недатованій, найбільшій за обсягом статті Т. Флорова зазначає, що всі матеріали змінюються за своїми фізичними та хімічними властивостями в різному ступені, як загалом, так і під час поєднання їх при створенні пам'яток. Автор зазначає, що не зустріла опубліковані наукові роботи з теми утоми, старіння та корозії матеріалів. В поданій статті наводиться список використаної літератури [30].

6. В останній роботі хіміка у ДНДРМ під назвою «Про зменшення гідрофобності олійної плівки» (травень 1949 р.) вона дійшла до висновку, що сила склеювання в закріпленні живопису картини залежить від того, наскільки добре змочується клейовим розчином поверхня. Задля зниження гідрофобності поверхні застосовують ряд допоміжних речовин. В даній роботі з цією метою застосовували дитяче мило та картопляний крохмаль, водний розчин яких не збирався в окремі краплі та добре розмазувався [36].

Згодом вийшли друком праці Т.І. Флорової «Про матеріали для олійного живопису» 1957 р. та «Художні матеріали. Техніка живопису» 1960 р. у співавторстві з Ф.П. Лоханьком (її колишнім викладачем у КДХІ, чоловіком В.Ю. Лоханько) [38]. В останній викладена

теоретична та практична база з матеріалів та техніки живопису, призначена для студентів художніх інститутів, декораторів, альфрейників, реставраторів, художніх студій та гуртків, самодіяльних художників.

Пізніше до майстерень прийшла працювати хімік Р.І. Каганович, яка на високому рівні продовжила справу своїх попередниць: В.Ю. Лоханько та Т.І. Флорової. У хімічній лабораторії ДНДРМ нею проводилися дослідження матеріалів живопису з метою розробки методики консервації та реставрації художніх творів. Р.І. Каганович стикнулася з труднощами визначення гуммі-клеїв у складі комбінованих в'язив, які містять також олію і смолу [39, арк 23], що стає зрозумілим з її листа до Вірменії на адресу Армена Вагаршавовича Вартаняна. Р.Каганович посилається на публікацію Вартаняна «Двійник Рембрандта» у бюлетені «Век 20 и мир» за 1969 р. На жаль, невідомо, чи отримала Р.Каганович відповідь. Однак у 1975 р. виходить друком повідомлення Р.Каганович «Крапельний аналіз гумміклеїв у матеріалах живопису», де хімік пропонує хроматографічний метод аналізу камеді та наводить рецептуру виготовлення відповідного реактиву [40].

У 1965 р. була надрукована її стаття «До методики аналізу пігментів живопису» [41]. Автор зауважує, що дана публікація є практичним керівництвом для потреб хіміка реставраційної майстерні. У ній докладно поданий матеріал щодо визначення пігментів живопису, наочно ілюстрований таблицями та малюнками автора. У статті виявляється обізнаність Р. Каганович з методикою виконання аналізу мікрорізів живописного шару; знайомство з науковими публікаціями з теми.

У 1968 році вийшла друком її стаття «Хімічний аналіз яєчно-темперного в'язива станкового живопису мікрохімічним методом» [42]. Цікаво, що досліді з виявлення фосфору Р. Каганович проводила на спеціально виготовлених зразках «викрасок» яєчною темпераю, створених у 1938 році у технологічному кабінеті КДХІ. У цьому ж кабінеті у 1941 р. В. Лоханько власноручно виготовила «Альбом ґрунтів» [13]. Цей факт вкотре свідчить про величезний професійний спадок, який

залишила по собі завідувач першої хімічної лабораторії ДНДРМ – В. Лоханько.

Експертна діяльність реставраторів ДНДРМ.

Основні методи, якими користувались при дослідженні творів, були:

– візуальне обстеження, що дозволяло зробити висновок про приналежність твору до певної епохи та регіону, виявити стан його збереженості;

– огляд за допомогою бінокулярного мікроскопа називався «більш ретельним», давав можливість зробити точніший висновок про стан збереженості твору, особливості живописної техніки та технології матеріалів; дозволяв виявити імітований кракелюр, що могло бути свідченням фальсифікації або антикварної реставрації початку ХХ ст.;

– дослідження в ультрафіолетовій зоні спектру (або «люмінесцентний аналіз») застосовувався ще перед війною [43, арк. 6]; він давав можливість встановити ступінь та відтінок світіння лаку, його рівномірність; розташування реставраційних перемальовань; автентичність підпису, а також розпізнати деякі пігменти;

– дослідження у відбитих інфрачервоних променях (вперше згадане у 1962 р.) дозволяло побачити підготовчий малюнок на світлому ґрунті, сліди авторських переробок та реставраційних втручань [43, арк. 2];

– мікрохімічний аналіз дозволяв встановити пігменти фарбового шару, наповнювачі ґрунтів, що іноді дозволяло уточнити час створення [37, арк. 5]. У 1960-х рр. Р.І. Каганович почала встановлювати склад в'язива фарбового шару й ґрунту за власними методиками [43, арк. 6].

– дослідження техніки й технології з 1959 р., зокрема, творів українських митців, що мало на меті формування бази даних для встановлення автентичності художніх творів, які надходили на експертизу [27, арк. 15]; побіжно в експертних висновках надавалася характеристика манери живопису, його фактури [45, арк. 9];

– історія побутування твору, що подекуди впливала на встановлення авторства [43, арк. 3];

– дослідження підпису за допомогою бінокулярного мікроскопа, для підтвердження даних люмінесцентного аналізу [43, арк. 1]; в окремих випадках – транскрипції букв підпису [45, арк. 9]). При дослідженні підпису звертали увагу на фактуру живопису в районі підпису; характеристику кольору фарби при спеціальній зйомці [43, арк. 11–11 зв]; манеру виконання й факсиміле підпису, стилістичні особливості; чи «заливає кракелюр» живопису фарба підпису [43, арк. 16]; розміщення одного підпису (наступного) по відношенню до іншого (попереднього) [43, арк. 3]; виконання спеціальної зйомки місць підписів, фото яких прикріплювали до експертного висновку;

– характеристика попередніх реставраційних втручань.

Нагадаємо, що спеціальну зйомку розпочали ще під час роботи Реставраційної майстерні Музею культур та побуту ВМГ та пізніше у ВХРРМ, розробляючи методи мікрофотозйомки руйнувань живопису в лабораторіях Політехнічного інституту та Інституту судової експертизи [16, с. 53, 58–59].

Характер співпраці ДНДРМ з музеями України.

З метою знаходження інформації про того чи іншого художника, працівники ДНДРМ зверталися до різних музеїв країни, й листування часто тривало місяцями. Інформацію, надіслану музейними робітниками, реставратори використовували у своїх експертних висновках. До ДНДРМ іноді звертались із конкретним завданням, як, до прикладу, провести експертизу картини М.К. Пимоненка «Українка» у відбитих інфрачервоних променях [39, арк. 34].

Експертні висновки містили сталі висловлювання, такі як «звичайний огляд кар-

тини показав...». Деякі з висновків були дуже лаконічними, зокрема, щодо атрибуції: «Огляд показав, живопис і технічні ознаки дають можливість припустити, що картина виконана художником кінця XVII початку XVIII століття». Експертні висновки містили постскриптами («P.S.»), де нерідко зверталася увага на необхідність більш ретельного проведення експертизи в майбутньому. До порівняльного аналізу залучалися твори, що знаходилися в експозиціях та фондосховищах музеїв.

Експертні висновки підписували науковий співробітник або директор, а готували реставратори (приміром, головний реставратор Ф.І. Демидчук-Демчук, Д.Н. Невкритий), а також н.с. І.П. Дорофієнко, директори ДНДРМ П.І. Кодьєв, а пізніше – Є.А. Афанасьєв. Інколи серед архівних матеріалів зустрічаються експертні висновки без підпису.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Завдяки відомостям, що віднайдені у двох архівних установах Києва та бібліотеці ННДРЦУ, стає зрозумілим характер експертної діяльності цієї установи. Більшість архівних матеріалів з повними посиланнями на них публікуються вперше. З'ясовано спеціальні методи й різновиди досліджень, які уживались в експертній практиці ДНДРМ. Слід зазначити, що у 1960-х роках вони були досить різноманітними. Експертна діяльність працівників ДНДРМ кінця 1930-х – 1970-х років сприяла уточненню атрибуцій багатьох творів з музейного фонду України. Представлена стаття доповнює історичні відомості про розвиток експертної діяльності в галузі мистецтва України й відкриває шляхи для подальшого вивчення зазначеної проблематики.

Примітки

1. Зберіглася частина протоколу виробничої наради від 12 червня 1946 року, де розглядалася подана доповідь. (Зберігається у бібліотеці ННДРЦУ).

Література:

1. Цитович В.І. Світло й тіні спадкування культури (імітація, фальсифікація та експертиза мистецьких творів). *Антиквар*. 2000. № 4–6 (С. 36–44); № 7–9. С. 50–58.
2. Цитович В.І. Реставрація: між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України*. 2004. Ч. 2. С. 30–57.

3. Цитович В. И. Эксперты и фальсификаторы. Проблемы экспертизы живописи в Украине. *Антиквар*. 2006. № 2. С. 54–57.
4. Цитович В.И. Экспертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (методологія та практика) навчальний посібник. НАКККіМ. Київ, 2018. 232 с.
5. Тимченко Т.Р. Викладання техніко-технологічних дисциплін у КДХІ у 1920–1930-х роках. *Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ. НАОМА, 2014. С. 5–17.
6. Тимченко Т.Р. Экспертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія) навчальний посібник. НАКККіМ. Київ, 2017. 120 с.
7. Наука. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції музею Ханенків / О.Б. Андріанова, С.О. Біскулова, О.В. Живкова, Т.Р. Тимченко, К.С. Чуєва. Київ : 2019. 40 с.
8. Наука, Мистецтво. Студії, Освіта. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків: методичний посібник / О.Б. Андріанова та ін. Київ : 2020. 64 с.
9. Шимоня І.В. Дослідження творів живопису в ультрафіолетовому випромінюванні при проведенні мистецтвознавчої експертизи. Актуальні питання судової експертизи та криміналістики : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. 95-річчю створення Харків. НДІ суд. експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса. м. Харків, 10–11 жовтня 2018 р., Харків, 2018. С. 223–224.
10. Кісіль Н.В. Экспертиза творів образотворчого мистецтва, як об'єктів авторського права: загальні положення та підходи до вирішення експертних завдань. Криміналістика і судова експертиза: міжвідом. наук.-метод. зб. Київський НДІ судових експертиз; редкол.: О.Г. Рувін (голов. ред.) та ін. Київ, 2021. Вип. 66. С. 980–994.
11. Шульга О.О. Судово-мистецтвознавча експертиза у кримінальному судочинстві України: дис. ... канд. Юрид. наук : 12.00.09. Київ, 2020. 273 с.
12. Новікова К.В., Міщенко І.І., Солодовников І.В. та ін. Методика мистецтвознавчої експертизи (Загальна частина). Київ : ДНДЕКЦ МВС України, 2019. 73 с.
13. Тимченко Т.Р., Петліна Д.Д. До витоків експертизи живопису в Україні. *Тексти культури: Дослідження, інтерпретація* : Зб. наук. Праць. І.М. Юджін – Ріпун, С.В. Оляніна та ін. Київ : Інститут культурології НАМ України. 2017. С. 127–154.
14. Петліна Д.Д. Національний науково-дослідний реставраційний центр України в довоєнних публікаціях його працівників. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації* : наукові доповіді X міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 24–27 травня 2016 р. Київ, 2016. ННДРЦУ. С. 263–265.
15. Тимченко Т.Р. Принципи реставрації музейних пам'яток у Реставраційній майстерні Всеукраїнського музейного містечка (1924–1934 рр.). *Могилянські читання*. Зб. наук. праць. Київ, 2003. НКПШЗ. С. 434–444.
16. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920-1930 рр.). *Пам'ятки України*. 2001. Ч.4. С. 48–71.
17. Чорногубов М. Знайдено картину І.Ю. Репіна. *Малярство і скульптура*. 1938. №7. С. 26–29.
18. Чорногубов М. Знайдено картину К.Ф. Гуна. *Образотворче мистецтво*. 1938. № 4. С. 32.
19. Чорногубов М. Портрет роботи К. Бегаса. *Образотворче мистецтво*. 1940. №2. С. 27.
20. Чорногубов М. Знайдено твір Доу. *Образотворче мистецтво*. 1940. №3. С. 26.
21. Чорногубов М. Знайдено портрет роботи Рейнольдса. *Образотворче мистецтво*. 1940. №10. С. 27–29.
22. Чорногубов М. Федотівські твори у Київському музеї російського мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 1940. №12. С. 26–32.
23. Чорногубов М. За наукове обґрунтування атрибуцій. *Образотворче мистецтво*. 1941. №4. С. 32.
24. Лоханько В. Підготовка полотна для олійного живопису. *Малярство і скульптура*. 1938. № 6. С. 31–32.
25. Калениченко Л. Реставрація пам'яток мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 1938. № 12. С. 20–26.
26. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 21.
27. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 1099. Оп. 1. Спр. 27.
28. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 1099. Оп. 1. Спр. 33.
29. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 1099. Оп. 1. Спр. 30.
30. Флорова Т.І. Научные проблемы в области реставрации живописи. Недатована. (зберігається у бібліотеці ННДРЦУ) Інв. № 2476.
31. Флорова Т.І. О значимости некоторых химматериалов при реставрации живописи. (16.12. 1947 р.); (зберігається у бібліотеці ННДРЦУ) Інв. № 2476.

32. Флорова Т.І. О методе компенсации для возвращения адгезионных свойств и эластичности масляной пленки. (Ч.1.; червень 1946 р.) (зберігається у бібліотеці ННДРЦУ) Інв. № 2476.
33. Флорова Т.І. О методе компенсации для возвращения адгезионных свойств и эластичности масляной пленки. (Ч. 2.; квітень 1947 р.); машинопис (зберігається у бібліотеці ННДРЦУ) Інв. № 2476.
34. Флорова Т.І. О пожелтении лаковой пленки на картине. (червень 1947 р.); машинопис (зберігається у бібліотеці ННДРЦУ) Інв. № 2476.
35. Флорова Т.І. О составах для очистки картин. (без дати, однак за посиланнями на літературу можемо стверджувати, що вона написана не раніше 1947 р.); машинопис (зберігається у бібліотеці ННДРЦУ) Інв. № 2476.
36. Флорова Т.І. Об уменьшении гидрофобности масляной пленки. (травень 1949 р.) машинопис (зберігається у бібліотеці ННДРЦУ) Інв. № 2476.
37. Тимченко Т.Р. Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа 1920–1940 рр. : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.08. Київ, 1998. 242 с.
38. Лоханько Ф.П., Флорова Т.І. Художні матеріали. Техніка живопису. Київ. 1960. 141 с.
39. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 1099, Оп. 1, Спр. 117.
40. Каганович Р.И. Капельный анализ гуммиклеев в материалах живописи. *Сообщения ВЦНИЛКР*. Вып. 29. Москва : ВЦНИЛКР. 1975. С. 11–12.
41. Каганович Р.И. К методике анализа пигментов живописи. *Сообщения ВЦНИЛКР*. Вып. 14. Москва : ВЦНИЛКР. 1965. С. 34–68.
42. Каганович Р.И. Химический анализ яично-темперного связующего станковой живописи микрохимическим методом. *Сообщения ВЦНИЛКР*. Вып. 21. Москва : ВЦНИЛКР. 1968. С. 36–41.
43. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 1099, Оп. 1, Спр. 32
44. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 1099, Оп. 1, Спр. 42.
45. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 1099, Оп. 1, Спр. 20.

References:

1. Tsytovykh, V.I. (2000). Svitlo y tini spadkuvannya kultury (imitatsiya, falsyfikatsiya ta ekspertyza mystetskykh tvoriv). [Light and Shadows Of Cultural Heritage (Imitation, Falsification And Examination of Works Of Art)]. *Antykvary – Antiquarian Journal* 4-6, 36-44; № 7-9, 50-58. [in Ukrainian].
2. Tsytovykh, V.I. (2004). Restavratsiya: mizh paradyhmoyu i teoriyeyu. [Restoration: between Paradigm and Theory]. *Pamyatky Ukrainy – Sights of Ukraine Journal* part 2, 30-57. [in Ukrainian].
3. Tsytovykh, V.I. (2006). Eksperty i falsyfikatory. Problemy ékspertyzy zhyvopysy v Ukrainy. [Experts and Falsifiers. Problems of Expert Painting in Ukraine]. *Antykvary – Antiquarian Journal* 2. [in Russian].
4. Tsytovykh, V.I. (2018). Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (metodolohiya ta praktyka). [Examination of works of fine art: painting (methodology and practice)] study guide. p. 232. [in Ukrainian].
5. Tymchenko, T.R. (2014). Vykladannya tekhniko-tekhnolohichnykh dystsyplin u KDKHI u 1920–1930-kh rokakh. [Teaching Technical and Technological Disciplines at Kyiv State Art Institute in the 1920s–1930s.] *Ukrayinska Akademiya mystetstva. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi – Ukrainian Academy of Art. Research and Scientific and Methodical works*. (pp. 5–17). [in Ukrainian].
6. Tymchenko, T.R. (2017). Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (istoriya ta metodolohiya). [Examination of works of fine art: painting (history and methodology)] study guide. p. 120. [in Ukrainian].
7. Andrianova, O.B., Biskulova, S.O., Zhyvkova, O.V., Tymchenko, T.R., & Chuyeva, K.E. (2019). *Nauka. Mystetstvo. Studiyi. Osvita. Tekhnolohichni doslidzhennya tvorchosti mystetstva z kolektsiyi muzeyu Khanenkiv*. [Science. Art. Studio. Education. Technological Research of Works of Art from the Khanenko Museum Collection] . / Kyiv. [in Ukrainian].
8. Andrianova, O.B. et al. (2020). *Nauka, Mystetstvo. Studiyi, Osvita. Tekhnolohichni doslidzhennya tvoriv yevropeys'koyi hrafiky z kolektsiyi Muzeyu Khanenkiv: metodychnyy posibnyk*. [Technological Research of European Graphic Works from the Khanenko Museum Collection: Study Guide] . / Kyiv. [in Ukrainian].
9. Shimonya I.V. (2018). Doslidzhennya tvoriv zhyvopysu v ultrafioletovomu vyprominyuvanni pry provedenni mystetstvovnavchoyi ekspertyzy. [Study of works of painting in ultraviolet radiation during art examination]. Actual issues of forensic examination and criminology: coll. materials of international science and practice conf., dedicate. 95th anniversary of the establishment of Kharkiv. NDI court. examination named after Ex. Prof. M. S. Bokarius. Kharkiv, (pp. 223–224). [in Ukrainian].
10. Kisil N.V. (2021). Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva, yak obyektiv avtorskoho prava: zahalni polozhennya ta pidkhody do vyrishennya ekspertnykh zavdan. [Examination of works of

fine art as objects of copyright: general provisions and approaches to solving expert tasks]. Kryminalistyka i sudova ekspertyza: mizhvidom. nauk.-metod. zb. Kyiviv'kyi NDI sudovykh ekspertyz; redkol.: O.H. Ruvyn (holov. red.) ta in. Forensics and forensics: interdisciplinary. science and method coll. Kyiv Research Institute of Forensic Expertise; editor: O.G. Ruvyn (chief editor) and others. Kyiv, Issue 66. (pp. 980–994). [in Ukrainian].

11. Shulga O.O. (2020). Sudovo-mystetstvoznachcha ekspertyza u kryminalnomu sudochynstvi Ukrayiny [Forensic and artistic expertise in the criminal justice system of Ukraine]. *Candidate's thesis* [in Ukrainian].

12. Novikova K.V., Mishchenko I.I., Solodovnikov I.V. etc. (2019). Metodyka mystetstvoznachchoyi ekspertyzy (Zahal'na chastyna) [Methodology of art examination (General part)]. Kyiv : DNDEKTS of the Ministry of Internal Affairs of Ukraine, 2019. [in Ukrainian].

13. Tymchenko, T.R., & Petlina, D.D. (2017). Do vytokiv ekspertyzy zhyvopysu v Ukrayini. [To the Origins of the Painting Examination in Ukraine.] *Teksty kultury: Doslidzhennya, interpretatsiya: Zb. nauk. prats. – Texts of Culture: Research, Interpretation: Collection of Scientific Works*, Yudkin – Ripun, S.V. Olyanina (Eds.) (pp. 127–154). [in Ukrainian].

14. Petlina, D.D. (2016). Natsionalnyy naukovo-doslidnyy restavratsiynnyy tsentr Ukrayiny v dovoyennykh publikatsiyakh yoho pratsivnykiv [National Research Restoration Center of Ukraine in Pre-War Publications of its Researchers] «*Doslidzhennya, konservatsiya, restavratsiya rukhomykh pamyatok istoriyi ta kultury: tradytsiyi, innovatsiyi*»: naukovi dopovidi X Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi – «*Research, Conservation, Restoration of Moving Monuments of History and Culture: Traditions, Innovations*»: *Scientific Reports of the X-th International Scientific and Practical Conference* (pp. 263–265). [in Ukrainian].

15. Tymchenko, T.R. (2003). Pryntsypy restavratsiyi muzeynykh pamyatok u Restavratsiyniy maysterni Vseukrayinskoho muzeynoho mistechka (1924–1934 rr.). [Principles of Restoration of Museum Monuments in Restoration Workshops of the All-Ukrainian Museum Town (1924–1934)]. *Mohylyanski chytannya Zb. nauk. prats. Petro Mohyla Readings – Collection of Scientific Works*. (pp. 434–444). [in Ukrainian].

16. Tymchenko, T. (2001). Kyivivska shkola restavratsiyi stankovoho malyarstva (1920–1930 rr.). [Kyiv School of Restoration of Easel Painting (1920-1930)]. *Pamyatky Ukrayiny – Sights of Ukraine Journal*. part 4, (pp. 48–71). [in Ukrainian].

17. Chornohubov, M. (1938). Znaydeno kartynu I.YU. Ryepina. [A Painting by I.Y. Repin Found]. *Malyarstvo i skulptura – Painting and sculpture*. №7, (pp. 26–29). [in Ukrainian].

18. Chornohubov, M. (1938). Znaydeno kartynu K.F. Huna. [Painting by K.F. Goun I.Y.] *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts Journal*. №. 4, p. 32 [in Ukrainian].

19. Chornohubov, M. (1940). Portret roboty K. Bahasa. [A Portrait by K. Begas'] *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts Journal*. №2. (p. 27). [in Ukrainian].

20. Chornohubov, M. (1940). Znaydeno tvir Dou. [Doe's Work Found] *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts Journal*. №3. (p. 26). [in Ukrainian].

21. Chornohubov, M. (1940). Znaydeno portret roboty Reynoldsa. [A Portrait by Reynolds' Found] *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts Journal*. №10. (pp. 27-29). [in Ukrainian].

22. Chornohubov, M. (1940). Fedotivski tvory v Kyivskom muzei rosiyskoho mystetstva. [Fedotiv works in the Kyiv Museum of Russian Art]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts Journal*. № 12, (pp. 26–32). [in Ukrainian].

23. Chornohubov, M. (1941). Za naukove obgruntuvannya atrybutsiy. [Fedotiv works in the Kyiv Museum of Russian Art]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts Journal*. № 4, p. 32. [in Ukrainian].

24. Lokhanko, V. (1938). Pidhotovka polotna dlya oliynoho zhyvopysu. [Preparation of Canvas for Oil Painting] *Malyarstvo i skulptura – Painting and sculpture*. № 6, (pp. 31–32). [in Ukrainian].

25. Kalenychenko, L. (1938). Restavratsiya pamyatok mystetstva. [Restoration of Art Monuments]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts Journal*. № 12, (pp. 20-26). [in Ukrainian].

26. Tsentralnyy derzhavnyy arkhiv vyshchykh orhaniv vldy ta upravlinnya Ukrayiny. F. 4763. Op. 1. Spr. 21 [in Ukrainian].

27. Tsentralnyy derzhavnyy arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrayiny. F. 1099. Op. 1. Spr. 27 [in Ukrainian].

28. Tsentralnyy derzhavnyy arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrayiny. F. 1099. Op. 1. Spr. 33 [in Ukrainian].

29. Tsentralnyy derzhavnyy arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrayiny. F. 1099. Op. 1. Spr. 1 30 [in Ukrainian].

30. Florova, T.I. (n.d.). Nauchnyye problemy v oblasti restavratsii zhivopisi. [Scientific Challenges in the Field of Painting Restoration]. № 2476 [in Russian].

31. Florova, T.I. (16.12.1947). O znachimosti nekotorykh khimmaterialov pri restavratsii zhivopisi. [On the Significance of Some Chemical Materials in Painting Restoration] Inv. № 2476 [in Russian].

32. Florova, T.I. (C.1. cherven 1946). O metode kompensatsii dlya vozvrashcheniya adgezionnykh svoystv i elastichnosti maslyannoy plenki. [On Method of Compensation for Adhesion Properties Restoration and Electrical Activity of Oil Film] Inv. № 2476 [in Russian].
33. Florova, T.I. (C.2. kviten 1947). O metode kompensatsii dlya vozvrashcheniya adgezionnykh svoystv i elastichnosti maslyannoy plenki. [On Method of Compensation for Adhesion Properties Restoration and Electrical Activity of Oil Film] Inv. № 2476 [in Russian].
34. Florova, T.I. (cherven 1947). O pozheltenii lakovoy plenki na kartine. [On Yellowing of Lacquer Film on Painting]. Inv. № 2476 [in Russian].
35. Florova, T.I. (n.d. ne ranishe 1947). O sostavakh dlya ochistki kartin. [On Compositions for Paintings Purification]. Inv. № 2476 [in Russian].
36. Florova, T.I. (traven 1949). Ob umenshenii gidrofobnosti maslyanoy plenki. [On the Reduction of Hydrophobicity of Oil Film]. Inv. № 2476 [in Russian].
37. Tymchenko, T.R. (1998). Muzeynyy napryamok restavratsiyi v Ukrayini. Kyivska shkola 1920–1940 rr. [Museum Approach to Restoration in Ukraine. Kyiv School 1920–1940] *Candidate's thesis* [in Ukrainian].
38. Lokhanko, F.P., Florova, T.I. (1960). *Khudozhni materialy. Tekhnika zhyvopysu. [Artistic Materials. Painting Technique]* . / Kyiv [in Ukrainian].
39. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 1099, Op. 1, Spr. 117. [in Ukrainian].
40. Kaganovich, R.I. (1975). Kapelnyy analiz gummikleyev v materialakh zhivopisi. [Drop Test of Gummy Glue in Painting Materials] *Soobshcheniya VTSNILKR. Reports of the All-Russian Central Scientific Research Laboratory for Preservation and Restoration of Museum Art Treasures.* issue 29. (pp. 11–12) [in Russian].
41. Kaganovich, R.I. (1965). K metodike analiza pigmentov zhivopisi. [On Method of Painting Pigments Analysis]. *Soobshcheniya VTSNILKR – Reports of the All-Russian Central Scientific Research Laboratory for Preservation and Restoration of Museum Art Treasures.* issue 14. (pp. 34–68) [in Russian].
42. Kaganovich, R.I. (1968). Khimicheskyy analiz yaichno-tempernogo svyazuyushchego stankovoy zhivopisi mikrokhimicheskim metodom. [Chemical Analysis of Egg-Tempera Binding of Easel Painting in Microchemical Method]. *Soobshcheniya VTSNILKR – Reports of the All-Russian Central Scientific Research Laboratory for Preservation and Restoration of Museum Art Treasures.* Issue 21. (pp. 36–41) [in Russian].
43. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 1099. Op. 1. Spr. 32. [in Ukrainian].
44. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 1099. Op. 1. Spr. 42. [in Ukrainian].
45. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 1099. Op. 1. Spr. 20. [in Ukrainian].

УДК 75.03(510)+75.042+75.043

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.7>**Корнєв Андрій Юрійович,**

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії та історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-0016-6954
andriikor66@gmail.com

Чжан Чже,

аспірантка
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-2279-3967
936711637@qq.com

КИТАЙСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Мета статті полягає у висвітленні основних підходів та здобутків у вивченні китайського натюрморту як мистецького явища, визначенні «білих плям» у зазначеній царині та формулюванні перспективних напрямків дослідження. **Результати.** Проаналізовано основні праці вітчизняних та зарубіжних вчених, присвячених китайському натюрморту та близьким до нього формам, визначено концептуальні підходи та виокремлено наукові розвідки, що створюють методологічне підґрунтя для аналізу творів китайського мистецтва. Встановлено, що більшість дослідників пов'язують розвиток натюрморту з впливом європейської системи художньої освіти, розглядаючи натюрморт виключно у контексті західної мистецької парадигми. Підкреслено, що відсутність лексичного позначення зображень світу речей у традиційному живописі не є свідченням їх відсутності. Встановлено, що питання автентичності творів традиційного мистецтва і зокрема у царині зображення предметного світу є найменш висвітленою ділянкою у мистецтвознавстві. **Наукова новизна.** Визначено особливості дослідницьких підходів, методик та прийомів вивчення китайського традиційного і сучасного мистецтва, можливість їхніх проєкцій у галузі натюрморту, запропоновано модель подальшого його дослідження; набуло подальшого розвитку вивчення історіографії китайського мистецтва. **Практична значущість** результатів дослідження полягає в можливості їх використання в розробці методології дослідження явищ китайського мистецтва, концептуальної розробки підручників та програм гуманітарних навчальних дисциплін.

Ключові слова: історіографія китайського мистецтва, українська арт-орієнталістика, жанрово-видова класифікація китайського мистецтва, традиційний і сучасний китайський живопис, го хуа, олійний живопис, дослідницькі парадигми.

Kornev Andrii, Zhang Zhe. CHINESE STILL LIFE IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE

The purpose of the article is to highlight the main approaches and achievements in the study of Chinese still life as an artistic phenomenon, to identify “blank spots” in this area and formulate promising areas of research. **Results.** The main works of domestic and foreign scientists devoted to Chinese still life and similar forms are analyzed, conceptual approaches are identified and scientific investigations that create a methodological basis for the analysis of works of Chinese art are singled out. It has been established that most researchers associate the development of still life with the influence of the European system of art education, considering still life exclusively in the context of the Western paradigm. It is emphasized that the lack of a lexical designation of images of the world of things in traditional painting is not evidence of their absence. It has been established that the question of the authenticity of works of traditional art, and in particular in the field of representation of the objective world is the least illuminated area in art history. **Scientific novelty.** The features of research approaches, methods and techniques for studying Chinese traditional and modern art, the possibility of their projections in the field of still life are determined, a model for further research is proposed. The study of the historiography of Chinese art gained further development. **The practical significance** of the results of the study lies in the possibility of their use in the development of a methodology for studying the phenomena of Chinese art, conceptual development of textbooks and programs of academic disciplines.

Key words: *historiography of Chinese art, Ukrainian art orientalism, genre classification of Chinese art, traditional and modern Chinese painting, guohua, oil painting, research paradigms.*

Вступ. Розвиток українського мистецтвознавства з набуттям Україною незалежності відбувається в умовах кількох паралельних процесів. Знищення мистецтвознавчої школи у сумнозвісні 1930-ті роки та існування на периферії столичних рухів, контроль за проблематикою та дотримання ідеологічно вивірених напрямів у повоєнній Україні, поставили перед сучасними науковцями цілу низку задач – від повернення до історії мистецтва національної художньої спадщини до відновлення наукових напрямів, без яких загальна картина світового мистецтва не буде повною. Серед останнього – сходознавчі дослідження у галузі мистецтва. За час, що минув від моменту знищення української мистецтвознавчо-сходознавчої школи, світова арт-орієнталістика накопичила вагомий обсяг досліджень. Тож відродження національної наукової школи потребує не тільки вивчення здобутків попередників, а й загальної орієнтованості у здобутках та поточному стані світової науки. Відповідно й будь-яка проблематика, пов'язана з китайським мистецтвом, не може бути розв'язаною без урахування існуючих праць.

Аналіз останніх публікацій. У сучасному науковому обігу присутня низка публікацій, що окреслює основні моменти в історії становлення української та західної арт-орієнталістики, що дозволяє зрозуміти логіку сучасних досліджень мистецтва Сходу. Одним із перших оглядів, де подається діяльність українських науковців, які у 1920–30-ті рр. розробляли питання сходознавства і мистецтва Сходу зокрема – стаття Ю. Ковалівського, який висвітлив розмаїту діяльність своїх колег, окрему увагу зосередив і на організованих ними виставках та складених до них каталогах [1]. Згадує вчений серед іншого і твори китайського та японського мистецтва.

У публікаціях Л. Соколюк [2] окреслено внесок кафедри теорії та історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв у розвиток досліджень мистецтва Сходу, серед іншого й у царині китайського

мистецтва. Зокрема відмічаються експедиції науковців-мистецтвознавців до Китаю, успішні захисти дисертацій аспірантами з КНР, проблематика здійснених досліджень.

Відмітимо, що згідно статистичі дисертаційних досліджень, поданих на сайті ХДАДМ, тематика робіт орієнтована переважно на порівняльний аналіз традиційного та сучасного мистецтва (монументального і станкового живопису, скульптури). Навчання китайських аспірантів стало певним стимулом для розробки мистецької проблематики на матеріалі китайських творчих практик. Цей процес від 2000-х років спостерігається і на мистецтвознавчих кафедрах Києва, Львова, Одеси.

Узагальненням західноєвропейського та американського досвіду стала дисертація Гу Синчень [3], автор якої послідовно виклав історію розвитку сходознавчої ланки історії мистецтва, формування музейних колекцій та наукових шкіл.

Попри наявність окремих історіографічних розвідок, відмітимо, що вони охоплюють різні часові проміжки або мають різні територіальні межі чи підпорядковуються іншим принципам локалізації матеріалу. Тож загального, синхронізованого уявлення про підходи до вивчення китайського мистецтва і особливо, у царині натюрморту, сьогодні не сформовано. Актуальність дослідження у зазначеному ракурсі посилюється й тим, що вона порушує й важливу методологічну проблему – жанрово-видової структури китайського мистецтва.

Отже **мета** статті полягає у розбудові загальної картини досліджень китайського натюрморту та дотичних до нього жанрів, визначенні провідних дослідницьких парадигм, підходів та прийомів, виявлення дискусійних питань та невивчених локусів.

Методи дослідження зумовлені метою та специфікою матеріалу, зокрема: методи систематизації, верифікації, історико-хронологічної реконструкції, герменевтичного та контент-аналізу.

Результати дослідження. Аналізуючи наукові праці часів СРСР відмітимо, що це переважно оглядові статті до каталогів, де увага авторів зосереджувалася на поясненні репрезентованих у творах сюжетів, персонажів. Першим системним оглядом китайського мистецтва стала монографія видатного українського мистецтвознавця П. Білецького «Китайське мистецтво: нариси», видана у Києві російською мовою через тодішню політику обмеження використання української мови у наукових публікаціях. Широка наукова ерудиція дозволила вченому виокремити найбільш вагомні явища китайського мистецтва, показати відмінності китайського художнього бачення світу від європейського. У низці нарисів він значну увагу приділяв мистецтву X–XIII століть – одному із блискавичних періодів у художній культурі Китаю.

З набуттям Україною незалежності, як вже відзначалося, розпочався процес відродження українського сходознавства та його мистецтвознавчої складової. У наукових розвідках 2000-х років простежується акцентована увага на краєвиді «гори-води», де найбільшою мірою виражені особливості китайської художньої системи, яка є альтернативною західній, з її трьома точками зору, розмаїттям відтінків туші та особливою технікою. Щодо натюрморту є лише декілька спостережень у контексті розвитку олійного живопису, висловлених у статті М. Ковальнової та Лю Фан [4].

Зважаючи на те, що провідною моделлю натюрморту у Китаї є «ваза із квітами», слід звернути увагу на праці, присвячені жанру хуаняо – «квіти та птахи». Цілком зрозуміло, що цей жанр став підґрунтям для розвитку натюрморту зазначеного типу, і здебільшого, у відповідних працях серед іншого наводяться його зразки, однак автори не виділяють їх в окрему жанрову (або піджанрову) категорію [5–7].

Певні спостереження щодо натюрморту «квіти у вазі» містяться в дослідницьких працях, присвячених італійському майстрові Джузеппе Кастільйоне, який працював при дворі китайських імператорів. У творчості цього художника зазначений жанр не був

провідним, однак розроблені ним моделі натюрморту повторювалися із незначними варіаціями як його учнями, так і послідовниками протягом століть. Ювілей майстра, що широко відзначався у 2015 р., а також розвиток мистецтвознавчої компаративістики [8], спричинив спалах інтересу до творчості майстра, який розробив унікальний сино-європейський стиль. Серед численних публікацій відзначимо праці Ішида Мікіносукі [9], Не Чунчжен [10–11], Р. Ген [12]. Слід відмітити, що дослідженню спадщини Кастільйоне сприяла й загальна тенденція до переосмислення спадщини доби Цін [13–14].

Значна кількість копіювань, як санкціонованих замовником, так і тих, що відбувалися під наглядом самого майстра, який очолював майстерню та значно пізніших, порушують й питання атрибуції та встановлення автентичності твору. Часто неспівставимий художній рівень виконання тієї самої моделі ставить під сумнів наявні сьогодні атрибуції.

Щодо праць методологічного характеру, окремі положення яких можуть бути екстрапольовані на китайський натюрморт, відзначимо окремі розвідки С. Рибалко, зокрема роботу «Універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка)», де авторка відзначає усталені переліки предметів-маркерів, які є супутними для зображення поета, чи портрета інтелектуала [15]. Авторка вказує на тісний зв'язок семантики речового світу з китайською художньою традицією, стверджуючи, що японські інтелектуали запозичили не тільки художні підходи школи Веньженьхуа, а й у цілому ідеали цзюньцзи, що знайшло своє відображення у живописних та графічних творах. Висловлене українською дослідницею спостереження, проявляється і в образно-змістовній структурі китайських натюрмортів.

Не менш важливим є питання способу сприйняття видимого світу, засобів відображення та засобів розглядування. Слушні думки з цього приводу знаходимо у працях І. Чан та Ф. Чен, що виходить за межі хронологічного нарративу, фокусуючись на образно-змістовній структурі творів та їх інтерпретації

[16–17]. На думку авторів цієї розвідки, засадничі принципи, які можуть бути задіяними в осмисленні натюрморту, викладені у праці Ф. Чен «Порожнє чи наповнене: мова китайського живопису», в якій стверджується значення незаповненого простору [17]. Те, що в західному мистецтві прийнято визначати, як умовний простір, нейтральне тло, для китайського глядача сповнено невидимою, але відчутною енергією, звучанням духу, рухом життя). Як зазначає автор, в основі світогляду китайців лежить поняття порожнечі. Лише через порожнечу речі можуть досягти своєї повноти. Зосередившись на принципі порожнечі, Ф. Чен використовує семіотичний аналіз в осмисленні ключових тем та моделей у китайській естетиці та художній практиці. Якщо віднести твердження дослідника до китайського натюрморту, це може наблизити до розуміння, чому китайські художники не намагалися підвести площину під зображені предмети, закрити простір за ними, будь-яким чином обмежити та означити простір, в якому існують предмети. Прояв цієї концепції змістовної порожнечі на прикладі японського мистецтва подано також у статті С. Рибалко [18], що також може бути використаним при аналізі китайського типу натюрморту.

Слушні зауваження щодо сприйняття китайського живопису подає Максвелл К. Герн [19], який зазначає, що багато що в художніх підходах пояснює той факт, що живописний сувій розгортався в руках глядача поступово і, відтак, сантиметр за сантиметром, ретельно розглядалося зображення. Глядач не тільки спочатку уважно персுவався зором у просторі композиції, перш ніж сувій посяде своє місце на стіні, а й контактував із ним, нерідко додаючи дописи про свої враження тут же, у просторі живопису (так завні колофони) та підтверджуючи це власною печаткою. Висловлене вченим пояснює і сталість традиції ретельного пензля, і має враховуватися при аналізі композиційних рішень.

Серед величезної кількості загальних хронологічних наративів китайського мистецтва відмітимо найбільш авторитетні або оновлені версії. Це, зокрема, перевидання «Історії китайського мистецтва» відомого живописця

та теоретика Пань Тяньшоу, яке охоплює розвиток китайського мистецтва від давнини і до першої половини ХХ століття [20]. Хронологічне викладення містить і змістовні характеристики творчості митців, побачені професіоналом-практиком.

Дозволять вибудувати складний загально-мистецький контекст розвитку досліджуваного явища, сформулювати розуміння його сутності з точки зору новацій та подальших наслідків праці таких вчених, як Р.М. Барнхарт «Три тисячі років китайського живопису» [21], «Історія китайського олійного живопису» Лю Чун [22], «Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї» Чао Лі [23]. В останніх двох працях наведені біографії митців та твори репрезентують зміни у принципах художньої освіти, наслідування традицій європейської системи навчання, за якою натюрморт посідає постійне місце у художній практиці. Водночас, а ні у згаданих дослідженнях, а ні в багатьох інших, не порушується питання відмінностей натюрморту у традиційному та сучасному мистецтві, принципової зміни задач, підходів, призначення.

Дослідження натюрморту має враховувати й розмаїті праці, присвячені безпосередньо тим митцям, які зверталися до зображення предметного світу, однак, якщо це стосується класичної традиції, бачимо що твори найбільш відомих постатей копіювалися та фальсифікувалися. Тому окрему ланку розробки історіографії питання має становити аналіз даних проведених експертиз, коментарі експертів та данні сайтів провідних музеїв, які сьогодні зберігають найбільш потужні та якісні колекції китайського мистецтва: Національний музей-палац у Тайбей, Шанхайський художній музей, Національний музей Гугун у Пекіні.

Безперечно, згаданими іменами науковців та назвами праць не вичерпуються здобутки наукових шкіл. Можливості оглядової статті зумовлюють певну пунктирність викладу історіографічного матеріалу, виокремлюючи лише найбільш помітні та вагомні для подальших досліджень заявленої проблематики, твори. Узагальнюючи викладене, зазначимо, що дослідження китайського мистецтва і

зокрема натюрморту, або його елементів у структурі інших жанрів, розвивалися нерівномірно. У китайському науковому дискурсі присутній вагомий пласт історичних наративів, які систематизують матеріали мистецтва за видами, що здебільшого збігаються з європейською класифікацією мистецтва, при тому жанрова структура залишається традиційною. Окремі праці присвячені візуальним символам, персоналіям, збіркам. Водночас помітна відсутність художньої оцінки творів.

В англомовному науковому обігу простежується сталий розвиток китаєзнавчих досліджень і галузі арт-орієнталістики зокрема. Наявні праці як історичного, так і теоретичного характеру, звернені переважно до жанрів, визначених китайською традицією; порушуються проблеми відмінностей у методах зображення та засобах його сприйняття.

Українська арт-орієнталістика, попри перерваність традиції, поступово накопичує теоретичний та практичний потенціал. Крім дослідження наявних колекцій, наукові розвідки носять переважно порівняльний характер, вочевидь, шукаючи відповідь, актуальну й для української художньої практики: яким чином можуть корелювати традиційні прийоми живопису та сучасні форми мистецтва.

Водночас відмітимо, що серед досліджень, присвячених станковому китайському живопису, натюрморт залишається на дослідницькій периферії.

Висновки. Аналіз напрацювань у галузі арт-орієнталістики виявляє, з одного боку, потужний обсяг необхідної для осмислення історико-культурного, філософського і мистецького контексту далекосхідної культури, фахової літератури; з іншого – відсутність системних досліджень натюрморту як жанру, еволюції його змісту та художніх підходів. Загальними (і, вочевидь такими, що становлять перспективу подальших досліджень) для наукових шкіл як Сходу так і Заходу, залишаються проблеми експертизи та художньої оцінки китайського живопису і натюрморту як жанру, зокрема, що потребує і накопичення фактологічного матеріалу, і більш широкого доступу до джерельної бази, і вироблення методик.

У якості можливих методик та підходів до вивчення натюрморту можуть виступати методи та прийоми семантичного, формального та образно-стилістичного аналізів елементів предметного світу у жанрах хуаняо, зображення людей, мотивів «квіти у вазі», «100 старожитностей», «4 скарби вченого», «чисті дари».

Література:

1. Ковалівський А. Вивчення Сходу в Харківському університеті та Харкові у XVIII–XX віках. Антологія літератур Сходу. Харків: 1961. С. 9–122.
2. Соколюк Л. Д. Харківська мистецтвознавча школа: 1900-ті- початок 2020-х рр. *Вісник ХДАДМ*. 2021. № 2. С. 55–70.
3. Гу Синчень. *Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві*. Європи : дис. ... докт. філософії : 023. Харків, 2021.
4. Ковальова М., Лю Фан. Олійний пейзажний живопис у Китаї XX ст.: Традиційні та інноваційні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 33. т. 1. С. 68–75
5. Лай Юеґе. Образ і символ квітки у мистецтві Китаю та Європи : дис. ... докт. філософії : 023. Одеса, 2020. 190 с.
6. Чжан Біюнь. Живопис «хуаняо» в художній культурі Китаю XX – поч. XXI ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С. 125–128.
7. Liu Yang . The Symbolism of Flowers and Birds in Chinese Painting. *Fragrant Space/ Chines Flower and Bird Painting of the Ming and Qing Dynasties from Guangdong Provincial Museum*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2000. P. 12–18 (17).
8. Lynn R. J. The Reception of European Art in China and Chinese Art in Europe from the Late Sixteenth Through the Eighteenth Century. *International Communication of Chinese Culture*. 2016. Vol. 4, issue 4. P. 443–456. 449.
9. Ishida Mikinosuke. A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty. *Memoirs of the Research Department of the Tōyō Bunko*, 1960, no. 19, pp. 79–121.
10. Не Чунчжен. Повне зібрання творів Кастільйоне (1688–1766). Том 1. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво, 2015. 240с (聂崇正. 郎世宁全集 1688–1766 上卷. 天津 : 天津人民美术出版社. 2015. 240页).

11. Не Чунчжен. Повне зібрання творів видатних китайських художників. Кастільйоне. Шицзячжуан: Хебей Освітня Преса. 2006. 185с.(聂崇正. 中国名画家全集——郎世宁. 石家庄: 河北教育出版社, 2006. 18页).
12. Geng, R. Study on Giuseppe Castiglione, a Court Painter in the Qing Dynasty. *Open Journal of Social Sciences*, 2021. № 9, 193–203. URL: <https://doi.org/10.4236/jss.2021.99014> (дата звернення: 10.12.2022).
13. Cheng She. An Overview of Stylistic Development in the Qianlong Painting academy. *Phoebus* 6. 1988. № 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor. 74–90. URL: https://keep.lib.asu.edu/_flysystem/fedora/c323/Qianlong_Painting_Academy.pdf
14. Ван Чаовень, Сюе Юннъянь, Цай Сінйі. Історія китайського образотворчого мистецтва. Династія Цін. Шаньдун: Цілу, 2000. 588 с. [王朝闻, 薛永年, 蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版2000年, 588页。]
15. Рибалко С. Культурно-естетичні універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.01. Харків, 2001. 20 с.
16. Chiang Yee. *The Chinese Eye : An Interpretation of Chinese Painting*. Bloomington : Indiana University Press, 1964. 239 p.
17. Cheng F. *Empty and Full : The Language of Chinese Painting*. Boston: Shambhala Publications Inc., 1994. 192 p.
18. Рибалко С.Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art& Design* 2022. №3(19). С. 149–158.
19. Hearn, Maxwell K. *How to Read Chinese Painting The Chinese often use the expression du hua*. New York: Metropolitan Museum of Art, N.Y., 2008. 173 с.
20. Пань Тяньшоу. Історія китайського живопису. Сучжоу: Гувусюань, 2022. 496 с. [潘天寿《中国绘画史》苏州市: 古吴轩出版社 2022年, 496页.]
21. Barnhart, Richard M., et al. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven : Yale University Press ; Beijing : Foreign Languages Press, 1997. 402 p.
22. Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін : Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с. [劉淳. 中國油畫史. 北京 版社, 2016. 544页.]
23. Чао Лі. Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису і каліграфії, 2007. 392 с. [李超 中国现代油画史 上海 : 上海书画出版社, 2007. 392页.]

References:

1. Kovalivs'kyu A. (1961). *Vyvchennya Skhodu v Kharkivs'komu universyteti ta Kharkovi u XVIII–XX vikakh*. [The study of the East at Kharkiv University and Kharkiv in the 18th–20th centuries]. *Antolohiya literatur Skhodu*. Kharkiv. S. 9–122. [in Ukrainian].
2. Sokolyuk L.D. (2021). *Kharkivs'ka mystetstvoznava shkola: 1900-ti- pochatok 2020-kh rr*. [Kharkiv School of Art Studies: 1900s-early 2020s.]. *Visnyk KhDADM*. № 2. S. 55–70 [in Ukrainian].
3. Gu, X. (2021). *Naukovyyi dyskurs doslidzhennya tradytsiynoho zhyvo-pysu Kytayu v yevropeys'komu ta amerykans'komu mystetstvoznavstvi* [The scientific discourse of the study of traditional painting of China in European and American art history]: Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Koval'ova, M., Lyu, Fan' (2020). *Oliynny peyzazhnyy zhyvopys u Kytayi XX st.: tradtsiyni ta inovatsiyni osoblyvosti* [Oil landscape painting in China of the 20th century: traditional and innovative features]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 33(1), 68–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> (Last accessed: 08.04.2023) [in Ukrainian].
5. Lai, Yuehe (2020). *Obraz i symbol kvitky u mystetstvi Kytaiu ta Yevropy* [The image and symbol of a flower in the art of China and Europe]: dys. ... dokt. filosofii : 023. Odesa, 2020. [in Ukrainian].
6. Chzhan Biyun'. (2011). *Zhyvopys «khua-nyao» v khudozhniy kul'turi Kytayu KhKh – poch. KhKhI st.* [“Hua-niao” painting in the artistic culture of China in the 20th century – beginning 21st century]. *Narodoznavchi zoshyty*. № 1. S. 125–128 [in Ukrainian].
7. Liu Yang. (2000). *The Symbolism of Flowers and Birds in Chinese Painting. Fragrant Space/ Chines Flower and Bird Painting of the Ming and Qing Dynasties from Guangdong Provincial Museum*. Sydney: Art Gallery of New South Wales. P. 12–18 (17) [in English].
8. Lynn R. J. (2016). *The Reception of European Art in China and Chinese Art in Europe from the Late Sixteenth Through the Eighteenth Century*. *International Communication of Chinese Culture*. Vol. 4, issue 4. P. 443–456. 449. [in English].
9. Ishida Mikinosuke. (1960). *A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty*. *Memoirs of the Research Department of the Tōyō Bunko*, no. 19, pp. 79–121. [in English].

10. Neh, Chongzhen (2015). Complete collection of works by Castiglione (1688–1766). Volume 1. Tianjin: Tianjin folk art. (聂崇正. 郎世宁全集 1688–1766 上卷. 天津 : 天津人民美术出版社. 2015). [in Chinese].
11. Neh, Chongzhen (2006). A complete collection of works by prominent Chinese artists. Castiglione. Shijiazhuang: Hebei Educational Press. (聂崇正. 中国名画家全集—郎世宁. 石家庄 : 河北教育出版社, 2006). [in Chinese].
12. Geng, R. (2021). Study on Giuseppe Castiglione, a Court Painter in the Qing Dynasty. *Open Journal of Social Sciences*. № 9, 193–203. URL: <https://doi.org/10.4236/jss.2021.99014> (Last accessed: 10.12.2022). [in English].
13. Cheng She. (1988). An Overview of Stylistic Development in the Qianlong Painting academy. *Phoebus* 6, Number 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor 74-90. URL: https://keep.lib.asu.edu/_flysystem/fedora/c323/Qianlong_Painting_Academy.pdf [in English].
14. Wang Chaowen, Xue Yongnian, Cai Xingyi (2000). History of Chinese Art·Qing Dynasty Volume, Qilu Publishing House. [王朝闻,薛永年,蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版2000年] [in Chinese].
15. Rybalko, S. (2001). Kulturno-estetychni universalii klasychnoi Yaponii ta yikh vidbyttia v obrazotvorchomu mystetstvi doby Tokuhava [Cultural and aesthetic universals of classical Japan and their reflection in the visual arts of the Tokugawa period]: avtoref. dys... kand. myst.: 17.00.01. Kharkivska derzh. akademiia kultury. [in Ukrainian].
16. Chiang Yee. (1964). *The Chinese Eye : An Interpretation of Chinese Painting*. Bloomington : Indiana University Press. [in English].
17. Cheng F. (1994). *Empty and Full : The Language of Chinese Painting*. Boston: Shambhala Publications Inc. [in English].
18. Rybalko S.B. (2022). Kontseptosfera movchannya v khudozhnikh praktykakh Yaponiyi [The conceptual sphere of silence in artistic practices of Japan]. *Art& Design*, No. 3(19). C. 149–158. [in Ukrainian].
19. Hearn, Maxwell K. (2008). *How to Read Chinese Painting The Chinese often use the expression du hua*, Metropolitan Museum of Art. New York, N.Y. [in English].
20. Pan Tianshou (2022). *History of Chinese Painting*. Suzhou: Guwuxuan Publishing House.[潘天寿《中国绘画史》苏州市 : 古吴轩出版社 2022年, 496 页] [in Chinese].
21. Barnhart, Richard M., et al (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven : Yale University Press ; Beijing : Foreign Languages Press. [in English].
22. Liu Chun. (2016). *History of Chinese oil painting*. Beijing: Chinese Youth Press. [劉淳. 中國油畫史. 北京 版社, 2016] [in Chinese].
23. Chao Li. (2007). *History of modern Chinese oil painting in Shanghai*. Shanghai: Shanghai Publishing House of Painting and Calligraphy. [李超 中国现代油画史 上海 : 上海书画出版社, 2007] [in Chinese].

УДК 738.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.8>**Кравченко Людмила Валеріївна,**

аспірантка

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-2639-3215

ludmylakravchenko@ukr.net

ВИРОБИ ПЕРШИХ ПОРЦЕЛЯНОВИХ МАНУФАКТУР ФРАНЦІЇ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

Дослідження присвячене окремим творам французької порцеляни з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Вони розглянуті в контексті історії порцелянової справи першої половини XVIII століття. Це був час активного розвитку виробництва фарфору у Франції, час становлення таких всесвітньо відомих мануфактур як Шантії, Меннесі та Королівська порцелянова мануфактура у Севрі. Для вивчення обрано твори цих фабрик, які були виготовлені у 1730–1750-х роках. Метою статті є атрибуція обраних предметів. В дослідженні розглядається посуд з м'якої порцеляни – матеріалу, якій було винайдено у Франції та який є технологічно особливим різновидом фарфору. Проаналізовано особливості форм, декору та маркування предметів кожного виробництва. Результатом роботи є оновлена атрибуція творів з колекції музею. Висновки: в Музеї Ханенків зберігаються твори м'якої порцеляни, виготовлені у перші періоди існування своїх виробництв, а саме: цукорниця з піддоном 1730–1740 років мануфактури Шантії, розписана в стилі «какіємон», характерному для цього періоду; чашка з блюдцем середини XVIII століття, виготовлена в Меннесі, – типовий приклад продукції виробництва; відерце-охолоджувач 1754 року виготовлене на Королівській порцеляновій мануфактурі Венсенн (до переїзду виробництва в Севр), та чотири твори (дві чашки для морозива та два охолоджувачі) з сервізу замовленого маркізом де Польмі у 1760 році. Результати проведеного дослідження дають детальну інформацію про кожен предмет, що був розглянутий. Особливості виробництва, уточнене датування, встановлення авторства є цінним внеском в дослідження колекції французької порцеляни. Наведені докази, що свідчать про рідкість згаданих речей, підсилюють значущість багатой колекції Музею Ханенків.

Ключові слова: порцеляна, колекція музею, атрибуція.

Kravchenko Liudmyla. ARTWORKS OF THE FIRST PORCELAIN MANUFACTURERS OF FRANCE FROM THE KHANENKO MUSEUM COLLECTION

The study is devoted to selected works of French porcelain from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. They are considered in the context of the history of porcelain in the first half of the 18th century. It was a time of active development of porcelain production in France, the time of the establishment of such world-famous manufactories as Chantilly, Mennecey and the Royal Porcelain Manufactory in Sevres. The works of these factories, which were produced in the 1730s and 1750s, were selected for study. The purpose of the article is the attribution of the selected subjects. The study examines tableware made of soft porcelain, a material that was invented in France and is a technologically special type of porcelain. The features of forms, decoration and marking of objects of each production were analyzed. The result of the work is an updated attribution of works from the museum collection. Conclusions: The Khanenko Museum preserves works of soft porcelain made in the first periods production, namely: a sugar bowl with a tray from 1730–1740 of the Chantilly manufactory, painted in the «kakiemon» style, characteristic of this period; a mid-18th century cup and saucer made in Mennecey is a typical example of production; a 1754 cooler made at the Vincennes Royal Porcelain Manufactory (before production moved to Sèvres), and four pieces (two ice cream cups and two coolers) from a service commissioned by the marquis de Paulmy in 1760. The results of the conducted research provide detailed information about each subject that was considered. Features of production, precise dating, establishment of authorship are a valuable contribution to the study of the collection of French porcelain. The evidence of the rarity of the mentioned items reinforces the importance of the rich collection of the Khanenko Museum.

Key words: porcelain, museum collection, attribution.

Вступ. Європейці знайомі з порцеляновими виробами ще з XIV століття. Мандрів-

ники та торгівці привозили коштовний білий посуд зі Східних країн. Керамісти та вироб-

ники скла багато років працювали над розгадкою секрету складу та технології виробництва «білого золота». На сьогодні в світі відомо декілька різновидів порцеляни. Насамперед тверда порцеляна, її ще називають «справжньою», бо вона близька до тої, яку виробляли на Далекому Сході. Цей фарфор складається з каоліну, кварцу, який надає прозорості виробу, та польового шпату, що дозволяє сплавлятися всім елементам. Покриття або полива в основі має дві останні складові. Температура обпалу дуже висока – від 1280 до 1410 °С. Китайці виробляють тверду порцеляну з IX століття, але в Європі її виробництво розпочалось лише з 1710 року в м. Майсен (Німеччина). М'яка ж порцеляна, або «штучна» – це саме європейський винахід. Його рецепт був розроблений як імітація китайського матеріалу. Склад м'якого фарфору, який часто варіюється, включає велику долю фритти (75%), це сода, поташ, або свинець. Іншими компонентами є вапнякові глини та крейда. Після першого випалу (1250 °С) предмет покривався поливою на основі кремнію та оксиду свинця, після чого обпалювався при низькій температурі, 900–1000 °С. Така глазур може подрятитись металом. М'яка порцеляна на відміну від твердої зазвичай має кремовий відтінок, а не холодний білий як тверда [3, с. 140–141].

В колекції Музею Ханенків зберігаються твори м'якої порцеляни, яка вироблялась на французьких мануфактурах у першій половині XVIII століття.

Мета статті. Атрибуція окремих творів з Музею Ханенків в контексті особливостей розвитку виробництва порцеляни у Франції у 1730–1750-х роках.

Матеріали і методи. Дослідження базується на методі порівняльного аналізу, який дає можливість робити атрибутивні висновки після вивчення особливостей творів певних виробництв порцеляни, а також після ретельного огляду аналогій предметів, що розглядаються.

Історія вироблення європейської м'якої порцеляни почалася у Флоренції приблизно у 1575 році, коли дякуючи заступництву великого герцога Тосканського, керамістам вперше вдалося імітувати загадкову порце-

ляну з Китаю. Загадкову, бо водночас вона була напівпрозорою, як скло, та білою, як емаль фаянсу. Це мабуть була перша м'яка порцеляна. Однак її виробництво припинилось у XVI столітті.

У XVII столітті саме у Франції відновилися експерименти. У 1670-х роках руанець Луї Потера отримав привілей виробляти фаянсовий та фарфоровий посуд. Саме цей кераміст відкриває історію французької порцеляни. Її можна розділити на три періоди. Перший період – період винайдення та вдосконалення рецепту матеріалу. Він розпочинається з виготовлення порцеляни в Руані, охоплює діяльність фабрик Сен-Клу, Шантії, Меннесі, а також раннього Венсенну; закінчується період запровадження королівської монополії на користь останнього виробництва. Другий період характеризується саме діяльністю Королівської порцелянової мануфактури. У 1756 році елітна фабрика переїздить з Венсенну до Севру. Фактично це виробництво утримувало своє лідерство у дослідженнях та удосконаленнях порцеляни, до того ж, воно було законодавцем моди по всій Європі. Третій період пов'язаний з завершенням монополії севрської фабрики та винайденням родовищ каоліну у Франції в Сент-Ір'є на початку 1770-х років. Каолін, найважливіша складова твердого фарфору, став ключем для розвитку порцелянового виробництва саме в промислових масштабах. По всій країні відкривались нові мануфактури, багато з них працювали під протекторатом впливових людей та членів королівської родини. [7, с. 3–5].

В колекції Музею Ханенків наявні твори порцеляни перших французьких мануфактур, які відкрили історію фарфору цієї країни.

Розглянемо цукорницю з кришкою на піддоні виробництва Шантії (Інв. 213 ПК, 214 ПК) [1]. Предмет чотирьохпелюсткової форми, таку ж форму повторює піддон (іл. 1). Накривка має ручку у вигляді трьох поєднаних квіток дзвоників та отвір для ложки. Цукорниця покрита білою непрозорою поливою. Розпис – стилізовані квіти та комахи. На денцях обох предметів – марки виробництва Шантії у вигляді мисливського різьки, прописані червоним кольором.



**Цукорниця, 1730–1740 рр.
Виробництво Шантії, Франція
порцеляна, розпис; висота – 10,9 см,
діаметр – 15,5 см
Інв. № 213 ПК**

**Колекція Національного музею мистецтв імені
Богдана та Варвари Ханенків**

Мануфактура Шантії була створена у 1730 році герцогом де Бурбоном, принцом де Конде (1692–1740). Досвідчений кераміст Сікер Сіру, який вже попрацював на фабриці в Сен-Клу, та продовжував свої дослідження в Парижі, був запрошений до співпраці. Саме твори виготовлені під час його діяльності на виробництві, вважаються найранішими. Для виробів часів Сікера Сіру характерна така специфічна непрозора емаль, як на предметах з Музею Ханенків. Вона створювалась на основі оксиду олова. Справа в тому, що порцеляновий черепок все ще не був ідеальним, мав жовтуватий колір, так кераміст свідомо закривав недоліки олов'яною поливою. Після його уходу у 1753 році почали використовувати більш прозору глазур [8, с. 59–61].

Герцог Бурбон в своєму маєтку в Шантії мав величезну колекцію виробів японської порцеляни в стилі какіємон. Він відкрив цю збірку для художників мануфактури, щоб вони шукали в ній натхнення [8, с. 103]. Цей крок був вирішальним аспектом впливу на стиль продукції Шантії у 1730-х роках. Імітація стилю какіємон виявилась спеціалізацією майстрів, що працювали під керівництвом Сікера Сіру. Вони талановито відтворювали яскраву палітру кольорів та запозичували декоративний репертуар: прокручені стов-

бури дерев, квітучі гілки, букети, метелики та комахи. Існувало безліч мотивів, які стримано заповнювали поверхню предмету та підкреслювали білизну порцеляни [8, с. 107]. Цукорниця, що розглядається, є яскравим прикладом елегантної продукції виробництва тих років в дусі какіємон.

Знак мисливського рогу був обраний маркою мануфактури Шантії. Фарбовані марки виробництва могли бути залізно-червоного кольору, марганцевого, рожево-фіолетового чи синього. Однак вони завжди підпадають під палітру, яка використовувалась в той чи інший період. У перший період 1730–1750 років різко прописувався залізно-червоним кольором, а вже пізніше з'являються і фіолетові, марганцеві чи сині [8, с. 424].

Отже за ознаками якості матеріалу та поливи, характерного декору та відповідної марки можна запевнитись, що твори з колекції музею можна датувати 1730–1740 роками, тобто першим періодом виробничої діяльності мануфактури Шантії.

Ще два предмети з Музею Ханенків ілюструють історію виробництва м'якої порцеляни у Франції. Це чашка з блюдцем виробництва Меннесі (Інв. 206 ПК, 207 ПК) [1]. Чашка має конічну форму, фігурну ручку, блюдце – глибоке з відлогим бортом (ілл. 2). Полива обох предметів має теплий вершковий відтінок. Декор – букетики квітів, в розписі домінують марганцеві, рожеві кольори, зелений та жовтий. Краї чашки, ручка та край блюдця відведені пурпуром. На денці – марка вдавлена в тісті, літери «DV».

У 1730-х роках в Парижі на вулиці Шаронн кераміст Франсуа Барбан (1690–1765) займався виробництвом фаянсу та порцеляни під патронатом Луї Франсуа де Невіля, герцога Віллерау (1695–1766). У 1748 році заклад вимушено вивезли зі столиці в Меннесі через конкурентні привілеї видані Севрській мануфактурі [7, с. 19].

Протягом діяльності виробництва в Меннесі випускали лише продукцію з м'якої порцеляни. На самому початку Франсуа Баран використовував олов'яну емаль, але душе швидко засвоїв більш прозору на основі свинцю. Теплий відтінок черепку та про-



**Чашка з блюдцем, 1750-і рр.
Виробництво Меннесі, Франція
порцеляна, розпис; висота чашки – 4,6 см,
діаметр блюдця – 10 см
Інв. № 206, 207 ПК**

**Колекція Національного музею мистецтв імені
Богдана та Варвари Ханенків**

зора скловидна полива пари з фондів Музею Ханенків може бути прикладом. Вироби Меннесі зазвичай марковані. У перші роки виробництва ставили прописану марку «DV» (що означає де Віллеруа), а у 1750–1755 роках аббревіатура стала прорізатись в тісті [4, с. 128].

В цей час після приходу Жан-Батиста Барбана (1720–1765) на посаду директора змінюється репертуар декору. Східні мотиви поступаються місцем європейським квітам. Для виробництва впізнаваний розпис букетами у пурпурних, рожевих відтінках. Через заборону на використання позолоти на користь монополії Севрської королівської мануфактури краї та окремі деталі предметів відводили цими ж кольорами, рідше блакитним чи жовтим. Популярний для середини століття квітковий розпис Меннесі відрізняється саме оригінальною палітрою та якістю виконання [5, с. 175].

Чашка з блюдцем, що розглядаються є типовим прикладом продукції фабрики Меннесі середини XVIII століття. Свідченнями є матеріал виготовлення, марка та характер розпису обох предметів.

Третьою фабрикою з виробництва м'якої порцеляни розглянемо найбільш відому

Севрську королівську мануфактуру. Людовік XV сприяв створенню фарфорового виробництва. Однак він не був впевнений в своєму успіху, тому його роль деякий час лишалась в секреті. У 1740 році арканісти з Шантії брати Робер та Жиль Дюбуа та Клод-Умбер Герен оселилися в замку Венсенну поблизу Парижу, де організували порцелянову справу [6, с. 82].

Нове підприємство запрацювало під аристократичним патронатом Жана-Луї Оррі де Фульві (1703–1751). У 1745 році фабрика отримала двадцятирічний королівський привілей на виробництво порцеляни в мейсенському стилі з розписом та позолотою. Королівська мануфактура маркувалась шифром – переплетені літери «LL». У 1756 році виробництво було переміщено на спеціально побудовану фабрику в Севрі на околиці Парижа, де вона працює і сьогодні [6, с. 82].

Музей Ханенків зберігає велику колекцію Севрської порцеляни переважно 18 століття. Серед цієї багатой збірки хочеться виокремити найраніші предмети. Це відерце-охолоджувач (614 ПК), дві чашки для морозива та два відерця-охолоджувачі (193 ПК, 583 ПК, 584 ПК, 585 ПК). [1; 2] Вони датуються 1750-ими роками – періодом інновацій та становлення всесвітнього порцелянового бренду.

Відерце-охолоджувач (614 ПК) має циліндричну форму злегка округлену до низу на кільцевій ніжці (ілл. 3). Вгорі у самого вінця – дві фігурні рокайльні ручки. Предмет має темно синє плямисте тло з резервами з двох сторін. В резервах обрамлених золотими квітчастими гілками – зображення птахів, що летять. Ручки та ніжка обрамлені золотом. На звороті – марка: схрещені літери «LL» з літерою «A» всередині, чотири крапки навколо, окремо – літера «H».

Такий темно-синій фон «bleu lapis» був найпершим кольоровим фоном запровадженим на мануфактурі (1751 р.). Він зазвичай нерівний, як і на предметі, що розглядається. Фон наносили безпосередньо на неглазуроване тло з додаванням порошкового кобальту перед глазуруванням та випалом.

Літера «A» у маркуванні вказує на рік виготовлення – 1754. Літерою «H» позначено художника : Шарля-Франсуа Беке, який



Відерце-охолоджувач, 1754 р.
Королівська порцелянова мануфактура,
Венсенн, Франція
 порцеляна, розпис, золочення; висота – 13 см
 Інв. № 614 ПК
 Колекція Національного музею мистецтв імені
 Богдана та Варвари Ханенків

працював на виробництві у 1753–1765 роках [8, с. 20].

Чотири предмети (193 ПК, 583 ПК, 584 ПК, 585 ПК) походять із одного сервізу та мають ідентичний декор і датування. Дві чашки у формі дзвіночка на низькій ніжці з фігурною ручкою оздоблені хвилястими зеленими стрічками, гірляндами поліхромних та золочених квітів (ілл. 4). На денці однієї з чашок є марка схрещені літери «LL» з позначками всередині та знизу. Такий саме розпис мають відерця-охолоджувачі. Їх форма відповідна згаданому вище предмету 614 ПК: циліндрична, з двома ручками. Твори марковані: «LL» з літерою «F» всередині та окремо позначка у вигляді гілочки. Літера «F» вказує на 1759 рік, позначка – на художника Жана-Батиста Нуайє (працював у 1753–1755, 1757–1766 рр.) [8, с. 62].

Документація замовлень, яка зберіглася в архівах Севрського порцелянового виробництва дає можливість дізнатися імена замовників сервізів та окремих предметів. У 1760 році на Севрській мануфактурі продали два сервізи прикрашених розписом у вигляді переплетених зелених стрічок та гірлянд квітів: один – Антуану Рене д'Аржансону, маркізу



Чашки для морозива
Севрська королівська порцелянова
мануфактура, Франція
 порцеляна, розпис, золочення; висота – 6,5 см
 Інв. № 193, 583 ПК
 Колекція Національного музею мистецтв імені
 Богдана та Варвари Ханенків

де Польмі (1722–1787), другий – мадам Лер, відомій арт-дилерці того часу [8, с. 317–319]. В записках останнього сервізу немає жодного відерця-охолоджувача. Отже найбільш вірогідно, що предмети походять з першого замовлення маркіза.

Висновки. В Музеї Ханенків зберігаються твори м'якої порцеляни, виготовлені у перші періоди існування своїх виробництв, а саме: цукорниця з піддоном 1730–1740 років мануфактури Шантії, розписана в стилі «какіємон», характерному для цього періоду; чашка з блюдцем середини XVIII століття, виготовлена в Меннесі, – типовий приклад продукції виробництва; відерце-охолоджувач 1754 року виготовлене на Королівській порцеляновій мануфактурі Венсенн (до переїзду виробництва в Севр), та чотири твори з сервізу замовленого маркізом де Польмі у 1760 році. Результати проведеного дослідження дають детальну інформацію про кожен предмет, що був розглянутий. Особливості виробництва, уточнене датування, встановлення авторства є цінним внеском в дослідження колекції французької порцеляни. Докази, що свідчать про рідкість згаданих речей, підсилюють значущість багатой колекції Музею Ханенків.

Література:

1. Архів Служби обліку та охорони експонатів НМБВХ. Оп. 7, Спр. 1 (V). Од. зб. 23. Інвентарна книга №1 (ПК) музейних предметів західноєвропейської порцеляни основного фонду (№1 – 504). Поч. 1948 р.
2. Архів служби з обліку та збереження експонатів Національного музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків. Оп. 7, Спр. 1 (VI). Од. зб. 24. Інвентарна книга №2 (ПК) музейних предметів західноєвропейської порцеляни основного фонду (№ 505 – ...). Поч. 1948 р.
3. Armellin V. Histoire de la céramique: L'Europe Paris: Editions Vial, 2021. 304 p.
4. Duchon N., Manufacture de porcelaine de Mennecey Villeroy, Le Mée-sur-Seine, 1988. 174 p.
5. Duchon N., Tendre porcelaine de Mennecey Villeroy, Malesherbes, 2016. p. 155.
6. Faÿ-Hallé A., Lahaussais Ch. Porcelaine Française du XVIIIe siècle Éditions Massin, Issy-les-Moulineaux 2011. 192 p.
7. Honey, W. B. French porcelain of the 18th century, London : Faber and Faber, 1950. 78 p.
8. Le Duc G., «Porcelaine tendre de Chantilly au XVIIIe siècle», Paris. 1996 456 p.
9. Peters D. Sèvres Plates and Services of the 18th Century. Little Berkhamsted, 2005. 1774 p.

References:

1. Arkhiv Sluzhby obliku ta okhorony eksponativ NMBVKh. Opys 7, Sprava 1 (V). [Data Archive of The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts]. Inventarna knyga 1 (PK). Poch. 1948. [in Ukrainian].
2. Arkhiv Sluzhby obliku ta okhorony eksponativ NMBVKh. Opys 7, Sprava 1 (VI). [Data Archive of The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts]. Inventarna knyga 2 (PK). Poch. 1948. [in Ukrainian].
3. Armellin V. (2021). Histoire de la céramique: L'Europe Paris: Editions Vial.
4. Duchon N. (1988). Manufacture de porcelaine de Mennecey Villeroy, Le Mée-sur-Seine.
5. Duchon N. (2016). Tendre porcelaine de Mennecey Villeroy, Malesherbes.
6. Faÿ-Hallé A., Lahaussais Ch. (2011). Porcelaine Française du XVIIIe siècle Éditions Massin, Issy-les-Moulineaux.
7. Honey, W. B. (1950). French porcelain of the 18th century, London : Faber and Faber.
8. Le Duc G. (1996). «Porcelaine tendre de Chantilly au XVIIIe siècle», Paris.
9. Peters D. (2005). Sèvres Plates and Services of the 18th Century. Little Berkhamsted.

УДК 7.01/727.79

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.9>**Михайлова Рада Дмитрівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри графічного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0002-7264-0205

radami1818@gmail.com

ТЕАТРАЛЬНІ ПРОЄКТИ ЗАХИ ХАДІД

У статті розглянуто інновації архітектурного, дизайнерського та художнього мислення видатної архітекторки XX-початку XXI ст. Захи Хадід в роботі над проєктами театральних споруд. На прикладі Оперного театру в Гуанчжоу (Китай) проаналізовано алгоритми та амплітуду творчого пошуку мисткині, шляхи вироблення нею підходів до архітектурного рішення в реалізації авторської ідеї театру та сценічного середовища. Розкрито особливості творчо-світоглядних уявлень Захи Хадід про театр XXI ст. як твір архітектурного дизайну.

Мета. Дослідити та висвітлити творчий внесок Захи Хадід у світову архітектуру театральних споруд; з'ясувати методи її роботи та специфіку творчого мислення на основі реалізованих та нереалізованих театральних комплексів сценічного простору, розроблених видатною архітекторкою наприкінці XX-на початку XXI ст.

Методологія. Дослідження ґрунтується на соціокультурній, історико-теоретичній, емпіричній та порівняльній методології, використано методи аналізу, синтезу, моделювання; для розкриття особистого творчого бачення - біографічний підхід тощо.

Результати. В процесі вивчення роботи Захи Хадід над ідеєю оперного театру виявлено світоглядні установки мисткині, специфіку її підходів до реалізації проєкту, способи візуалізації архітектурних образів, особливості організації сценічного простору засобами архітектурного дизайну. Науковий аналіз проєктів трьох театрів Захи Хадід показав потенціал її творчих можливостей. На прикладі Оперного театру в Гуанчжоу конкретизовано напрями генерування відповідної ідеї шляхом звернення до топографії, геології, філософії, світової та регіональної культури. Підсумовано, що Оперний театр Гуанчжоу (Китай) синтезує в своєму образі природу, архітектуру, мистецтво й дизайн-технології, ставши каталізатором подальшого розвитку міста.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні методів роботи Захи Хадід, розкритті особливостей її образної мови, зокрема, у генеруванні візуальних образів архітектури за технологіями дизайну, що є актуальним досвідом для розвитку архітектури в світі та в Україні.

Практична значимість дослідження обумовлена розширенням інформації та поглибленням практичних навичок роботи з проєктування сучасних оперних театрів, опануванням механізмами формування концепції та зримого образу архітектури. Отримані результати доводять необхідність вивчення досвіду Захи Хадід як інструменту створення та реалізації дизайну театрального простору. Матеріали роботи можуть бути використані в навчальному процесі, практичній діяльності у сфері творчих індустрій та мистецтва.

Ключові слова: архітектура XX-початку XXI ст., театр опери та балету, дизайн сценічного простору, предметно-просторове середовище, візуальний образ, творчість Захи Хадід.

Mykhailova Rada. THEATER PROJECTS OF ZAHA HADID

The article examines the innovations of the architectural, design and artistic thinking of the outstanding architect of the XXth-early XXIst centuries. Zaha Hadid at work on projects of theater buildings. Using the example of the Opera House in Guangzhou (China), the algorithms and amplitude of the artist's creative search, the ways of her developing approaches to the architectural solution in the implementation of the author's idea of the theater and stage environment are analyzed. The peculiarities of Zaha Hadid's creative worldview about the theater of the XXIst century are revealed as a work of architectural design.

The purpose. To investigate and highlight the creative contribution of Zaha Hadid to the world architecture of theater buildings; to find out the methods of her work and the specifics of her creative thinking on the basis of realized and unrealized theater complexes of the stage space, developed by the outstanding architect at the end of the 20th and the beginning of the XXIst centuries.

Methodology. The research is based on socio-cultural, historical-theoretical, empirical and comparative methodology, methods of analysis, synthesis, and modeling are used; to reveal a personal creative vision - a biographical approach, etc.

The results. In the process of studying Zaha Hadid's work on the idea of an opera house, the artist's outlook, the specifics of her approaches to project implementation, ways of visualizing architectural images, and the peculiarities of organizing the stage space by means of architectural design were revealed. The scientific analysis of Zaha Hadid's three theater projects showed the potential of her creative abilities. Using the example of the Opera House in Guangzhou, directions for generating a suitable idea are specified by referring to topography, geology, philosophy, world and regional culture. It is concluded that the Guangzhou Opera House (China) synthesizes nature, architecture, art and design technologies in its image, becoming a catalyst for the further development of the city.

The scientific novelty of the study consists in the study of Zaha Hadid's work methods, revealing the peculiarities of her figurative language, in particular, in the generation of visual images of architecture using design technologies, which is a relevant experience for the development of architecture in the world and in Ukraine.

The practical significance of the study is due to the expansion of information and the deepening of practical skills in designing modern opera houses, mastering the mechanisms of concept formation and the visible image of architecture. The obtained results prove the need to study Zaha Hadid's experience as a tool for creating and implementing theater space design. Work materials can be used in the educational process, practical activities in the field of creative industries and art.

Key words: architecture of the XXth-early XXIst centuries, opera and ballet theater, stage space design, object-spatial environment, visual image, work of Zaha Hadid.

Вступ. Модерні театри опери і балету – футуристичні й знакові споруди, збудовані за останнім словом науки і техніки, демонструють злет творчої думки сучасної архітектури. Театральні об'єкти Захи Хадід - це зразки, які демонструють генерування ідей, оригінальне творче бачення, пошук нових мовних висловлювань, які вплинули на формотворчий процес та стиль архітектури театрів ХХІ ст., світовий та український архітектурний дизайн.

Аналіз попередніх досліджень. Серед опублікованих в Україні наукових праць, які стосуються дизайнерських проєктів всевітньо відомої архітекторки Захи Хадід, переважна більшість належить представникам київської архітектурної школи. Водночас проєкти театрів, які розглядали у своїх публікаціях Нікуліна Є.Ю., Акопник С.В., Король Є.І., Криворучко О.Ю., не були окремою темою дослідження, адже у цілому статті стосувалися інших питань. Відтак, незважаючи на світове визнання ідей З. Хадід, її архітектурна діяльність з проєктування театральних об'єктів залишається недостатньо висвітленою у вітчизняних і закордонних наукових працях.

Постановка завдання полягає у теоретичному вивченні архітектурної та дизайнерської діяльності Захи Хадід і на прикладі проєктів театрів розглянути та проаналізувати її досвід у рішенні відповідних завдань.

Результати дослідження та їх обговорення. Заха Мохаммад Хадід (Zaha Mohammad Hadid, 1950–2016) – одна з найвідоміших дизайнерок ХХ ст., чий архітектурний спадок привертає увагу дослідників своєю оригінальністю, креативністю та масштабом. Створені нею споруди торували шлях до архітектури майбутнього; вони, як і спроектовані нею предмети вжитку, є справжніми творами мистецтва.

Заха Хадід, професійний успіх якої засвідчила нагорода у вигляді Притцкерівської премії за заслуги в архітектурі (2004) та звання Дами-командора Ордена Британської імперії (2012), народилася та виросла в Іраку. Після приходу до влади Саддама Хуссейна, її родина покинула батьківщину. Заха вчилася у Лондоні й Бейруті, а згодом, у 1980 р. заснувала архітектурне бюро «Zaha Hadid Architects», де сформувався її стиль та були створені численні дизайнпроєкти. Бунтівні й «руйнівні», вони порушували правила геометрії і принципи фізики, проте втілювали у реальність ідеї, які випереджали час. Задовго до появи комп'ютерних програм і 3D графіки, споруди Захи Хадід вражали плавними об'ємними лініями, кривими ламаними абрисами, «вмонтованими» у тканину стіни багатокутниками та «негеометричними» багатогранниками, просторовими елементами та формами у незвичних новітніх поєднаннях.

Моделюючи архітектуру за комп'ютерними алгоритмами, топологічною оптимізацією, генетичними методами, Заха Хадід насичувала її художніми елементами. Як архітектор, Хадід прагнула вийти із загальноприйнятих канонів і надати проєктованому нею простору візуально відчутного «поштовху», внутрішнього імпульсу, вітального спрямування. Для цього вона зверталася до засобів деформації - викривленої перспективи, акцентування кривих ліній, підкреслення рухливої асиметрії, «вибухання» гострих кутів.

Стиль її проєктів зазвичай відносять до деконструкції [1, 62–66]. Проте, почала вона з конструктивізму, в якому авангардно поєднувалися суворість, геометризм, лаконічність і монолітність. Тільки з часом Заха Хадід прийшла до його антитези, відповідної постмодерній філософії [2]. У 2008 р. її участь у виставці «Архітектура деконструкції» (Deconstructivist Architecture) в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку проголосила масовий поворот до деконструктивізму як перспективного новітнього явища. Філософія та стилістика деконструктивізму увійшла не тільки у архітектурні розробки Захи Хадід, а і у її авторський дизайн, що поширився на предмети вжитку – меблі, побутові речі, моделі одягу, взуття, ювелірні прикраси.

При цьому оригінальність дизайнерських рішень Захи Хадід пояснювалася глибоким осмисленням природи архітектури, в якій вона бачила близькість до мистецтва, його мовних засобів та можливостей. Талант Захи Хадід полягав у вмінні створювати органічний архітектурно-мистецький синтез, де архітектура, звертаючись до мистецьких засобів, досягає дизайнерського рішення у незвичних, непередбачуваних формах. Інноваційного та, водночас, художнього змісту проєктам Захи Хадід надавало, зокрема, звернення до форм скульптури, живопису, графіки, а також зразків модерного візуального мистецтва – інсталяцій. Будучи сама автором живопису та графіки, Заха Хадід була палкою шанувальницею творчості киянина Казимира Малевича. Авангардисту К. Малевичу вона присвятила дипломну роботу, у якій доводила злободенність і неви-

черпність його ідей [3]. З високою ступінню вірогідності можна стверджувати, що такі риси світогляду К. Малевича, як креативність, сміливість, творчій розмах вплинули на уявлення самої Захи Хадід. Вона, також, не могла не знати про експериментальні образи, реалізовані у роботі К. Малевича над сценічною постановкою футуристичної опери «Перемога над сонцем» 1913 р. Отже, є вірогідність їх впливу і на сценографію Хадід, яка наслідувала його супрематичній тезі єдності геометричних форм та трьох кольорів, у власній сценографії та – більш широко – архітектури.

Авторка низки зразків театральних декорацій (наприклад, у 2010 р. опери Дж. Пуччіні «Турандот»), Заха Хадід опанувала також ідею організації сценічного простору як особливого типу інтер'єру, суттєво переосмисленого в мистецтві авангарду. В інтерпретаціях Захи Хадід інтер'єр перейшов межу статичності і тяжів, як мистецький твір до відповідної форми, тобто до інсталяції. Такі інтер'єри стали відомі за її виставковими проєктами у низці країн, наприклад, в Америці у Нью-Йоркському МоМА та Німеччині, в музеї DAM. Здатні змінювати сприйняття простору та середовища шляхом його організації через оповідальність та часову продовженість [4, с. 91–103], інсталяції З.Хадід органічно перейшли і до її розробок і в архітектурі. Можна стверджувати, що «інсталяційна регуляція» простору, активно задіяна у творчих проєктах Захи Хадід, споріднювала її архітектуру з театральними образами, робила її яскравою й промовистою, як, наприклад, це відзначала преса щодо хмарочосів і центрів культури у Великій Британії, а далі – у проєктах для ОАЕ, Саудівської Аравії, Сербії, Китаю, у зразках меблів і освітлювальних приборів, моделях одягу, взуття, аксесуарів тощо [5, с. 270–280].

У проєкті Оперного театру в Гуанчжоу, ідею інсталяції справедливо вбачають, наприклад, у тому, що сценічне дійство починається, як тільки відвідувач ступає на театральну площу [6]. Прикрашена бронзовими скульптурами, копіями зразків відомих творів мистецтва, як, наприклад, «Мислитель»

О. Родена, огляд площі налаштовує на роздуми про прекрасне, що, разом із проходом, є інтерактивним актом мистецького впливу на глядача ще до його кроку вглиб театральної зали. Розгорнута на тлі фасаду театру з його експресивними виразними об'ємами, що видозмінюються впродовж руху глядача вздовж стіни, скульптурна частина інтелектуально «полемізує» з ним, «супроводжуючи» до головного входу.

Проект Оперного театру в Гуанчжоу не був першим досвідом Захи Хадід в даній ділянці. Впродовж творчого життя вона тричі розробляла проекти театральних споруд. У 1994 р. З. Хадід виграла конкурс проектів Оперного театру заливу Кардіфф у Великій Британії. Попри її перемогу, будівельна компанія не відважилася втілити радикальний дизайн молодій архітекторці і через півтора року відмовилася від зведення споруди. У 2010 р. Заха Хадід взялася за нову роботу з проектування театру, який було замовлено для міста Рабат у Марокко [7]. Grand Theatre – центр для проведення театральних заходів найвищого рівня, був частиною національної програми культурного розвитку Марокко, ініційованою Його Величністю королем Мохаммедом VI. Площа у 27000 квадратних метрів передбачає зведення великого театру на 2 050 місць і малого на 520 місць, амфітеатру на 7 000 глядачів, творчих студій тощо. Вартість проекту складає 120 млн. євро. Марокканський проект, закінчений у 2014 р. у студії Zaha Hadid Architects, як і перший, британський, поки що залишаються не реалізованими.

У 2002 р. на конкурсі проектів з розробки ідеї оперного театру в Гуанджоу в Китаї Заха Хадід знову стала переможницею, надавши проект вартістю близько 1,38 млрд юанів (бл. 200 млн \$). Примітно, що у конкурсному заході взяв участь Рем Коолхаас, якого називають вчителем Хадід. Автор низки відомих у світі споруд, нідерландський архітектор, теоретик деконструктивізму, випускник Гарвардської школи дизайну, Рем Коолхаас поступився першим місцем, хоча саме у його бюро Заха Хадід почала свій творчий шлях.

Доля її китайського проекту виявилася більш вдалою, ніж попередніх: у 2005 р. відбулася урочиста церемонія закладання першого каменя споруди в Гуанчжоу, а у травні 2010 р. театр був відкритий оперою Дж. Пуччіні «Турандот». Проект виявився останнім, реалізований за життя Захи Хадід, яка передчасно померла у 2016 р. Створений у співавторстві з Патріком Шумахером, автором книги «Маніфест параметризму» (2008) [7], архітектура театру в Гуанчжоу демонструє перехід Захи Хадід до параметричного дизайну, в якому її приваблювали ті самі плавні обриси, «перетікаючі» об'єми, багаторівневі простори, які зробили її всесвітню славу як архітектора, який захоплюється декоунструктивізмом. Однак, на цей раз йшлося про параметризм, у якому, попри слабо розвинуті на той час технології у проектуванні і будівництві, вона побачила риси нової архітектурної парадигми, нове розуміння простору, поєднання реального і віртуального в архітектурному об'єкті. Отже, розділений на трикутники театральної

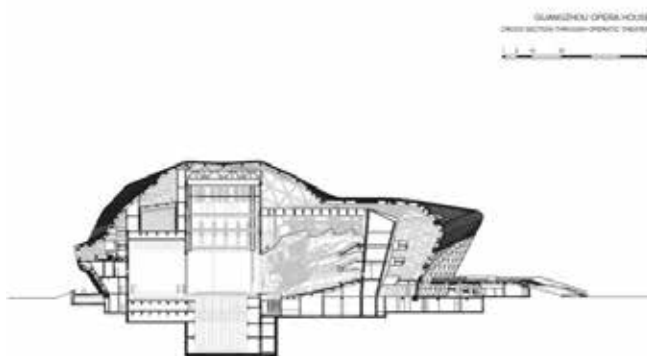


Рис. 1. Заха Хадід. Проект Оперного театру та його реалізація. Гуанчжоу, Китай

простір представляє конструкцію з окремих залів, яким сукупно належить площа в 70 тис. квадратних метрів. Оперний театр Гуанчжоу - найбільший у південній частині Китаю і третій після Національного центру виконавських мистецтв в Пекіні і Шанхайського Великого театру. У масштабному проєкті Оперного театру в Гуанчжоу дослідники відзначають парадоксальність конструкції, протиставлення висот і форм, що надають споруді Захи Хадід вигляду космічної, інопланетної міжгалактичної станції, де центральна зала уявляється як концертний хол для фільму Люка Бессона «П'ятий елемент» [6].

Спланований Захою Хадід як театр ХХІ ст., він свідомо був виведений архітекторкою за межі відомих архітектурних традицій. Йдеться про давньогрецький історичний спадок, результатом якого став канон організації театрального простору із трьох частин – оркестри, театрона, скени, що проіснував до ренесансу. Винаходом ренесансу, у свою чергу, став театральний простір, який панував в Європі понад три століття: він суміщав сцену і зал для глядачів, перекриті дахом, що дозволило долучити до вистави музику, світло, декорації. Власно, це й призвело до появи нової театральної форми – класичної опери, батьківщиною якої стала Італія.

Театр Захи Хадід підключає ще один пласт світової культури. Ключем в її проєкті є тисячолітній досвід театру Китаю, що виник зі звичаїв та обрядів цієї країни. Китайський театр пов'язують з ритуалами жертвоприношення, які в давнину супроводжувалися демонстра-

цією військового мистецтва володіння списом. Іншу ділянку видовища складала давня хореографія, а саме ритуальні танці у масці тигра з чашею. Ці звичаї трансформувалися у низку уявлень, наприклад, щодо місця театральних видовищ. Воно позначається ієрогліфом «сі», який саме складають елементи у вигляді тигра, списа і чаші [8].

Образ майбутнього комплексу, його архітектурно-дизайнерське рішення Заха Хадід сформувала також через вивчення давніх китайських легенд, зокрема оповіді про п'ять каменів. Філософія легенди в дусі учень Дао відображає діалог культурного і природного начал [9]. У Китаї, де камінь вважають живою істотою, здатною організовувати рух енергетичних потоків, його наділяють магічними якостями, спострігають, намагаються зрозуміти [10]. Оглядаючи долину річки Чжуцзян (Перлинна) з її природним ландшафтом з валунами, Заха Хадід уявила композицію театральної споруди як два динамічні кам'яні об'єми, що нагадують валуни, розділені ущелиною і річкою. Спроектowana Захою Хадід ультрасучасна споруда оперного театру в Гуанджоу, попри те, що створена із сучасних матеріалів - бетону, сталі і скла, тяжіє до копіювання на біонічній основі природних форм. З таких засад походить параметрична архітектура.

Параметрична архітектура, обрана Захою Хадід, зводить в єдиній просторовій моделі динамічні природні форми, відсутність звичної лінійності й симетрії, руйнацію сталого порядку сприйняття традиційної будівлі теа-

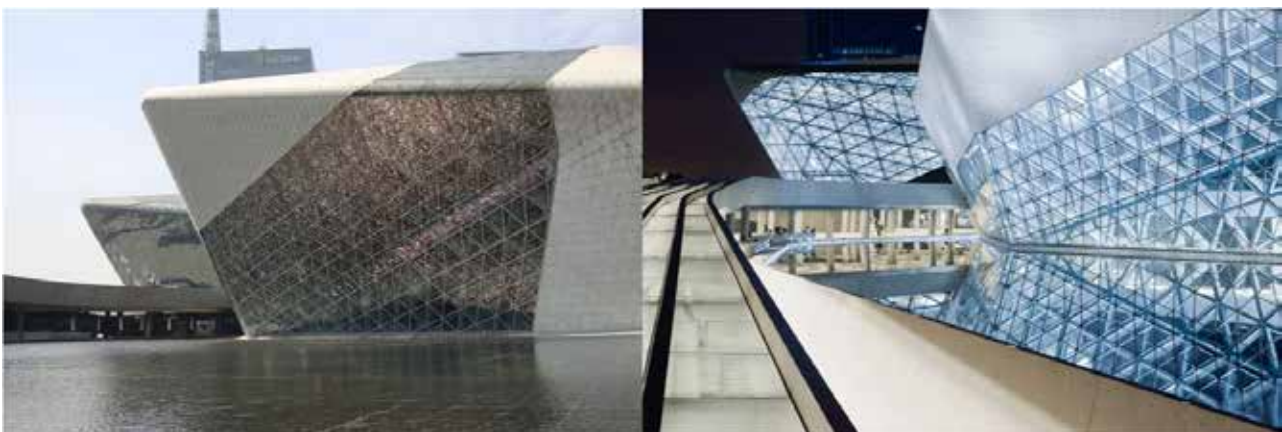


Рис. 2. Фасади Оперного театру в Гуанчжоу

тру. Ламані лінії зовнішнього екстер'єру та внутрішніх приміщень театру, за задумом Захі Хадід, нагадують річкові долини, каньйони та вузькі ущелини. Сформовані ландшафтом лінії продовжуються в середині споруди і визначають зони, включно із лоббі та кафе, їх примхливість надає архітектурі театру своєрідної сценічності, що, подібно до вистави, розгортає «дійство» стін, вікон, стель, проходів, холів, коридорів, що «біжать», «звиваються», «інтригують» розворотами, нерівними відстанями.

Головним приміщенням театру Хахід є велика багатофункціональна зала на 1800 місць. Її доповнює менша зала, розрахована на 400 місць, також багатофункціональна, проте призначена не для великого оперного шоу, а для концерту, перформанса, невеликого спектаклю. Виразність інтер'єрів обох зал передбачає поступову трансформацію форм. Плавні переходи між різними елементами та рівнями уявно продовжують лінії ландшафту, підкреслюючи зв'язок із ним. Всередині глядацької зали використані індивідуальні, армовані скловолокном гіпсові прилади (GFRC), також «підкорені» архітектурній плавності і безшовності. Вони наявні і з зовнішньої, фасадної сторони споруди.

Природна «драматургія» задіяна і у світловому дизайні приміщень. Частково – це освітлення променями, які проникають в середину будівлі через спеціально розроблене зовнішнє скління. Частково – це м'яке світло галогенних лампочок в інтер'єрі, що додає комфорту і затишку.

Колористичне рішення інтер'єрів та екстер'єрів побудоване на поєднанні ахроматичних тонів – темно-сірого та білого. Білий колір домінує в холах і репетиційних залах. Являючи у ахроматичній шкалі спектр сонячного світла, білий, як відомо, є найбільш наближеним до природних елементів з найвищою яскравістю [11]. В той же час меблі головної зали, що мають тон теракоти [12], не порушують ефект домінування світлого колориту.

Геометрія залів продиктована також вимогами акустики, створеної за найсучаснішими технологіями комп'ютерного проектування, що модулюють виключну якість звуку.

Гармонійне поєднання споруди з природою за вектором із-зовні в середину, має водночас і напрям із середини – назовні, в природу, в місто. Будучи культурним центром міста Гуанчжоу, політичної, економічної, наукової, освітньої, культурної, транспортної столиці південної провінції Гуандун з населенням понад 14 млн. жителів, Оперний театр поєднує суміжні культурні споруди – новий музей, бібліотеку, архів провінції Гуандун та інші заклади й фінансові центри. Унікальний архітектурний дизайн Захі Хадід активно впливає на міський пейзаж, його розвиток та зміни.

У 2011 р. дизайнерський проєкт Оперного театру Гуанчжоу Захі Хадід був удостоєний Міжнародної премії Королівського інституту британських архітекторів (RIBA) [13].

Висновки. Ідея Оперного театру в Гуанчжоу, відобразила специфіку ландшафту, культурні історичні традиції краю, сучасний



Рис. 3. Оперний театр в Гуанчжоу. Велика зала. Бічний та фронтальний вигляд



Рис. 4. Інтер'єри приміщень Оперного театру в Гуанчжоу: холи та репетиційні зали

дизайн архітектури та технології. Театр Захи Хадід втілює образ майбутнього.

При створенні концепції оперного театру в Гуанчжоу Заха Хадід надихалася малюнком каньонів, річок, ущелин, валунів, гірських схилів, що перетворилися завдяки її дизайн-проекту на архітектурні форми. Вибрані з топографії, геології, філософії, культури елементи надали споруді неординарності, інноваційності, креативності. Ідею театру, що походила зі стилізації двох каменів, вики-

нутих на берег Перлинної річки, втілюють незвичні фасади, бетонні конструкції з техногенно-ажурними структурами зі скла і металу, динамічна криволінійність стін, досягнута застосуванням стилістичних прийомів конструктивізму, деконструкції, параметричного дизайну.

Побудований у підніжжя башт Нового міста Чжуцзян на площі Хайсіньша, Оперний театр Гуанчжоу став каталізатором розвитку культурних об'єктів у місті.

Література:

1. Король Є.І., Криворучко О.Ю. Деконструктивізм в контексті архітектурної ідеології. Вісник НУ «ЛП». Вип.32. 2004. С. 62–66. URL: <https://ena.lpnu.ua:8443/server/api/core/bitstreams/cc3796ac-8a51-4b5b-8500-8587a36c4343/content> (дата звернення: 17.07.23).
2. Salingeros Nikos A. «Anti-Architecture and Deconstruction» Fourth Edition. Vaira books. Kathmandu, Nepal. 2010. URL: <https://www.arkitekturupproret.se/wp-content/uploads/2018/09/Salingeros-%E2%80%93Anti-architecture.pdf> (дата звернення: 15.07.23).
3. Zaha Hadid on Russian Artist Kazimir Malevich. URL: <https://www.archdaily.com/530641/zaha-hadid-on-russian-artist-kazimir-malevich> (дата звернення: 26.06.23).
4. Volodymir Sagan, Oleg Artamonov. Візуальна інсталяція як елемент акторської майстерності. Вісник Київського Національного Університету Культури і Мистецтв. Серія: Сценічне Мистецтво, 2020. 3(1), 91–103. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.1.2020.204361> (дата звернення: 15.07.23).
5. Пашкевич К.Л., Колосніченко М.В., Фролов І.В., Науменко К.О. Архітектура як творче джерело дизайн-проекування колекцій одягу складних об'ємно-просторових форм. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. № 43, Ч. 1. С. 270–280.
6. 15 самых восхитительных театров мира. URL: <https://bth.kiev.ua/15-samyh-voshititelnyh-teatrov-mira> (дата звернення: 17.07.23).
7. Patrik Schumacher. Architekt und Philosoph. URL: https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/?we_objectID=55301 (дата звернення: 17.07.23).
8. Ван Говэй. История сунской и юаньской [традиционной драмы] сицзюй. (Сун Юань сицзюй ши). Пекин: Шанью иньшугуань, 1915. 135 с.
9. Інь та ян. Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001–2022.
10. Сюн Чжень. Сехоууй лян ваньтяо (20 тисяч неомовок). Сіань: Сіаньцзяоуйчубаньше (Сіанське освітнє видавництво), 1987. 486 с.
11. Онацький Є. Українська мала енциклопедія: у 4 т. Білий колір. Т.1.: А-І. Київ: «Пульсари», 2016. 576 с.

12. Ganga Sanjay. Guangzhou Opera House by Hadid Architects. March 3, 2011. URL: <https://www.10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2011/03/03/guangzhou-opera-house-in-china-by-zaha-hadid-architects/> (дата звернення: 26.06.23).

13. ТОП 5 лучших оперных театров современности. URL : <https://dhc.global/media/article/275> (дата звернення: 25.06.23)

References:

1. Korol, E.I., Kryvoruchko, O.Y. (2004). Deconstructivism v contexti architecturnoji ideologiyi. Visnyk NU «LP». 32. P. 62–66. URL: <https://ena.lpnu.ua:8443/server/api/core/bitstreams/cc3796ac-8a51-4b5b-8500-8587a36c4343/content>. (Last accessed:17.07.23) [In Ukrainian].

2. Salingeros, Nikos A.(2010). «Anti-Architecture and Deconstruction» Fourth Edition. Vaira books. Kathmandu, Nepal. URL: <https://www.arkitekturupproret.se/wp-content/uploads/2018/09/Salingeros-%E2%80%93Anti-architecture.pdf> (Last accessed: 15.07.23) [In English].

3. Zaha Hadid on Russian Artist Kazimir Malevich. URL: <https://www.archdaily.com/530641/zaha-hadid-on-russian-artist-kazimir-malevich>. (Last accessed: 15.08.22) [In English].

4. Volodymir, Sagan, Oleg, Artamonov (2020). Visual installation as an element of acting. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts, 3(1), 91–103. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.1.2020.204361> (Last accessed: 15.07.23) [In English].

5. Pashkevich, K.L., Kolosnichenko. M.V., Frolov, I.V., Naumenko, K.O. (2016). Architekturf jak tvorche djerelo design-projectuvaniya collercij odjagu skladnyh obiemno-prostorovyh form. Suchasni problemy archyctury ta mistobuduvaniya. 43, Part 1. P. 270–280. (Last accessed: 17.07.23) [In Ukrainian].

6. 15 the most amazing theaters of the world. URL: <https://bth.kiev.ua/15-samyh-voshhitelnyh-teatrov-mira> (Last accessed: 17.07.23) [In Ukrainian].

7. Schumacher, Patrick. Architect and Philosopher. URL : https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/?we_objectID=55301 (Last accessed: 17.07.23) [In English].

8. Wang, Gwei (1915). Istorija sunskoj I juanskoj [traditionnoj dramy] cytyu. (Sung Yuan sicoi shi). Beijing, 135 p. [In Chinese].

9. In ta jan (2001-2022). Encyclopedia of modern Ukraine / ed. coll.: I.M. Dzyuba [and others]; National Academy of Sciences of Ukraine, NTSh. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].

10. Sun, Zhen (1987). Sehouyj lian vantiao (20 tysiach nedomovok). Sian: Siancjiaoyuchubanshe. 486 p. [In Chinese].

11. Onatsky, E. Ukrainska mala encyclopedia: u 4 t. Bilij colir. 1.: A-I. Kyiv: 2016. 576 p. [In Ukrainian].

12. Ganga, Sanjay. Guangzhou Opera House by Hadid Architects. March 3, 2011. URL: <https://www.10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2011/03/03/guangzhou-opera-house-in-china-by-zaha-hadid-architects/> (Last accessed: 26.06.23).

13. TOP 5 best opera houses of our time. URL: <https://dhc.global/media/article/275>.(Last accessed: 25.06.23).

УДК 246+72.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.10>**Оляніна Світлана Валеріївна,**

доктор мистецтвознавства, доцент,

завідувачка кафедри графіки,

НТУУ «Київський політехнічний інститут ім. І. Сікорського»

ORCID ID: 0000-0002-0628-146X

ResearcherID Web of Science: GMJ-4538-2022

s.olianina@ukr.net

**ПОБАЧИТИ НЕБО НЕБЕС КОНЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОГО
ОФОРМЛЕННЯ ФРОНТОНІВ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ
КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ**

Стаття присвячена інтерпретації сенсу навісів, добудованих на західному і східному фронтонах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, пропонується використовувати термін «балдахін» як робочу назву цих навісів, відповідно до їх символічних функцій.

Фасади Троїцького храму зберігають унікальні елементи оздоблення, створені під час перебудови храму у 1720 – поч. 1730-х років – муровані навіси, добудовані до західного і східного фронтонів. Зверху навіси покриті золоченою покрівлею, яка своїми формами надає усій конструкції вигляд куполу тканинного шатра і це враження підсилюється завдяки звисаючому ажурному краю, що імітує кайму з китицями. Спочатку такий елемент оздоблення для опорядження екстер'єру храму було використано у 1720-х роках в декоративній західного фасаду Успенського собору Києво-Печерської лаври. Відсутність архітектурної необхідності і логіки у спорудженні цих навісів дає підставу шукати причину їх появи у символічному значенні навісів.

Первинні розписи навісів Троїцької надбрамної церкви не збереглися, однак іконографічна традиція їх живописних оновлень, посвята храму та вся система живописного оздоблення в інтер'єрі, включно з іконографією іконостаса, дає підстави вважати, що навіси містили символічне зображення Царства небесного як Неба небес із Трійцею та Святим Духом у центрі композиції.

Прибудовані навіси на західному та східному фронтонах Троїцької надбрамної церкви можуть бути визначені як балдахіни. Цьому відповідає характер їх загальної архітектурної форми та зображення композиції «Небо небес» на внутрішній поверхні навісів, яка ілюструє символічне значення балдахінів, як образу небесного склепіння.

Спорудження балдахінів на фронтонах Троїцького храму створювало додатковий емоційний ефект від сприйняття програми розпису фасадів. Їх поява, як елементів декору екстер'єру відповідала загальній тенденції до поширення конструкції балдахінів в церковному мистецтві України в першій половині XVIII ст.

Ключові слова: Троїцька надбрамна церква, Києво-Печерська лавра, навіс, балдахін, символ.

Svitlana Olianina. SEE THE DOME OF HEAVEN. THE CONCEPT OF THE ARTISTIC DECORATION OF THE PEDIMENTS OF THE GATE CHURCH OF THE TRINITY OF KYIV PECHERSK LAVRA

The article is devoted to the interpretation of the meaning of the overhangs completed on the western and eastern pediments of the Gate Church of the Trinity of Kyiv Pechersk Lavra. It proposed to use the term «canopy» as the working name of these overhangs for their symbolic functions.

The facades of the Trinity Church retain unique decorative elements created during the reconstruction in the 1720s – early 1730s – brick overhangs added to the western and eastern pediments. From above, the canopies are covered with a gilded roof, which, with its shapes, gives the whole structure the appearance of a fabric tent dome. This impression is enhanced by a hanging openwork edge that imitates a border with tassels. Initially, the overhang was an element of decoration used to decorate the facade of the Dormition Cathedral of Kyiv-Pechersk Lavra in the 1720s. The lack of architectural necessity and logic to use these overhangs gives reason to look for their appearance in the symbolic meaning of overhangs.

The original paintings of the overhangs of the Trinity Church have not been preserved. But the iconographic tradition of their pictorial updates, the dedication of the church, and the entire system of pictorial decoration in the interior, including the iconography of the iconostasis, gives reason to believe that the overhangs contained a symbolic image of the Kingdom of Heaven as the Dome of Heaven with the Trinity and The Holy Spirit is at the center of the composition.

Trinity Church can define as canopies. It corresponds to the character of their general architectural form and the composition «the Dome of Heaven» on the surface of the canopies, which illustrates the symbolic meaning of canopies as an image of the heavenly vault.

The construction of canopies on the pediments of the Trinity Church created an additional emotional effect on the perception of the facade painting program. Their appearance corresponded to the general trend towards the spread of canopy in the church art of Ukraine in the first half of the 18th century.

Key words: Gate Church of the Trinity, Kyiv-Pechersk Lavra, overhang, canopy, symbol.

Вступ. Троїцькій надбрамній церкві присвячено багато досліджень різної тематики, що на перший погляд свідчить про всебічну вивченість пам'ятки. Однак деякі питання щодо її архітектури і оздоблення залишаються без відповіді або потребують уточнення. Тому інтерес до пам'ятки не згасає і постійно з'являються нові публікації присвячені її архітектурі, стінописам, іконостасу та історії реставрації. Серед корпусу опублікованих досліджень порівняно невелику групу становлять роботи присвячені вивченню особливостей оформлення фасадів Троїцького храму, яке він отримав у XVIII ст. У межах цієї теми видані матеріали, в яких можна знайти описи іконографічної програми стінописів на фасадах, основні історичні відомості про виконання оздоблювальних робіт, ремонти та реставрації, а також спроби інтерпретації ідейного змісту наявної програми екстер'єрних стінописів [1, 2, 3, 5]. Водночас деякі питання символічного задуму художнього оздоблення фасадів Троїцького храму, яке він отримав у період Бароко залишається без відповіді. Цьому перешкоджають в тому числі об'єктивні причини – первинний стінопис початку 1740-х років було знищено разом з тиньком ще наприкінці XVIII ст. [1, с. 205]. В подальшому фасади багаторазово оновлювалися, змінювалася програма розпису і сьогодні вони презентують живопис початку ХХ ст.

Тим не менш питання про задум оформлення фасадів потребує спеціального вивчення, що пов'язано з наявністю оригінальних рис в опорядженні Троїцького храму – доповнення фронтонів мурованими навісами – великого (на заході) і малого (на сході). Попри те, що ці частини оформлення фасадів є найбільш виразною і загадковою їх рисою, в публікаціях на них практично не звертали уваги. У літературі ця частина оздо-

блення фасадів не отримала назви, так само, як обґрунтування причин їх добудови до фронтонів. Відсутність архітектурної необхідності і логіки у спорудженні цих навісів дає підставу шукати інші причини їх появи, серед яких, на нашу думку, символічна складова мала провідне значення. Навіси на фронтонах становили смислову єдність із програмою стінописів та іншим архітектурно-декоративним оздобленням фасадів, а вся система оформлення фасадів, створена у 1740-х р., презентувала цілісний художній образ, спроб реконструювати який поки що не здійснювалося. Однак привернути увагу до цієї частини оздоблення фасадів Троїцької надбрамної церкви видається вкрай важливим для подальших розвідок у цьому напрямі і розуміння усієї художньої традиції архітектурно-декоративного та живописного оформлення фасадів українських церков періоду Бароко.

Тож метою цього дослідження є інтерпретація сенсу навісів, добудованих на західному і східному фронтонах Троїцької надбрамної церкви, спроба надати їм робочу назву, відповідно до символічних функцій.

Результати. Троїцька Надбрамна церква належить до найдавніших храмових споруд Києва великокняжої доби. Вона була, зведена у 1106–1108 роках і стала другим надбрамним храмом Давнього Києва, після Благовіщенської церкви на Золотих воротах. Незвична архітектурна композиція Троїцької церкви, що не має абсид зі сходу, зумовлена її специфікою – храм зведений над квадратним у плані нижнім ярусом, який є головною брамою монастиря. Надбудований кубічний об'єм храму увінчувався куполом на круглomu барабані, стіни всіх фасадів були розчленовані лопатками на три прясла і завершувалися закомарами. Загалом, архітектура Троїцької церкви у давньоруські часи була лапідарна і сувора, як і годиться монастирському храму (іл. 1). Прикрасою її



**Іл. 1. Троїцька надбрамна церква, XII ст.
Реконструкція Ю. С. Асєєва**

стіл можна вважати лише декоративність класичної візантійської техніки мурування «opus mixtum», в якій зведена церква.

Скільки часу зберігався без змін первісний екстер'єр храму – невідомо. Однак вже у XVII ст. графічні матеріали фіксують дві перебудови храму. На плані Києво-Печерського монастиря з «Тератургіми» (1638) Атанасія Кальнофойського, Троїцький храм зображений зі сходу. Цей фасад показаний вже без закомар, замість яких надбудовано три трикутні фронтони (іл. 2).

Ф. Уманцев вважав, що ця перебудова могла відбутися ще при ремонті 1470 р., після якої, відповідно до абрису фронтонів,



**Іл. 2. Троїцька надбрамна церква
на плані Києво-Печерського монастиря
з книги «Тератургіма» (1638) Атанасія
Кальнофойського. Східний фасад**

покрівля набула вигляду високих двоскатних гребенів, які закривали значну частину барабану [5, с. 34].

Оновленням храмів Києво-Печерського монастиря тривалий час опікувався Петро Могила. Він почав цю справу обійнявши посаду архімандрита та продовжив її у сані митрополита [5, с. 34]. На гравюрі «Києво-Печерська лавра», яку Ф. Уманцев датує 1650–1660 роками, зафіксований західний фасад Троїцького храму. Він так само має трикутні фронтони, щоправда гравер, вочевидь, знехтував архітектурною логікою і зобразив центральне прясло увінчаним двома фронтонами, так що загалом на фасаді їх вийшло чотири замість трьох (іл. 3).

Ця гравюра містить ще одну цікаву деталь – у центральному пряслі вміщене невідоме зображення в арковому обрамленні. Спираючись на своє датування гравюри, Ф. Уманцев вважав, що на ній зображено Троїцький храм після ремонту виконаного за Петра Могили. Однак за всієї схематичності зображення Троїцької церкви на цій гравюрі, очевидних змін в її архітектурі, порівняно до зображення 1638 р. не спостерігається: вона



**Іл. 3. Гравюра «Києво-Печерська лавра».
Фрагмент з Троїцькою надбрамною церквою
(західний фасад) та Успенським собором.
1650–1660 (?)**

має ті самі трикутні фронтони і півсферичний купол.

На нашу думку, результат оновлення Троїцького храму за часів Петра Могили презентує інша гравюра. На титульному аркуші книги «Акафісти» (1677) західний фасад Троїцької церкви зображений досить детально і багато в чому відрізняється від попереднього зображення. Трикутні фронтони зникли, натомість всі три прясла мають заокруглення, що нагадують закомари. Над ними розмістили широкий карниз, вище якого над кожним пряслом надбудовані шатрові із заломом перекриття увінчані маківками з хрестами¹ (ймовірно, так були оновлені перекриття з усіх боків церкви). Купол отримує невисокий ліхтар і маківку, тож його форма набуває типових рис для української архітектури періоду Бароко. Також на цій гравюрі вже можна ідентифікувати зображення в арковому обрамленні у центральному пряслі: там містився образ Богоматері Оранти (іл. 4).

Наступне оновлення екстер'єру храму могло відбутися наприкінці XVII ст., коли в монастирі розгорнулися великі будівельні роботи, фінансовані Іваном Мазепою. Його коштом лавру тоді обнесли кам'яним оборонним муром, звели Економічну браму з церк-



Іл. 4. Троїцька надбрамна церква на гравюрі з книги «Акафісти» (1677), західний фасад

¹ З невідомої причини Ф. Уманцев продовжував називати шатрове перекриття трикутними фронтонами [8, с. 36].

вою Всіх святих над нею, і, як вказують джерела, оновили Троїцьку надбрамну церкву. Однак у чому була сутність цих оновлень чи перебудов не до кінця з'ясовано².

Після пожежі, яка охопила верхню Лавру в квітні 1718 р., в монастирі розгорнулися масштабні відновлювальні роботи, які не оминували Троїцького храму. Протягом 1720-х років до нього прибудували мурований притвор, замість дерев'яного, який, ймовірно, згорів разом із такою ж дзвіницею, що стояла поруч [5, с. 45]. Тоді ж, найвірогідніше, добудували фігурні фронтони до фасадів, а також, вочевидь, вперше, потинькували стіни та оздобили їх ліпниною. Ці роботи, судячи з виявленого під карнизом церкви напису, були виконані у 1731 р. [4, с. 114]. Остаточне завершення оздоблення фасадів стінописами здійснили у 1743–1744 р., напередодні візиту в Київ імператриці Єлизавети Петрівни [5, с. 45–56].

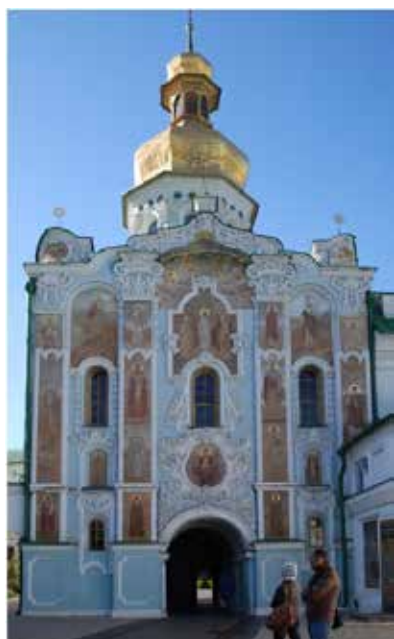
В результаті усіх оздоблювальних робіт, Троїцька церква здобула, на перший погляд, досить стандартний репертуар барокового оздоблення, яке в той час застосовувалося при оновленні храмів княжої доби: фігурні фронтони, що вписуються у трикутник, орнаментальну ліпнину доповнену живописними іконними зображеннями. Однак до її західного і східного фронтонів додали елементи, які не входили до переліку типового оздоблення. Йдеться про спорудження на західному фасаді, на всю його ширину (на рівні основи фронту) мурованого криволінійного навісу, що плавно піднімається до центру, утворюючи там сферичне склепіння, яке увінчується хрестом. Навіс має золочену покрівлю, яка своїми формами надає усій конструкції вигляд куполу тканинного шатра і це враження підсилюється завдяки звисаючому ажурному краю, що імітує кайму з китицями (іл. 5).

² Ф. Уманцев вважав, що Троїцькій церкві з боку західного фасаду було надбудовано два фальшиві куполи, втім наведені ним аргументи непереконливі і дослідник визнавав, що суперечливим моментом є гравюра 1731 року з книги «Акафісти і канони», де церква зображена без додаткових куполів у попередніх архітектурних формах [8, с. 41–42]. О. Сіткарьова, посилюючись на обстеження храму у 1881 р. академіком В.І.Сичуговим, тримається думки, що за І. Мазепою були збудовані не тільки бічні фальшиві глави, а й бароковий фронтон [7, с. 87]. Однак жодних уточнень щодо кількості добудованих глав, локалізації фронту та вказівки чи зберігся він серед існуючих на тепер фронтонів Троїцької церкви, в тексті не наведено.



Іл. 5. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Фрагмент. Фото С. Оляніної

Східний фасад також має навіс покритий золоченою покрівлею, форма якої подібна до конусного куполу шатра, але він міститься лише над центральним пряслом і менше виступає від поверхні стіни, хоча подобу сферичного склепіння і тут намагалися створити (іл. 6).



Іл. 6. Східний фасад Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Фото В. Зайцевої

Навіси, добудовані до фронтонів Троїцької надбрамної церкви сьогодні є її унікальною рисою, однак на момент їх створення на початку 1730-х років, подібний навіс було споруджено на західному фасаді Успенської церкви, над входом у храм. Про це свідчить гравюра з титульного аркуша Псалтиря 1728 р. (іл. 7), де над центральним пряслом зображено конструкцію, яка так само нагадує купол шатра. Вона теж мала золочену покрівлю, про що свідчать зображення на іконах XVIII ст. (іл. 8). Вперше навіс з'явився на фасаді Великої Печерської церкви після ремонту 1720-х років – гравюри початку XVIII ст. показують храм без цієї добудови. В подальшому, конфігурація покрівлі над навісом неодноразово змінювалася, ймовірно, так само, як і його розпис, останню версію якого

можна роздивитися на світлинах (іл. 9).

У Троїцькій надбрамній церкві обидва навіси теж були розписані. Як вже зазначалося, первинний стінопис фасадів був знищений ще у 1794–1796 р., коли в процесі ремонту старий тиньк збили, а в якості нової основи під стінопис використали металеві пластини [1, с. 205]. У подальшому фасади Троїцької церкви пережили численні оновлення стінописів, однак їх первинна програма, вочевидь,



Іл. 7. Успенський собор Києво-Печерської лаври на гравюрі з книги «Псалтир» (1728)



Іл. 8. Успенський собор Києво-Печерської лаври на іконі «Собор печерських святих», друга пол. XVIII ст.



Іл. 9. Успенський собор Києво-Печерської лаври, західний фасад. У верхній частині розпис під навісом. Фото 1920–30х рр.

частково збереглася, оскільки найчастіше, при поточних ремонтах, пошкоджений живописний шар перекривали новим зображенням не змінюючи сюжет. Серед образів, які безумовно входили до початкового задуму – зображення Трійці та Святого Духу в оточенні сил небесних на внутрішній поверхні навісів. Підставою для такого висновку є не лише посвята храму, а й вся система його живописного оздоблення в інтер'єрі, включно з іконографією іконостаса, що була задумана, за висновками Л. Міляєвої, як апофеоз Трійці та Святого Духу [2, с. 5]. До цієї думки схиляють відомості про розписи фронтонів виконані вже після знищеного оригінального стіно-

пису, які також презентували цю тему. Судячи з описів, малюнків і фотографій XIX ст., у той час на західному фронтоні у склепінні навісу містився Святий дух у вигляді голуба, обабіч якого в хмарах були зображені сили небесні. Водночас найближча до Святого духа пара симетрично зображених гігантських ангелів мала в руках овальні картуші з текстом (іл. 10). Сьогодні, замість Святого духу в склепінні навісу зображено Христа Пантократора у хмарному небі також в оточенні численних сил небесних (іл. 11).

На східному фронтоні тепер зображено триангуль серед хмар, що клубочаться, з яких виринають ангельські голівки (іл. 12). Вочевидь за іконографією цей варіант не дуже



Іл. 10. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Фрагмент. Розфарбоване фото кін. XIX ст.



Іл. 11. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Фрагмент. Фото С. Оляніної



Іл. 12. Східний фасад Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Фрагмент. Фото В. Зайцевої

відрізняється від первинної композиції, оскільки нижче зображено сцену «Послання апостолів на проповідь», яку, згідно до описів XIX ст. називали «Христос навчає учнів вірити в Трійцю» [5, с. 194] і сегмент неба на фронтоні змістовно з нею пов'язаний.

Ключем до розуміння функції обох навісів на фронтонах Троїцької церкви, на нашу думку, є зображення на них неба, а точніше – Неба небес: за християнською теологією – місце перебування Бога за межами матеріального світу, яке у біблійних текстах та богословській літературі має й інші назви – Царство небесне, Небесний Єрусалим, рай небесний, Лоно Авраамове, третє небо. Відповідно до наведених уявлень про образ Царства Небесного, його візуалізація відрізнялася, презентуючи різні грані єдиного символічного образу. Тож серед можливих варіантів зображення Царства небесного для оформлення Троїцької церкви був обраний образ Неба небес, який, відповідно, визначив характер усього оздоблення її фасадів, у тому числі появу мурованих і розписаних навісів.

Причину розміщення на західному фронтоні Троїцької церкви великого навісу, тоді як малого – на східному, складно пояснити без урахування специфічної функції церкви як надбрамного храму. Якби перед автором концепції оздоблення фасадів стояло завдання лише розмістити композицію «Небо небес» на найвищій ділянці фасаду, то для цього цілком вистачило б місця на фронтоні Тро-

їцької церкви. Однак розгледіти зображення, написане на вертикальній поверхні на значній висоті можна лише здалеку. Панорамний огляд розписаних і декорованих фасадів Троїцької церкви, безумовно, теж брався до уваги, але слід було враховувати, що храм стоїть над брамою. Тож чим ближче глядач наближається до входу – тим гірше сприймається композиція на фронтоні, аж поки зовсім зникає в різкому ракурсі. Натомість спорудження навісу створювало протилежне враження – кожний, хто рухається до брами дедалі краще може роздивитися зображення і вже безпосередньо біля арки входу «небо» буквально нависає над головою як склепіння. Це оригінальне архітектурне рішення з властивою Бароко схильністю до театральних ефектів, підсилювало емоційне сприйняття програми розпису. Вочевидь, із розрахунку на цей ефект, великий навіс розмістили на західному фасаді над головним входом у монастир, де він концентрував на собі увагу віруючих. Зі сторони східного фасаду привернути увагу до розпису на навісі було неможливо, тому що перед очима тих, хто виходить з під арки брами відкривався красивий на Успенський собор – Велику печерську церкву. Тож навіс на східному фронтоні зменшений у розмірах, однак його наявність свідчить, що задум розгорнути небесне склепіння над головою глядача, що проходить крізь браму, залишався важливим у контексті загальної концепції оформлення фасадів.

Автором концепції спорудження навісів на фасадах Успенського собору і Троїцької церкви ймовірно був архімандрит Йоанікій Сенютрович, за якого відбувалися всі відновлювальні роботи в лаврі після пожежі 1718 р., або, щонайменше, це нововведення було ним схвалене. Утім, оформлення фасадів Троїцької церкви на момент смерті Сенютовича у 1729 р. не були завершені, тож не виключено, що наступні архімандрити: Роман Копа, а особливо Тимофій Щербацький, за якого роботу з оздоблення було остаточно завершено, зробили свій внесок у формулювання загальної програми оформлення.

Тепер звернемося до питання визначення адекватного терміну для навісів Троїцької

надбрамної церкви, враховуючи розміщене на них зображення небесного склепіння. Вище ми вже зазначали, що покрівля навісів має подобу до тканинного накриття, характерного для балдахинів. Надання такої форми покрівлі навісам було прямою відсилкою до балдахинів, які у християнській культурі використовувалися для обрамлення сакрального простору. Дослідження балдахинів у візантійській церковній традиції виявило, що балдахин не лише позначав тонку межу між священним і мирським, але водночас він був символом присутності Бога поза простором і часом [6, с. 111]. Відповідно, сфера застосування балдахинів була достатньо широка – як архітектурну конструкцію на опорах їх встановлювали над вівтарями, купелями для хрещення та чашами для освячення води, амвонами, місцями поховань і т.п. Балдахини без опор, приєднані до стіни, поширені у католицьких храмах, де вони увінчують проповідницькі кафедри або статуї святих і часто мають вигляд міста за фортечними мурами з численними храмами в середині, що презентує Небесний Єрусалим. Водночас балдахин над престолом уже в VI ст. у Візантії позначали терміном «ківорій», розуміючи його як архітектурний символ неба та мікрокосму [6, с. 26–27]. Космологічна символіка балдахина як небесного склепіння, склалася ще в елліністичній Греції [7, с. 11] і цим значенням далі була адаптована християнством.

З огляду на викладене, термін «ківорій» або його еквівалент – «сінь», що поширений у східних слов'ян, з його значенням балдахина над престолом, не відповідає функції навісів прибудованих до фронтонів Троїцької церкви. Тому в якості їх робочої назви варто зупинитися на терміні «балдахин», що найбільш поширений в сучасній науці для визначення конструкцій з символікою небесного склепіння. Прийнятність цього терміну обґрунтовується ще одним аргументом – у лаврських документах за 1769 р. вказано, що під час ремонту покрівлі Успенського собору, над західним входом встановили навіс у вигляді «балдахину» [4, с. 134]. Про який саме балдахин тут йдеться визначити складно, можливо, про трилопатовий навіс безпосередньо над

дверима, однак застосування терміну «балдахин» вказує на використання його для подібних конструкцій у XVIII ст.

На завершення зазначимо, що поширена у Візантії практика встановлення вівтарних ківоріїв була перенесена на Русь, однак питання про те, чи зберігалася вона у період середньовіччя і раннього Нового часу – залишається відкритим. Однак від другої чверті XVIII ст. в Україні спостерігається поява інтересу до балдахинів (не лише ківоріїв), які з середини XVIII–XIX ст. доволі регулярно з'являються в інтер'єрі. Серед ранніх прикладів, які закладають нову тенденцію, слід згадати появу балдахину над ракою св. Варвари у Варваринському приділі Михайлівського Золотоверхого собору, який встановили там після ремонту 1715–1720 рр., про що згадує М. Закревський у своїй праці «Опис Києва» 1868 р. Поява балдахинів на фасадах лаврських храмів, і передусім в Успенському соборі, відбивала загальну увагу до цієї символічної форми у церковному мистецтві України в першу третину XVIII ст. Примітно, що гетьман Данило Апостол, споруджуючи у 1723–1732 роках свій родовий храм у с. Великі Сорочинці, вочевидь, був обізнаний з новими уподобаннями в опорядженні київських церков і у вівтарі Спасо-Преображенської церкви встановили ківорій на чотирьох опорах, який зберігся дотепер.

Сказане схиляє до думки, що ідентифікація навісів як балдахинів на фасадах лаврських церков, так само, як і символічне значення цих форм, напевно, було цілком зрозумілими як для кліру так і для віруючих в контексті доби, на осмислене сприйняття яких добудова балдахинів і була розрахована. Це розуміння, судячи з усього, в наступному столітті вже було втраченим. Зокрема автори XIX ст. у своїх згадках про фасади Троїцького храму жодним словом не коментують ці елементи оздоблення і це мовчання свідчить про нерозуміння сенсу цієї оригінальної декорації фасадів.

Висновки. Прибудовані навіси на західному та східному фронтоні Троїцької надбрамної церкви можуть бути визначені як балдахини. Цьому відповідає характер їх

загальної форми – наявність купольних склепін та абрис золоченої покрівлі, що імітує тканинне покриття з китицями, а також зображення «Неба небес», яке міститься у навісах, що також ілюструє символічне значення балдахинів, як образу небесного склепіння. Спорудження балдахинів на фронтонах Тро-

їцького храму створювало додатковий емоційний ефект від сприйняття програми розпису фасадів. Їх поява, як елементів декору екстер'єру відповідала загальній тенденції до поширення конструкції балдахинів в церковному мистецтві України в першій половині XVIII ст.

Література:

1. Зайцева В.О. Троїцька надбрамна церква в кінці XVIII–початку XX ст.: особливості змін зовнішнього убранства храму. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали XVII Міжн. наук. конф. (28 травня – 1 червня 2019 р.) Київ. Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2019. С. 204–208.
2. Кондратиук А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Каталог. Київ: КВІЦ, 2005. 252 с.
3. Лопухіна О. В. Система розписів фасадів Троїцької надбрамної церкви в історико-художньому контексті доби. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали XV Міжн. наук. конф. (29 травня–3 червня 2017 р.) Київ: Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник., 2017. С. 208–211.
4. Сіткарьова О. В. Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст. Ч. 3. Том 3. Київ: Хімджест, 2009. 239 с.
5. Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква. Київ: Мистецтво, 1970. 216 с.
6. Bogdanović, J. Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition. PhD diss., Princeton University. Princeton, 2008. 1042 p.
7. Lehmann K. The Dome of Heaven. *The Art Bulletin*. New York, 1945. № 27/1. p. 1–27.

References:

1. Zaitseva, V. (2019). Zaitseva V.O. Troitska nadbramna tserkva v kintsi XVIII – pochatku XX st.: osoblyvosti zmin zovnishnoho ubranstva khramu [The Trinity gate Church in the late 18th–early 20th centuries: features of changes in the external decoration]. *Tserkva – nauka – suspilstvo: pytannia vzaiedodii*. (pp. 204–208). Kyiv. [in Ukrainian].
2. Kondratiuk, A. (2005). *Monumentalni zhyvopys Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry. Katalog*. [Monumental painting of the Trinity Gate church of the Kyiv-Pechersk Lavra. Catalogue]. Kyiv: KVITS. [in Ukrainian].
3. Lopukhina, O. (2017). Systema rozpysiv fasadiv troitskoi nadbramnoi tserkvy v istoryko-khudozhnomu konteksti doby [The system of mural on the facades of the Trinity Gate Church in the historical and artistic context of that time]. *Tserkva-nauka-suspilstvo: pytannia vzaiedodii*. (pp. 208–211). Kyiv: Nats. Kyievo-Pecher. ist.-kult. zapovidnyk. [in Ukrainian].
4. Sitkarova, O. (2009) *Formuvannia arkhitekturnoho ansamblu Kyievo-Pecherskoi lavry XVII–XX st.* [The formation of the architectural ensemble of the Kyiv-Pechersk Lavra of the XVII–XX centuries]. Ch. 3. Tom 3. Kyiv: Khimdzhest. [in Ukrainian].
5. Umantsev, F. (1970). *Troitska nadbramna tserkva* [Trinity Gate Church]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Bogdanović, J. (2008). Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition. PhD diss., Princeton University. [in English].
7. Lehmann, K. (1945). The Dome of Heaven. *The Art Bulletin*. New York, 27/1, 1–27. [in English].

УДК 378.14.015.62

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.11>**Потапенко Микола Васильович,**

член Спілки дизайнерів України,
старший викладач кафедри дизайну,
Запорізького національного університету
ORCID ID: 0000-0003-4634-7424
nikolay.pnko@gmail.com

Демиденко Олександр Іванович,

заслужений художник України,
доцент кафедри дизайну,
Національного університету «Запорізька політехніка»
ORCID ID: 0000-0003-1543-6766
demidenkoolexandr@gmail.com

Потапенко Ганна Михайлівна,

член Спілки дизайнерів України,
старший викладач кафедри дизайну,
Національного університету «Запорізька політехніка»
ORCID ID: 0000-0003-2326-6322
123design@ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 022 ДИЗАЙН

Метою цієї статті є розгляд впливу цифрових технологій на освіту дизайнерів. Результати дослідження. У статті розглянуто, як сучасні цифрові інструменти та програмне забезпечення впливають на процес навчання дизайнерів, збагачуючи їх знання та навички. Також метою цієї статті є спроба проаналізувати різні аспекти застосування цих технологій, їх вплив на розвиток творчих та професійних навичок студентів, а також приведено практичні приклади досліджень та успішних застосувань у цій галузі. У роботі визначено, що цифрові технології вагомо впливають на рівень підготовки спеціалістів фаху 022 «Дизайн». Охарактеризовано вплив застосування навчальних презентацій на рівень підготовки майбутніх дизайнерів, визначено основні програми для створення презентацій, описано відмінності між різними типами презентацій. Розкрито основні аспекти дизайну навчальних презентацій для студентів спеціальності 022 «Дизайн». Узагальнено місце інфографіки у подачі цифрової інформації студентам, описано принципи сприймання інформації сенсорними системами людини, визначено переваги інфографіки. Охарактеризовано особливості інтерактивних таблиць та діаграм у підготовці дизайнерів. Наукова новизна. У цій статті представлені наукові дослідження, що ґрунтуються на актуальності та впливі цифрових технологій на освіту дизайнерів. У роботі представлені практичні приклади та досвід викладачів та студентів, які використовували цифрові технології у своєму навчальному процесі. Висновки. Цифрові технології надають студентам можливість розвивати важливі навички, які необхідні в сучасній сфері дизайну. Це включає навички роботи з різними графічними та візуальними інструментами, 3D-моделювання, віртуальну та доповнену реальність, а також вміння працювати в команді та ефективно комунікувати за допомогою цифрових засобів.

Ключові слова: цифрові технології, освіта, дизайнери, інновації, навчальний процес, технологічні інструменти, комп'ютерна графіка, презентації, відео-уроки.

Potapenko Mykola, Demydenko Oleksandr, Potapenko Hanna. THE USE OF DIGITAL INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT OF THE 022 SPECIALTY (DESIGN)

The purpose of this article is to consider the impact of digital technologies on the education of designers. The results. The article examines how modern digital tools and software influence the process of training designers, enriching knowledge and skills. Also, the purpose of this article is an attempt to analyze various aspects of the

application of these technologies, their impact on the development of creative and professional skills of students, as well as practical examples of research and successful applications in this field. The paper determined that digital technologies significantly affect the level of training of specialists in the 022 «Design» specialty. The influence of the use of educational presentations on the level of training of future designers is characterized, the main programs for creating presentations are defined, and the differences between different types of presentations are described. The main aspects of the design of educational presentations for students of the specialty 022 «Design» are revealed. The place of infographics in providing digital information to students is summarized, the principles of information perception by human sensory systems are described, and the advantages of infographics are determined. Features of interactive tables and charts are described in the training of designers. Scientific novelty. This article presents scientific research based on the relevance and impact of digital technologies on the education of designers. The work presents practical examples and experiences of teachers and students who used digital technologies in their educational process. They share their findings, challenges and recommendations based on their experience. Conclusions. Digital technologies provide students with the opportunity to develop important skills that are needed in today's design field. This includes skills in working with various graphics and visual tools, 3D modeling, virtual and augmented reality, as well as the ability to work in a team and communicate effectively through digital means.

Key words: digital technologies, education, designers, innovations, educational process, technological tools, computer graphics, presentations, video lessons.

Вступ. У сучасному світі цифрові технології відіграють все більшу роль у різних сферах нашого життя. Вони не тільки полегшують наше побутове життя, але також ґрунтовно впливають на освіту та професійний розвиток, що не минуло і сферу дизайну. Варто зауважити, що цифрові технології надають дизайнерам безліч нових інструментів та можливостей для творчості, експериментів та реалізації своїх ідей.

Як наслідок, цифрові технології значно впливають на фаховість майбутнього дизайнера. Зокрема, спеціаліст, який використовує цифрові технології, здатний отримувати кращий результат за менший проміжок часу. Проте майбутній дизайнер повинен ефективно використовувати цифрові технології, що дозволить продемонструвати всі свої знання та вміння.

Враховуючи актуальність даного питання, у цій статті подана інформація про те, як цифрові технології змінюють парадигму освіти дизайнерів та як вони можуть бути інтегровані в освітній процес. Зокрема більше приділено уваги такій сфері цифрових технологій, як відео-презентації.

Методологія. Для аналізу впливу цифрових технологій на освіту дизайнерів було проведено ряд різних методів дослідження. Відповідно до літературного огляду академічної літератури та наукових статей, що стосуються використання цифрових технологій в освіті дизайнерів, було виявлено ряд тенденцій та проблем у цій галузі. У дослідженні застосо-

вано: метод синтезу – задля поєднання отриманої інформації та формування висновків; метод узагальнення результатів; порівняльний аналіз – здійснено аналіз різних досліджень та практичного досвіду з метою виявлення загальних факторів успіху та проблем, пов'язаних із застосуванням цифрових технологій в освіті дизайнерів.

Аналіз досліджень та публікацій. Питанням підготовки фахівців-дизайнерів в Україні приділяли увагу С. Алексєєва [1], В. Даниленко [2], О. Луговський [3], В. Олійник [4], В. Прусак [6]. Науковці зазначали, що підготовка фахівців-дизайнерів невід'ємно пов'язана, насамперед, із економічним і соціальним розвитком суспільства. Світова практика переконливо доводить, що для успішного розвитку суспільства важливо взаємодоповнювати науку, мистецтво і виробничі технології і, особливо, в ході підготовки фахівців з дизайну для різних галузей життєдіяльності суспільства.

Мета дослідження – розгляд впливу цифрових технологій на освіту дизайнерів.

Результати дослідження. Цифрові технології у підготовці майбутніх дизайнерів відіграють важливу роль. На сучасному етапі дизайн-освіта України передбачає активну підготовку фахівців з дизайну, що полягає у всебічній підтримці та покращенні матеріального стану закладів вищої освіти. Крім того, нерідко вітчизняні студенти орієнтуються на іноземні університети, що надають якісні знання та мають кращу навчальну базу [6, с. 75].

Водночас варто зазначити, що в Україні з 1990-х років з'явилися перші спроби розвитку нових моделей дизайну, в тому числі і у практичній дизайнерській сфері, викликані ринковими змінами в економіці, світоглядними змінами у вітчизняній дизайн-освіті. Проте, до сьогодення часу дизайн-освіта у нашій державі розвивається досить повільно [2, с. 228].

Відсутність сприятливого освітнього середовища для розвитку дизайн-освіти в Україні спричинено тим, що підготовка фахівців із дизайну здебільшого відбувається на основі застарілих підходів. Студенти отримують теоретичні знання, а практичних їм надається недостатньо. При цьому рівень цифровізації дизайн-освіти залишається низьким [3, с. 78].

Модернізувати розвиток дизайн-освіти в Україні можливо за рахунок активного включення цифрових інтерактивних технологій у процес навчання студентів-дизайнерів. Це дозволить не лише організувати освітній процес, який дозволить майбутнім фахівцям отримати знання у зручній формі, але і сформулювати модель освіти, при якій навчання є наочним та ґрунтується на практичному досвіді.

Зокрема, на прикладі спеціальності 022 «Дизайн» можна помітити, що інтерактивні технології активно застосовуються у різних сферах підготовки спеціалістів. Це і віртуальне освітнє середовище, і електронні навчальні матеріали, і презентація виконаних завдань. Тобто фактично цифрові технології не тільки є компонентом освітнього простору, але і формують його тенденції.

Зокрема, цифрові технології у підготовці студентів спеціальності 022 «Дизайн» найбільше використовуються під час підготовки презентацій. Це обумовлено тим, що дизайн навчальних презентацій відіграє важливу роль в ефективності передачі інформації та засвоєнні матеріалу студентами. Адже, у першу чергу, презентація дозволяє, за допомогою графічного матеріалу, передати максимальний обсяг інформації, при цьому основна увага спрямована на візуальні матеріали.

Навчальна презентація фактично поєднує традиційну та інноваційну форми подання

інформації. Адже, з одного боку, це просто картинка із невеликим обсягом тексту, а з іншого – це інтерактивна модель інформації із графічними компонентами. Як наслідок, навчальна презентація відображає проблему сучасного мистецтва та традиційної культури, які поєднуються одночасно в освітньому середовищі [8, с. 30].

У загальному вигляді презентація дозволяє більш наочно демонструвати матеріал, що доцільно, коли потрібно зосередити увагу на тих деталях, які потрібно побачити. Тож можна відзначити такі типи презентацій, які можливо створювати для подання матеріалу студентам-дизайнерам. Перший тип – це презентація, яка складається із підбраного матеріалу по даній темі і відображена на слайдах. Другий тип це презентація матеріалу на слайдах, яку викладач паралельно коментує голосом.

Вибір типу залежить безпосередньо від мети подачі інформації. Якщо це відомості теоретичного характеру, то викладач може подати презентацію, яка складається із ряду слайдів, де просто поданий текст і картинка. Тут використовується мінімальна графіка, адже основна увага прикута до слайду.

Якщо необхідно продемонструвати щось наочно, то застосовується другий тип, адже студенти повинні побачити весь процес створення чогось послідовно. Така презентація фактично є просто записом, однак складність полягає у тому, що викладач має чітко виконувати всі дії задля вірного результату. Запис з екрану з коментарями більше підходить для відео уроків по вивченню комп'ютерних програм. Це зручно тим, що студент має можливість поставити відео-запис на паузу та повторити маніпуляції з інструментами [1, с. 57].

Для створення презентацій використовується значна кількість програм. Найвідомішою є програма Power Point, яка дозволяє створювати прості за рівнем складності презентації. Одна з найпоширеніших програм, яка підходить для створення складних у цифровому та графічному аспекті презентацій – Camtasia.

Необхідно зауважити, що добре структурована презентація може допомогти покращити

сприйняття та запам'ятовування інформації, а також викликати інтерес та залучення аудиторії. Можна запропонувати такі ключові аспекти дизайну навчальних презентацій для студентів спеціальності 022 «Дизайн»:

1. Простота та ясність. Презентація повинна легко сприйматися та бути зрозумілою для аудиторії. Під час створення використовуються прості та зрозумілі шрифти, достатній розмір тексту та чіткі заголовки. Рекомендовано уникати надмірно складних графіків або зображень, які можуть відволікати увагу від основної інформації.

2. Візуальна підтримка. Бажано використовувати візуальні елементи, такі як графіки, діаграми, фотографії або відео, щоб допомогти проілюструвати та підтримати основні ідеї та концепції. Візуальні елементи можуть допомогти студентам краще зрозуміти та запам'ятати матеріал.

3. Структура та організація. Презентація повинна мати логічну структуру та бути організованою таким чином, щоб її можна було легко запам'ятати та засвоїти. Розділи, заголовки та списки допомагають студентам слідувати за логікою викладу матеріалу та організувати свої думки [4, с. 23].

4. Колірна гармонія. Вірно підібрані кольори не тільки приємно виглядають, але й допомагають виділити ключові елементи та ідеї, а також вони створюють приємне враження. Уникнення яскравих та кольорових комбінацій дозволяє не викликати роздратування або ускладнення сприйняття тексту.

5. Анімація та переходи. Необхідно використовувати анімацію та переходи між слайдами таким чином, щоб це не заважало сприймати зміст презентації. За допомогою анімаційних елементів можна підкреслити ключові моменти чи ідеї, але вони не повинні бути надмірно складними чи відволікаючими.

6. Відповідність цілям та аудиторії. При розробці дизайну необхідно враховувати цілі презентації та потреби аудиторії. Якщо презентація присвячена складній теоретичній темі, то доцільно використовувати світлі кольори, а якщо наприклад, тема стосується сучасного мистецтва, то можна використовувати

і яскраві кольори. Також потрібно розуміти, що презентація повинна містити ті анімаційні елементи, які сприяють розумінню інформації у юнацькому та дорослому віці.

7. Підтримка тексту. Для підтримки ключової інформації використовується текст на слайдах. Перевантажувати слайди надмірною кількістю інформації недоцільно. Необхідно розуміти, що виділені ключові слова або фрази допоможуть студентам запам'ятати основні ідеї [7].

В цілому, дизайн навчальних презентацій має бути простим, зрозумілим, візуально привабливим та підтримувати основні ідеї та концепції. Він повинен допомагати студентам легко сприймати та запам'ятовувати інформацію, а також викликати інтерес та розвивати креативність у майбутніх дизайнерів. У загальному вигляді дизайн навчальних презентацій являє собою процес створення графічного оформлення та структурування інформації, яка буде представлена під час викладання матеріалу.

Цифрові технології у навчанні майбутніх дизайнерів використовуються ще й у зв'язку з тим, що сучасний майбутній фахівець повинен бути універсальним, отже має вміти працювати з різними системами. З кожним роком викладачам та студентам доводиться працювати з ще більшою кількістю даних. Як наслідок, студент повинен вміти візуалізувати різні типи інформації.

Візуалізації даних у презентаціях необхідна не тільки задля відображення отриманих результатів дослідження, але і для того, щоб зобразити графіки та таблиці. Особливою популярністю зараз користуються такі інструменти для творчого зображення інформації, як термометри, спідометри, циферблати, датчики та акумулятори. Як наслідок, сучасний студент напряму дизайну повинен вміти працювати із інфографікою.

Під час створення інфографіки потрібно враховувати базові принципи сприймання інформації сенсорними системами людини. Проведені дослідження показали, що люди запам'ятовують 80% того, що вони побачили та 20% того, що прочитали. Для більшої про-

стоти сприйняття необхідно використовувати мінімалістичний дизайн для подачі даних [5].

Інфографіка в презентації допомагає перетворити факти, які складні для сприйняття, на цікавий контент, який легко запам'ятати та усвідомити, за допомогою візуалізації даних, типографіки, цікавих кольорних схем та правильно розташованого тексту. Якщо є необхідність надати для засвоєння матеріалу багато цифр та статистики, то інфографіка у презентації є пріоритетною.

Також студент-дизайнер повинен вміти працювати із сучасними інтерактивними таблицями, які дозволяють подати зведені відомості у зручному форматі. Якщо виділяти ключове іншим кольором у тексті, то аудиторія матиме змогу одразу вловити необхідну інформацію. Необхідно розташовувати дані у порядку зростання, якщо потрібно відобразити позитивну тенденцію, а якщо негативну – від зростання до зменшення. Проте все залежить від змісту інформації, адже можливі і інші варіанти розміщення даних.

У таблицях необхідно максимально спрощувати інформацію. Якщо в презентації використовуються одночасно кілька графіків, то не рекомендується мати більше чотирьох. При цьому велика кількість даних складна для сприйняття людини, тож необхідно максимально спростити таблиці. При цьому важливо зазначити, що у таблицях рекомендовано використовувати світлі кольори, особливо якщо потрібно позначити межі таблиці, а сама таблиця виглядає доступною для сприйняття, якщо є чорно-білою. Також можна використовувати кольори, які є відтінками у межах певного кольору, але не контрастними [7].

Також дизайнер має вміти працювати із діаграмами. Вони відображають співвідношення певних явищ між собою, дозволяючи зрозуміти переважання чи навпаки відставання певного чинника. Діаграми є різних типів. Каскадна діаграма позначає результат

в аспекті зменшення чи зростання даних. Це дозволяє відобразити тенденцію у певних явищах. Якщо ж дані є ієрархічними, то можна використовувати кругові діаграми. Тут кожен сектор демонструє частку певного явища у загальному обсязі [9, с. 35].

Тож в освітньому середовищі спеціальності 022 «Дизайн» активно використовуються такі цифрові інтерактивні технології, як навчальні презентації, діаграми, інфографіки, таблиці. Вони дозволяють студенту швидко засвоїти інформацію та отримати наочні знання, які важливі для спеціаліста, що повинен візуально сприймати багато відомостей.

Висновки. Необхідність використання інтерактивних технологій у навчанні дизайнерів стає дедалі актуальнішою. Інтерактивні технології можуть допомогти студентам краще зрозуміти та запам'ятати інформацію, оскільки вони активно взаємодіють із нею. Вони також можуть допомогти розвинути навички проблемного та критичного мислення, комунікації, які є важливими для дизайнерів.

Крім того, використання інтерактивних технологій може зробити навчання більш цікавим для студентів. Вони можуть бути більш мотивовані та зацікавлені у вивченні матеріалу, якщо є можливість брати активну участь у процесі навчання.

В цілому, використання інтерактивних технологій у навчанні дизайнерів допомагає покращити ефективність та результативність навчання. Студенти краще зрозуміють та запам'ятовують матеріал, розвивають важливі навички. Навчання стає більш цікавим та захоплюючим.

Наукова новизна. У цій статті представлені наукові дослідження, що ґрунтуються на актуальності та впливі цифрових технологій на освіту дизайнерів. У роботі представлені практичні приклади та досвід викладачів та студентів, які використовували цифрові технології у своєму навчальному процесі.

Література:

1. Алексеева, С. Дизайн і підприємництво: сучасні проблеми та перспективи підготовки до підприємницької діяльності в системі дизайн-освіти. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*, 2020. № 15. С. 57–71.

2. Даниленко, В. Особливості становлення дизайну в Україні. *Діалог культур: Україна у світовому контексті*, 1996. № 2. С. 228–230.
3. Луговський, О. Вітчизняна дизайн-освіта як сегмент креативної індустрії: функціонування. Розвиток. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, 2022. Т. 2. С. 78–79.
4. Олійник, В. Моушн-дизайн у контексті українського сучасного Медіа-арту: змісті перспективи. «Деміурґ»: *Ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2022. Т. 5. С. 23–24.
5. Офіційний сайт МОН. Підведено підсумки першого моніторингу працевлаштування випускників закладів вищої та фахової передвищої освіти. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/pidvedeno-pidsumki-pershogo-monitoringu-pracevlashtuvannya-vipusknikiv-zakladiv-vishoyi-ta-fahovoyi-peredvishoyi-osviti> (дата звернення: 25.08.2023).
6. Прусак, В. Становлення та розвиток дизайн-освіти в Україні (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Вісник Львівської Національної Академії Мистецтв*, 2017. № 31. С. 71–82.
7. Стан розвитку дизайну в Україні. На прикладі графічного та предметного дизайну. Звіт за результатами дослідження / Лілія Кривецька, Марта Кобриневич, Володимир Воробей, Олеся Плющева. Львів: по програмі Українського культурного фонду «Український культурний монітор». URL: <https://uaculture.org/research/stan-rozvytku-dyzajnu-v-ukrayini-na-prykladi-grafichnogo-ta-predmetnogo-dyzajnu/> (дата звернення: 25.08.2023).
8. Чебикін, А. Художня освіта в Україні ХХІ століття (культуротворчий аспект). *Діалог культур: Україна у світовому контексті*, 2000. № 5. С. 30–39.
9. Школьна, О. Аспекти дизайну та інформаційних технологій у сучасній освіті з образотворчого мистецтва. *Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорії, практика*, 2021. № 15. С. 32–35.

References:

1. Alekseeva, S. (2020). Dyzayn i pidpryyemnytstvo: suchasni problemy ta perspektyvy pidhotovky do pidpryyemnyts'koyi diyal'nosti v systemi dyzayn-osvity. [Design and entrepreneurship: modern problems and prospects of preparation for entrepreneurial activity in the system of design education]. *Art education: content, technologies, management*, 15, 57–71 [in Ukrainian].
2. Danylenko, V. (1996). Osoblyvosti stanovlennya dyzaynu v Ukrayini. [Peculiarities of the development of design in Ukraine]. *Dialogue of cultures: Ukraine in the world context*, 2, 228–230 [in Ukrainian].
3. Luhovskyi, O. (2022). Vitchyznyana dyzayn-osvita yak sehment kreatyvnoyi industriyi: funktsionuvannya. Rozvytok. [Domestic design education as a segment of the creative industry: functioning. Development]. *Current problems of modern design*, 2, 78–79 [in Ukrainian].
4. Oliynyk, V. (2022). Moushn-dyzayn u konteksti ukrayins'koho suchasnoho Media-artu: zmisti perspektyvy. [Motion design in the context of Ukrainian modern media art: the content of the perspective]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Perspectives*, 5, 23–24 [in Ukrainian].
5. Ofitsiynny sayt MON. Pidvedeno pidsumky pershoho monitorynhu pratsevlashtuvannya vypusknikiv zakladiv vyshchoyi ta fakhovoyi peredvyshchoyi osvity. [Official website of the Ministry of Education and Culture. The results of the first monitoring of employment of graduates of institutions of higher and vocational pre-higher education are summarized]. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/pidvedeno-pidsumki-pershogo-monitoringu-pracevlashtuvannya-vipusknikiv-zakladiv-vishoyi-ta-fahovoyi-peredvishoyi-osviti> (access date: 25.08.2023) [in Ukrainian].
6. Prusak, V. (2017). Stanovlennya ta rozvytok dyzayn-osvity v Ukrayini (kinets' XX – pochatok XXI st.). [Formation and development of design education in Ukraine (end of the 20th – beginning of the 21st century)]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 31, 71–82 [in Ukrainian].
7. Stan rozvytku dyzajnu v Ukrayini. Na prykladi hrafichnoho ta predmetnoho dyzajnu. Zvit za rezul'tatamy doslidzhennya [State of design development in Ukraine. On the example of graphic and object design. Report on the results of the research] / Liliya Kryvetska, Marta Kobrynovych, Volodymyr Vorobey, Olesya Plyushcheva. Lviv: under the program of the Ukrainian Cultural Fund “Ukrainian Cultural Monitor”. URL: <https://uaculture.org/research/stan-rozvytku-dyzajnu-v-ukrayini-na-prykladi-grafichnogo-ta-predmetnogo-dyzajnu/> (access date: 25.08.2023) [in Ukrainian].
8. Chebykin, A. (2000). Khudozhnya osvita v Ukrayini KHKHI stolittya (kul'turotvorchyy aspekt). [Art education in Ukraine of the 21st century (cultural aspect)]. *Dialogue of cultures: Ukraine in the world context*, 5, 30–39 [in Ukrainian].
9. Shkolna, O. (2021). Aspekty dyzajnu ta informatsiynykh tekhnolohiy u suchasniy osviti z obrazotvorchoho mystetstva [Aspects of design and information technologies in modern art education]. *Design after the postmodern era: ideas, theories, practice*, 15, 32–35 [in Ukrainian].

УДК 75

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.12>**Рибалко Світлана Борисівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

зав. кафедри мистецтвознавства

Харківської державної академії культури

ORCID ID: 0000-0001-5873-2421

rybalko.svetlana62@gmail.com

КОПІЮВАННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРИ СХІДНОЇ АЗІЇ

Метою статті є окреслення китайського дискурсу копіювання творів мистецтва та його поширення у країнах Східної Азії. У статті зосереджено увагу на функціях та підходах до копіювання, порушуються проблеми оригіналу, копії, підробки, авторства, ідентифікації. Методологія. У розробці проблематики статті використовувалися методи історичної ретроспекції, феноменологічного, формального та контент-аналізів. Результати. Встановлено відмінність ставлення до копіювання в європейській та східній культурах, відсутність ідеї оригіналу та усвідомленої різниці між оригіналом та копією. Підкреслено роль буддизму та конфуціанства у розвитку культури копіювання як відтворення та збереження мистецьких взірців і взірцевих практик. Визначено основні підходи до копіювання, сформовані у Китаї та поширені у країнах, що зазнали його культурного впливу. Розглянуто особливості культури колекціонування у Східній Азії, визначальну роль Китаю та місце колекціонування в інтелектуальному житті середньовічного суспільства. Висвітлено роль колофонів та печаток у китайському живописі, їх значення в художній комунікації та експертизі. Підкреслено, що протягом тисячоліть Китай не тільки копіює еталонні взірці, а й виступає культурою-джерелом для поширення візуальних мотивів та художніх технологій. Наукова новизна. Розширено межі дослідження проблеми копіювання у мистецькій традиції Китаю, окреслено її вплив на мистецькі практики сусідніх країн; обґрунтовано необхідність переосмислення та переоцінки китайської традиції копіювання як процесу відтворення першовзірця, збереження та трансляції художнього досвіду. Практичне значення полягає у можливості використання результатів дослідження в розробці стратегії експертних дій, формуванні концепції відповідних навчальних курсів, пошуці нових підходів до експонування творів мистецтва Східної Азії.

Ключові слова: художні традиції Східної Азії, китайський живопис, японське мистецтво, копіювання, експертиза, оригінал, підробка, експозиція.

Rybalko Svitlana. COPYING WORKS OF ART AS A PART OF CULTURE OF EAST ASIA

The purpose of the article is to outline the Chinese discourse of copying works of art and its spread in the countries of East Asia. The article focuses on the functions and approaches to copying. The issues of the original, copy, forgery, authorship, and identification are discussed. Methodology. The methods of historical retrospection, phenomenological, formal and content analyses were used in the development of the problem of the article. The results. The difference in copying in European and Eastern cultures, the absence of an idea of an original and perceived difference between an original and a copy are established. The role of Buddhism and Confucianism in the development of copying culture as the reproduction and preservation of artistic samples and exemplary practices is emphasized. The main approaches to copying that had been developed in China and widespread in countries that were influenced by their culture are identified. The peculiarities of collecting culture in East Asia, the defining role of China and the place of collecting in intellectual life of medieval society are considered. The role of colophons and seals in Chinese painting, their importance in artistic communication and expert examination is highlighted. It is emphasized that China has not only copied reference samples for thousands of years, but also acts as a source culture for the spread of visual motifs and artistic technologies. Scientific novelty. The research boundaries of the problem of copying in artistic tradition of China are expanded, its influence on artistic practices of neighboring countries is outlined; the necessity of rethinking and re-evaluating the Chinese tradition of copying as a process of reproduction of a prototype, preservation and transmission of artistic experience is substantiated. The practical significance lies in the possibility of using the research results in the development of strategy of expert actions, the concept formation of relevant training courses and the search for new approaches to exhibiting works of art of East Asia.

Key words: artistic traditions of East Asia, Chinese painting, Japanese art, copying, expert examination, original, forgery, exhibition.

Вступ. Розвиток колекціонування в Україні та світі поставив знавців мистецтва перед низкою викликів. Крім визначення художньої якості особливо актуальним постало питання експертизи, адже якість підробок невпинно зростає і потребує додаткових експертних зусиль та обміну досвідом. Найбільш складна ситуація у зазначеному сенсі спостерігається в експертизі творів мистецтва Східної Азії. Традиція додавання текстів та печаток має різні значення в китайській та похідної від неї японської художньої традиції. Аналіз цієї та інших складових твору дозволить не лише вибудувувати адекватні експертні стратегії, а й переосмислити поняття «авторство» та розробляти відповідні експозиційні концепції.

Аналіз останніх публікацій. В українському мистецтвознавчому дискурсі проблематика, пов'язана з копіюванням творів мистецтва Східної Азії, і відповідно – атрибуції та експертизи, є майже нерозробленою. Про наявність копій з більш давніх картин у збірці Музею образотворчого мистецтва імені Богдана та Варвари Ханенків пишуть Г. Біленко [1], М. Логвін [2]. Порушує питання атрибуції китайської порцеляни Т. Новікова [3]. Дослідниця підкреслює, що копіювання давніх взірців у порцеляновому виробництві слід сприймати не як вторинність продукту, а як тяглість традицій. Нечисленний перелік публікацій у цій царині доповнює низка статей автора запропонованої розвідки, присвячені питанням атрибуції у галузі окімоно та японського вбрання [4–6].

Більш активно зазначена проблема дискутується у світовій науковій спільноті. Тому сприяла низка гучних скандалів, пов'язаних з експонуванням копій китайських артефактів замість оригіналів у провідних музеях світу¹. Робота експерта за звичай залишається за межами публічних обговорювань, можливо,

саме через розбіжності у сприйнятті копії в культурах Сходу та Заходу. Високий попит на твори азійського мистецтва на сучасному арт-ринку та водночас практична відсутність можливості достеменно ідентифікувати твір як «оригінал» певною мірою гальмують відкриті та чесне обговорення ситуації. Водночас, всебічного осмислення зазначеної проблеми потребують не стільки учасники арт-ринку, а, в першу чергу, наукова спільнота для формування науково обґрунтованої історії мистецтва.

Одним із перших проблему копіювання у китайській культурі порушив Дж. Око у своїй статті «Копіювання, культура та контроль: китайське право інтелектуальної власності в історичному контексті» [7]. Вчений зосередив увагу на історичних та політичних підвалинах традиції копіювання, залишаючи за межами своєї розвідки питання експертизи мистецьких творів. Про необхідність переосмислення традиції копіювання у Китаї пише й професор філософії Берлінського університету Бюл-Чунг Хан, слушно зауважуючи: «У культурі, де постійне відтворення являє собою метод консервації та збереження, репліки є чим завгодно, але не лише простими копіями» [8]. Автор наводить як приклад традицію відновлення храмів, які сприймаються у Китаї та Японії як будівлі з понад 1000-літньою історією та новобудовами – в європейській спільноті.

Важливим внеском в осмислення традиції та ролі копії у китайському суспільстві стали праці польських науковців. Серед них – фундаментальна праця проф. М. Якобі «Копія та фальсифікація в китайському живописі» [9]. Вчений аналізує понад 60 класичних китайських трактатів V–XIX століть, що робить видання безцінним джерелом у вивченні досліджуваної нами проблеми. Б. Лакомська у статті, присвяченій колекції імператора Тайцзун (598–649) торкається питань копіювання та фальсифікації творів мистецтва у 7 ст. [10]. Наведені польськими дослідниками данні враховані у нашій розвідці.

Чжун Хуй та Лоу Сзе Ві у розглядають питання неузгодженості як на понятійному, так і законодавчому рівнях ставлення до копі-

¹ Як приклад можна навести непорозуміння, що виникло у 2007 р. навколо оголошеної виставки артефактів з археологічного комплексу гробниці Цінь Шихуанді в Етнологічному музеї в Гамбурзі. Як виявилось, усі скульптури були виготовлені у XX ст. з тих же матеріалів та за тією ж технологією, що і за часів імператора. Шокуючий ефект викликали й зізнання відомого митця Чжан Дацянь, що усі «старовинні твори» на виставці у Парижі (1956 р) були написані ним самим. Домовленість, що існує серед колекціонерів нецке публікувати лише дві проекції твору, також зумовлена високим рівнем та промисловими обсягами підробок на сучасному арт-ринку.

ювання на Сході та Заході, та підкреслюють загострення цієї проблеми у зв'язку з розвитком глобального ринку [11–12].

У контексті зазначеної проблематики відмітимо публікації експертів з китайського мистецтва, зокрема Д. Барбози [13–14] та Р.М. Герна [15], які наводять конкретні приклади копіювання, намагаючись довести нетотожність культурної традиції копіювання та звичайного шахрайства. Однак, де саме пролягає межа між цими поняттями, залишається невизначеним.

Мета статті полягає у висвітленні основних факторів, що зумовили особливий культурний статус копіювання творів мистецтва у Східній Азії та Китаї, зокрема; визначенні основних підходів до копіювання, особливостей художньої комунікації між автором твору та його глядачами та проблем атрибуції.

Результати та обговорення. Як добре відомо, східно-азійська традиція збирати мистецькі твори сформувалася у Китаї. Вміння цінувати вишукану роботу було складовою освіти інтелектуала. Рідкісні сувої з живописом або каліграфією, порцеляни – урочисто виставлялися у кабінеті і мали свідчити про смак і освіту господаря. Згодом навіть з'явилося поняття «100 старожитностей», де «100», зазвичай і було ознакою збірки, колекції.

Соціальний престиж колекціонування і, відповідно, жвавий ринок мистецтва, згідно дослідженням [10, с. 42], сформувався ще за часів імперії Тан (618–907). Надалі розквіт колекціонування часів Мін (1368–1644) і, особливо, Цін (1636–1912) призвів до посилення копіювання. Крім того, що копіювання, як і в багатьох інших культурах, використовувалося у якості навчальної технології, з'являються й замовлення заради збереження шедевру. Тому сприяла й конфуціанська доктрина вшанування давнини: «я не створюю нічого нового, я лише передаю, я вірю в давнину та люблю її». Відомий теоретик та живописець Се Хе (459?–532?) визначав копіювання старих шедеврів як один із шести принципів китайського живопису [16, р. 355].

Сталість традиції копіювання як засобу навчання та протистояння дії часу, бачимо протягом усієї історії китайського мистецтва.

Точне відтворення текстів буддистських сутр вважалося корисною та поважно справою, що, без сумніву, сприяло позитивній оцінці копіювання. Більшість творів раннього середньовіччя дійшли до нашого часу виключно у копіях, і якби не старання численних копіїстів, історія мистецтва втратила би багато імен та творів. Так, 1940-ві рр., живописці-традиціоналісти Чжан Дацянь (1899–1983) і Се Чжілю (1910–1997) витратили більше двох років на те, щоб документувати славнозвісні розписи Дуньхуан у провінції Ганьсу, малюючи репродукції в натуральну величину. Відмітимо, що й самі копіювані ними фрески теж були результатом копіювання більш давніх взірців. Контури зображень створювалися з допомогою трафаретів. Спираючись на ці нариси, дуньхуанські художники потім намалювали остаточні зображення прямо на стінах. Тож не можна не погодитися з думкою фахівців, що «У Китаї традиція копіювання відбиває дещо більше, ніж просто шанування минувшини; це і визнання того, що краса втілена у спосіб, гідний наслідування. На відміну від Заходу, де захоплюються новизною, Китай цінує традиції. Тут часто твір класичного мистецтва може являти собою демонстрацію поваги творам, що зроблені сотні років тому, і виглядають так само, як вони. У престижних художніх школах студенти займаються тим, що китайці визначають як наслідування майстрам. Експерти зауважують, що підробка і шахрайство не обов'язково є традицією, хоча й визнають, що такі відомі митці як Чжан Дацянь, отримували задоволення, коли вдавалося обманути експертів: він, вочевидь, відчував себе рівним старим майстрам [13].

Копіюванню сприяли й незмінність матеріалів протягом якнайменше 3 тисячоліть та статус живопису як шляхетного заняття. Про величезну кількість копій свідчать рядки Чжао Менфу (1254–1322), наведені проф. М. Якобі: «Усі картини, що приписуються Лі Чену написані некваліфікованим майстром, а підписи підроблені» [9, с. 192]. Згідно дослідженню Б. Лакомської, імператор Тайцзун перевірку творів мистецтва доручив трьом знайомим фахівцям, які були дуже авторитетними і чий печатки вважалися свідомством автентичності твору [10, с. 42].

Найбільшого розмаху цей процес зазнав у період правління імператора Цяньлун (1735–1799), для якого колекціонування мистецтва було презентацією його поваги до давнини і відповідно легітимізувало маньчжурську династію на троні. У художніх майстернях Цяньлуна працювала ціла когорта художників, яка не тільки виконувала творчі завдання за замовленням імператора, а й виготовляла копії відомих майстрів. За дорученням імператора спеціальні чиновники збирали твори майстрів попередніх епох і Цяньлун додавав до композиції сувою власну печатку, що мало свідчити не лише про власність, а й про ухвалу імператором. У зазначеному сенсі він не був одинаком – подібне робили й інші представники інтелектуальної еліти.

Оскільки живопис виконувався тушшю і за допомогою тих саме інструментів та технік, що й каліграфія, він став складовою діяльності будь-якої освіченої людини. Нерідко художник поєднував у композиції твору зображення красвиду та писемний текст – складений самостійно чи співзвучний почуттям автора вірш відомого поета, афоризм тощо. Тож споглядання живопису, на відміну від європейської практики, де зображення виступає заміною тексту (живопис як Біблія для неписьмених), вимагало високих освітніх компетентностей – розуміння не тільки мови живопису, а й вміння читати, інтерпретувати сенс живописних та писемних знаків, знати літературу та філософію, встановлювати інтертекстуальні зв'язки. Нерідко імператори винагороджували своїх чиновників власноруч створеними картинами. Тож і спілкування про живопис, і вміння оцінити художню якість картини також були часткою повсякденного життя чиновництва. До сьогодні збереглися сувої, на яких показано шляхетне товариство підчас обговорення живопису.

Прикметно, що свої думки та враження у вигляді прозових текстів або віршів стосовно картини їхні володарі (або інші авторитетні персони за дорученням володаря) записували, не вагаючись щодо доречності, безпосередньо у зображальному полі, або на шовковому обрамленні. Навпаки, це свого роду послання у майбутнє стверджувало цінність не лише

твору, а й рефлексії з його приводу, свідчило про смак та освіту колекціонера. Її перегляд подібний до постійної розмови не лише з художником, а й з усіма людьми, які в минулому володіли роботою та записали свою реакцію на неї. Доданий текст може містити й думку колекціонера чи довіреної особи щодо дійсної належності картини певному майстрові, або спростування помилкової атрибуції. Щоправда, полеміка на сувої частіше стосується визначення сюжету, ніж авторства. Вважається неелегантним вказувати на підробку безпосередньо на творі.

За цим візуальним записом можна простежити походження картини, так що буквально на поверхні картини написана сама історія того, кому вона належала, як її оцінили люди з плином часу, і як різні епохи бачили її переваги у різному світлі. Коли знавець сьогодні дивиться на картину, він чи вона не лише досліджує твір, а й відчуває величезне задоволення, побачивши, кому з інших колекціонерів він належав, і деякі з цих власників та інші коментатори сказали про нього». Прикметно, що попри впровадження реалізму у дусі сталінського соціалістичного реалізму, китайські політики-комуністи продовжували зазначену практику. Багато картин часів політичного режиму Мао Цзедуна (1945–1976) містять написи почерком великого кормчого [17].

У практиці китайського мистецтва нерідко можна бачити цілі розсипи печаток та текстів, які дозволяють простежити історію твору, або обмін думками часто й через століття. Так, наприклад, на одному з аукціонів Christie, було продано сувій Су Ши (1037–1101), – відомого китайського живописця, каліграфа і теоретика. За свідченням експерта з китайського живопису Кім Юй, «Між 11-м и 16-м століттями до сувою, довжина якого сьогодні перебільшує шість футів, було додано чотири «колофони» з коментарями відомих каліграфів» [18]. Печатки (загальною кількістю – 41), проставлені свого часу колекціонерами та є самим надійним провенансом для цього лоту.

Посилання експертів на колофони та печатки нерідко використовується у практиці шахраїв, які винаймають майстрів-монтажаль-

ників, щоб відділити справжній надпис від справжньої картини, після чого замовляють копію живописного зображення, щоб додати до нього справжній надпис та скопійований надпис додають до справжньої картини, отримуючи у такий спосіб дві частково автентичні роботи замість однієї. «Я бачив картину, де перші п'ять футів реальні, а наступні п'ять футів скопійовані», – свідчить один із колишніх фахівців Christie's [14].

Повертаючись до китайської традиції записів, відмітимо, що вона, вочевидь, справила вплив і на японський звичай фіксувати усі події у «житті» чайної чашки для чайної церемонії, де спеціальна шухлядка, в якій вона зберігається (томобако) містить відомості про час створення чашки, її ім'я, піч, де здійснювався випал. Усі подальші переміщення предмету записуються послідовно на коробці і відтак чашка обростає власною історією, що в очах конфуціанського суспільства мало неоціненні переваги. Звісно, що сучасні мистецтвознавці та експерти вдячні цій традиції, яка дозволяє простежити увесь родовід твору. Водночас, відмітимо, що усі ці тексти, нанесені у такий спосіб, скоріше, супроводжують твір, не впливаючи на структуру його композиції.

Наявні тексти та печатки у японському живописі та гравюрі також, з одного боку, є певним наслідуванням китайської традиції, з іншого – на відміну від континентальної культури, усі вони одразу замислюються як складова твору, і після печатки майстра (у випадку гравюри – печатки цензора) до його композиції вже ніщо не додається.

Слід відзначити й розпливчастість понять копія та оригінал у китайській традиції. Як правило, вирізняють три варіанти копіювання. Перший являє собою точну копію існуючої роботи, що передбачає дуже ретельне відтворення всієї композиції та масштабу твору. Однак через те, що контури доводиться робити повільно, лінії може бракувати плавності та відчуття спонтанності. Інший спосіб – копіювання від руки, на основі уважного вивчення оригіналу, що технічно складніше. Однак у такому разі художник має більше свободи у мазку, але точна копія практично

неможлива. Третій варіант картин-копій відноситься до робіт, виконаних у стилістиці певного художника, але не заснованим на будь-якій конкретній картині. Для таких творів (іноді званих уявними копіями) художник створює нову композицію, опанувавши манеру письма, композиційні прийоми та мотиви свого попередника. Високий фах копіюста дозволяє досягти високих результатів, і такі «уявні копії» містять у підписі вказівку на майстра, чия творчість надихнула митця. За приклад можна навести «Пейзаж у стилі Хуан Гунван» Ван Юаньці (1642–1715). Такі так би мовити омажі за звичай високо цінуються у суспільстві, адже свідчать про здатність митця конкурувати з високими досягненнями попередників.

Усі три варіанти копіювання передбачають високий художній вишкіл і цілком нормативними та шанованими для китайської художньої практики. У суспільстві, де велика повага приділяється старшинству та походженню, художники тривалий час вважалися хранителями та передавачами культури та традицій. Отже, розробка твору, що відсилає до минулого, особливо до стилів великих майстрів, сигналізує про намір художника стати частиною славетного роду. Таким чином, копіювання розглядається як вираз поваги до історії та вправу у віртуозності. Останнє могло знаходити прояв і у формі жарту чи розіграшу. Так, деякі митці створювали копії жартома, або для перевірки знань своїх друзів.

Відзначимо й незвичні для європейського експерта підходи до створення копії, як, наприклад розділення твору, виконаному на товстому папері, на два шари. У такій ситуації другий шар буде більш приглушений за тоном та кольоровою гамою, але він залишається роботою того самого майстра. Чи є в такому разі твір оригіналом? З одного боку, начебто, ні, адже його остаточний варіант передбачав більш яскраве за тоном та кольором рішення. З іншого – він і не є копією, оскільки ніхто інший крім автора, не долучався до роботи. Крім того, з часом папір міг псуватися і зняття одного шару з наступним ретушуванням часто виконувалося з метою продовження життя твору так само, як і в

європейській практиці реставратор знімає шар пилю, за необхідності поновлює зіпсовані фрагменти фарби або лаку.

Нерозвиненість теорії експертизи щодо визначення оригіналу пояснюється й часто колективною формою праці, де нерідка задум міг належати іншій людині – видавцеві, замовникові, його розробка та реалізація – майстрам різного фаху. Звідси й на багатьох творах знаходимо не імена майстрів, а назви компаній – організаторів художнього процесу.

Повертаючись до печаток часів Цяньлуна, відмітимо, що в аукціонній практиці прийнято покладатися на експертну думку імператора, який печаткою засвідчує належність роботи не лише до одного із його сучасників, а й минувшини. Натомість на арт-ринку спостерігається багато творів різної якості, часто й неспівставимої, які містять ті самі імператорські печатки. Якщо це стосується часів Цяньлуна, зважимо на те, що імператор вважав себе господарем отриманих творів на замовлення і міг ними розпоряджатися.

Аналізуючи китайську парадигму копіювання відзначимо, що Китай не лише копіює, а я сам надає художні моделі та здобутки, які копіюються сусідніми країнами протягом століть. Вже згадуваний японський чаван на початку розвитку чайної церемонії – ніщо інше, ніж копія китайської чашки «тенмоку»; картини майстрів Нанга – запозичення мотивів китайської школи веньженьхуа тощо. Водночас самім китайцям не спадає на думку, що таке запозичення якимось чином може негативно оцінюватися. Репрезентує цю думку виставка 2019 р. «Копіювання та винахідництво у Східній Азії», в якій представлені різноманітні китайські, корейські, Японські артефакти з колекції мічиганського музею [19]. Експозиція демонструє розмаїття засобів, якими митці активно копіювали та посилалися на

візуальні мотиви, винайдені раніше – попри кордони та відстань у часі.

Висновки. Викладене дозволяє стверджувати, що китайська традиція копіювання сформувалася у принципово відмінній від західної культурно-естетичній парадигмі. Буддистська практика копіювання сутр, конфуціанською етикою що особливо акцентувала шанування старших та культ давнини, сприяли ставленню до копіювання як виразу поваги, художньо та етично виправданій діяльності. Колективізм та проблема збереження творів у кліматично несприятливих умовах визначили копіювання як засіб продовження життя оригіналу, фактично нівелюючи межу між оригіналом і його відтворенням.

Водночас копію можна вважати цінним явищем китайської і ширше – східноазійської культури лише до тих пір, доки копія досконало відтворює оригінал та визначає цю діяльність як передачу багатовікового досвіду. Звісно, що технічно вправне тиражування творів відомих майстрів зі свідомо сфальсифікованими підписами і впровадження підробок у публічний простір відноситься до зовсім іншої діяльності.

Важливим аспектом творів мистецтва східноазійського регіону є тексти підписи та печатки, які мають важливе значення не тільки для атрибуції твору, а й для його сприйняття. На жаль, сучасні експозиції традиційного живопису жодним чином не відтворюють атмосферу інтелектуального обміну, який виникає у глядача з розгортанням сувою. Відтак будь-який китайський твір, якщо, звісно, йдеться про традиційне мистецтво – не є завершеним, він взагалі не передбачає фіналу, його зміст ущільнюється новими і новими інтерпретаціями і досвідами.

Перспективним напрямом подальших досліджень може стати систематизація та критичний аналіз методів атрибуції творів китайського, японського корейського мистецтва.

Література:

1. Біленко Г. І., Гамянін В. І. Колекція китайського живопису в Київському Музеї мистецтв. *Східний світ*. 2003. № 2. С. 6–12.
2. Логвин М. Ю. Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII – початку XX століть. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 94–97.

3. Новікова О. В. Китайський фарфор з колекції Музею Ханенків: особливості дослідження, проблеми атрибуції. *East European Scientific Journal*. Warsaw, 2019. № 8(48). Vol. 6. Pp. 8–16.
4. Рыбалко С.Б., Щербань А. Л. Бронзові окімоно доби Мейдзі в музейних колекціях України: компанія Міяо. *Східний світ*, 2022, № 3. С. 98–117.
5. Рыбалко С.Б. Окімоно як предмет наукового аналізу. *Культура України*, 2016. Вип. 53. С. 347–356.
6. Рыбалко С. Б. Японський традиційний костюм: проблеми атрибуції. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*, 2014. № 4–5. С. 97–100.
7. Ocko J. Copying, Culture, and Control: ChineseIntellectual Property Law in Historical Context. *Yale Journal of Law & the Humanities*. Vol. 8. Pp. 559–578
8. Han Byung-Chul. The copy is the original. URL: <https://aeon.co/essays/why-in-china-and-japan-a-copy-is-just-as-good-as-an-original> (дата звернення: 8.08.2023).
9. Jacoby M. Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim. Warszawa: Trio, 2009, 319 s.
10. Łakomska B. The great era of art collecting in China. Emperor Taizong and his followers. *Art of the Orient*. 2014. № 3. S. 41–52. URL: https://www.academia.edu/43729579/THE_GREAT_ERA_OF_ART_COLLECTING_IN_CHINA (дата звернення: 27.08.2023).
11. Zhong, Hui. China's new law on art auctions. *Art Antiquity & Law*, 2017, vol. 22 (3). pp. 229. URL: <https://link.gale.com/apps/doc/A515248157/AONE?u=anon~7090be15&sid=googleScholar&xid=da755cc9>. (дата звернення: 20.08.2023).
13. Low Sze Wee. Copying is a virtue in Chinese ink painting. *Think China*, 2021, 26 Nov. URL: <https://www.thinkchina.sg/copying-virtue-chinese-ink-painting> (дата звернення: 20.08.2023).
14. Barboza D., Bowley G., Cox A. Forging an Art Market in China. *New York Times*, 2013. Oct. 28. P. 175. URL: <https://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html> (дата звернення: 6.04.2023).
15. Barboza D. Gaming China's Art Market With Expert Forgeries. *OCTOBER 28, 2013*/ <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2013/10/28/gaming-chinas-art-market-with-expert-forgeries/> (дата звернення: 8.08.2023).
16. Hearn M. K. *How to Read Chinese Painting*. Metropolitan Museum of Art. New York, N.Y. 2008. 173 p.
17. Dillon, M., ed. *China: A Cultural and Historical Dictionary*. London: Curzon Press, 1998. Pp. 353.
18. Mao-era Art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-5263.html> (дата звернення: 19.08.2023).
19. High prices paid for Chinese art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-7591.html> (дата звернення: 4.08.2023).
20. Rinck J. Copying and Invention in East Asia @ UMMA. *Detroit Art Review*. 2019. Oct. 21, URL: <https://detroitartreview.com/2019/10/> (дата звернення: 6.04.2023).

References:

1. Bilenko H. I., Hamianin V. I. (2003). Kolektsiia kytaiskoho zhyvopysu v Kyivskomu Muzei mystetstv. [Collection of Chinese painting in the Kyiv Museum of Art]. *Skhidnyi svit*, № 2. S. 6–12. [in Ukrainian].
2. Lohvyn M. Yu. (2018). Palats u horakh: kytaiskyi arkhitekturnyi peizazh XVIII–pochatku XX stolit. [Palace in the mountains: Chinese architectural landscape of the 18th – early 20th centuries.] *Ukraina – Kytai*, № 12. S. 94–97. [in Ukrainian].
3. Novikova O. V. (2019). Kytaiskyi farfor z kolektsii Muzeiu Khanenkiv: osoblyvosti doslidzhennia, problemy atrybutsii. [Chinese porcelain from the collection of the Khanenko Museum: features of research, problems of attribution.] *East European Scientific Journal*. Warsaw, № 8(48), Vol. 6. Rr. 8–16. [in Ukrainian].
4. Rybalko S.B., Shcherban A. L. (2022). Bronzovi okimono doby Meidzi v muzeinykh kolektsiakh Ukrainy: kompaniia Miiiao. [Bronze Okimono of the Meiji era in museum collections of Ukraine: Miyao company.] *Skhidnyi svit*, № 3. s. 98–117. [in Ukrainian].
5. Rybalko S.B. (2016). Okimono yak predmet naukovooho analizu. [Okimono as a subject of scientific analysis. *Culture of Ukraine*] *Kultura Ukrainy*. Vyp. 53. S. 347–356. [in Ukrainian].
6. Rybalko S. B. (2014). Yaponskyi tradytsiinyi kostium: problemy atrybutsii. [Japanese traditional costume: problems of attribution.] *Visnyk Kharkvskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, № 4–5. S. 97–100 [in Ukrainian].
7. Ocko J. Copying, Culture, and Control: ChineseIntellectual Property Law in Historical Context. *Yale Journal of Law & the Humanities*. Vol. 8. Pp. 559–578. [in English].
8. Han Byung-Chul. The copy is the original . URL: <https://aeon.co/essays/why-in-china-and-japan-a-copy-is-just-as-good-as-an-original> [in English].
9. Jacoby M. (2009). Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim [Reiteration and falsifikat in the Chinese painting]. Warszawa: Trio. [in Polish].

10. Łakomska B. (2014). The great era of art collecting in China. Emperor Taizong and his followers. *Art of the Orient*, №3. s. 41–52. URL: https://www.academia.edu/43729579/THE_GREAT_ERA_OF_ART_COLLECTING_IN_CHINA [in English].
11. Zhong, Hui. (2017). China's new law on art auctions. *Art Antiquity & Law*, vol. 22 (3). pp. 229. URL: <https://link.gale.com/apps/doc/A515248157/AONE?u=anon~7090be15&sid=googleScholar&xid=da755cc9>. Accessed 19 Aug. 2023. [in English].
12. Low Sze Wee. (2021). Copying is a virtue in Chinese ink painting. *Think China*, 26 Nov. URL: <https://www.thinkchina.sg/copying-virtue-chinese-ink-painting> [in English].
13. Barboza D., Bowley G., Cox A. (2013). Forging an Art Market in China. *New York Times*, Oct. 28. P. 175. URL: <https://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html> [in English].
14. Barboza D. (2013). Gaming China's Art Market With Expert Forgeries. Oct. 28. URL: <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2013/10/28/gaming-chinas-art-market-with-expert-forgeries/> [in English].
15. Hearn M. K. (2008). How to Read Chinese Painting. *Metropolitan Museum of Art*. New York, N.Y. 173 p. [in English].
16. Dillon, M., ed. (1998). *China: A Cultural and Historical Dictionary*. London: Curzon Press. Pp. 353. [in English].
17. Mao-era Art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-5263.html> [in English].
18. High prices paid for Chinese art. URL: <https://factsanddetails.com/china/cat7/sub40/entry-7591.html> [in English].
19. Rinck J. (2019). Copying and Invention in East Asia @ UMMA. *Detroit Art Review*, Oct. 21, URL: <https://detroitartreview.com/2019/10/> [in English].

УДК 73.03(477.411)»199/200»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.13>**Цигикало Катерина Олександрівна,**

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-1958-1768

katia2304@gmail.com

ТВОРЧІ ПОШУКИ МИТЦІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ КІНЦЯ 1990-Х – 2000-Х РОКІВ

Мета статті. Розглянути творчі підходи скульпторів кінця 1990-х та початку XXI століття, виявити особливості їхніх пошуків, провести паралелі між доробком окремих скульпторів та виявити спільні і відмінні риси в роботі авторів київської школи скульптури.

Методологія. У процесі дослідження застосовувалися такі методи: мистецтвознавчого аналізу, аналіз теоретичних передумов розвитку пластичних ідей з аналізом конкретних творів; синтезу, узагальнення та систематизація отриманої інформації; біографічний метод; методи індукції, дедукції та порівняльного аналізу.

Результати. Важливо відмітити, що в новий етап українська скульптура вступає в позиції плюралізму форм і концепцій, однак скульптура як традиційний вид образотворчого мистецтва залишається на панівних позиціях. Скульптори вдаються до експериментів на рівні як змістовному, так і матеріальному. Серед традиційних матеріалів скульптури з'являються нові, такі як полімери, або ж вже тут можна згадати приклади еко-скульптур братів Зігур, які в одному із своїх проєктів використали використані пластикові пляшки. Серед традиційних форм скульптури виникають і нові форми тривимірного мистецтва і інсталяції, до яких вдаються як скульптори, так і художник, що отримали освіту з інших видів мистецтва: графіки, живопису, сценографії. Це важлива характеристика сучасного образотворчого мистецтва, яка позначає стирання кордонів між видами мистецтва, коли головним для художника стає не його професійний бекграунд і освіта, а віднайдення найбільш влучного засобу для вираження задуманого концепту.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні пошуків та експериментів, характерних рис у творах молодих скульпторів київської школи в контексті розвитку українського мистецтва останніх десятиліть.

Практична значущість. Визначено особливості творчого методу митців київської школи скульптури кінця 1990-х – початку XXI ст.

Ключові слова: скульптура, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, незалежність, стиль, традиція.

Tsyhykalo Kateryna. CREATIVE EXPLORATIONS OF ARTISTS FROM THE KYIV SCHOOL OF SCULPTURE IN THE LATE 1990S TO THE 2000S

The aim of the article is to explore the creative approaches of sculptors from the late 1990s to the early 21st century, identify the peculiarities of their artistic endeavors, draw parallels between the achievements of individual sculptors, and discern common and distinctive features in the work of authors from the Kyiv School of Sculpture.

Methodology. The research process involved the application of the following methods: art analysis, analysis of theoretical prerequisites for the development of artistic ideas through the examination of specific works; synthesis, generalization, and systematization of obtained information; biographical method; methods of induction, deduction, and comparative analysis.

Results. It is important to note that Ukrainian sculpture enters a phase of pluralism in terms of forms and concepts in the new era, but traditional sculpture as a form of visual art remains dominant. Sculptors engage in experiments at both conceptual and material levels. Among the traditional materials of sculpture, new ones emerge, such as polymers, and examples of eco-sculptures like those by the Zihura brothers can be mentioned, who utilized discarded plastic bottles in one of their projects. New three-dimensional art forms and installations arise alongside traditional sculpture forms, pursued by both sculptors and artists educated in other art disciplines such as graphics, painting, and scenography. This blurring of boundaries between art forms is a significant characteristic of contemporary visual art, where an artist's professional background and education become less important than finding the most fitting means to express the conceived concept.

Scientific Novelty. The research's scientific novelty lies in identifying the explorations and experiments, distinctive features in the works of young sculptors from the Kyiv School within the context of the development of Ukrainian art in recent decades.

Practical Significance. The article defines the peculiarities of the creative method of sculptors from the Kyiv School from the late 1990s to the early 21st century.

Key words: sculpture, National Academy of Fine Art and Architecture, independence, style, tradition.

Вступ. Формування київської школи скульптури не відбувалося шляхом послідовного та рівномірного розвитку, її розвиток відбувався в складних історичних умовах, включаючи епохи кризи, відродження, стабілізації та стагнації. Однак, щоб розуміти історію розвитку скульптури саме на київському ґрунті, варто звернути увагу на окремі визначні творчі особистості, які зробили вагомий внесок у формування цього художнього напрямку на сучасному етапі. Вивчення творчості окремих скульпторів є важливим елементом аналізу культурного доробку київської скульптурної школи. Це допомагає збагнути принципи й інновації, що лежать в основі цієї школи, розуміти її характерні стилістичні напрямки, технічні особливості та концептуальні підходи. Такий аналіз може допомогти виявити спільні риси творчості митців, що працюють в рамках цієї школи, а також зрозуміти, як вони вплинули на розвиток української скульптури взагалі.

Матеріали та метод. У процесі дослідження застосовувалися такі методи: мистецтвознавчого аналізу, аналіз теоретичних передумов розвитку пластичних ідей з аналізом конкретних творів; синтезу, узагальнення та систематизація отриманої інформації; біографічний метод; методи індукції, дедукції та порівняльного аналізу.

Дослідженням української скульптури, її розвитком та історією займалося чимало вчених. Немало праць фокусуються на історії, концептуальному та ідейному ключі деяких скульпторів. Загальний перелік таких робіт доволі обширний. До нього входять і історичні огляди, енциклопедичні видання про історію українського мистецтва, монографії про окремі персоналії, публікації у книгах, присвячених українському мистецтву, статті в популярних та наукових журналах провідних спеціалістів та експертів у даній темі. Крім того важливу роль у дослідженні відіграють

каталоги та альбоми присвячені виставковим проектам та творчості окремих скульпторів.

Вагомою джерельною базою даної розвідки є праці таких відомих українських мистецтвознавців як: М. Протас, Л. Лисенко, О. Голубця, Г. Склярєнко, Д. Степовика, О. Федорука, Г. Вишеславського, В. Сидоренка, Д. Кравича, Д. Корсуня та інших. У своїх працях вони розглядають проблематику української скульптури, найважливіші тенденції українського мистецтва та дають можливість оцінити стан розвитку української скульптури.

Зокрема, послідовно історію розвитку та трансформації української скульптури викладено в 5 томі «Історії українського мистецтва». В ґрунтовній праці про українське мистецтво ХХ ст. докладно, розглянуто етапи розвитку мистецтва скульптури. Автори Л.О. Лисенко та М.О. Протас логічно та послідовно виклали основні віхи становлення та розвитку цього виду образотворчого мистецтва України. В розділі, присвяченому 1990-м рокам, автори розглядають через історичну та політичну призму важливий в контексті дослідження новий підйом мистецтва скульптури. Адже здобуття Україною незалежності відкрило перед скульпторами нові можливості та простори для творчості, до того обмеженими досить жорсткими ідеологічними рамками, дозволило по-іншому працювати з формою. Нові історичні реалії спонукали прорив у сфері скульптури, коли форма почала трактуватися за постмодерністською парадигмою [1, с. 802].

Ґрунтовною працею, яка дає можливість всебічно та повно осягнути історію української скульптури кінця ХХ ст. є праця мистецтвознавиці Марини Протас «Українська скульптура ХХ століття». Окремої уваги заслуговують праці мистецтвознавиці Галини Склярєнко, такі як: «Сучасне мистецтво України. Портрети художників», «Нова українська скульптура».

Над дослідженням теми української та світової скульптури також активно працює мистецтвознавець О. Голубець. У книзі «Магія третього виміру» автор подає історію світового мистецтва скульптури ХХ ст. Окремий розділ присвячено сучасній українській скульптурі. На тлі динамічних подій кінця ХІХ – початку ХХІ ст. досліджено шляхи розвитку мистецтва скульптури в Україні.

Мета статті – розглянути творчі підходи скульпторів кінця 1990-х та початку ХХІ ст., виявити особливості їхніх пошуків, провести паралелі між доробком окремих скульпторів та виявити спільні і відмінні риси в роботі авторів київської школи скульптури.

Результати дослідження. Важливо відмітити, що в новий етап українська скульптура вступає в позиції плюралізму форм і концепцій, однак скульптура як традиційний вид образотворчого мистецтва залишається на панівних позиціях. Скульптори вдаються до експериментів на рівні як змістовному, так і матеріальному.

Актуальний етап технологічного розвитку людства надає скульпторам та іншим митцям широке поле для експериментів у формотворчому напрямку, пошуку нових пластичних ідей, використання новітніх матеріалів та їхнього поєднання, вільної творчої інтерпретації й осмислення мистецтва минулого, архетипів давніх історичних культур, та, звичайно, академічної традиції. Як зазначає О. Собкович, остання є характерною рисою саме для київської школи скульптури [2, с. 82]. Однак, якщо є ті скульптори, які складно адаптують нові можливості технологічного характеру, та залишаються в рамках реалізму та салонності, то інші вдаються до сміливих експериментів, намагаючись розширити межі розуміння «реалістичної» скульптури так само базуючи ці пошуки на академічній освіті, яка в київсьюдського тіла.

Говорячи про експеримент, як прояв новаторства та пошуку нових можливостей вираження через засоби скульптури, можемо окреслити межі впровадження новизни на різних рівнях конструктивної ідеї. Марина Юр визначає серед основних ретрансляторів

таких експериментальних пошуків зміст, форму та засоби виразності. «Це визначає ступінь застосування експерименту, який в свою чергу надає ціннісних характеристик твору» [3, с. 245]. Дослідниця продовжує, та стверджує, «що у сучасному мистецькому дискурсі художній експеримент виявляє себе у творчому процесі, в якому проповідується радикальний плюралізм, еkleктизм, міжвидова, транзитивність, реінтерпретація традицій у мистецтві» [3, с. 247]. Художник задля реалізації задуманого може вдаватися до цитування, компіляції, які стають частиною його пошуку через експеримент. Звідси і впливає транзитивність мистецтва, воно може виходити за межі видової специфіки та збагачуватися міжвидовою художньою лексикою.

Серед художників, що реалізують себе в царині скульптури з кінця 1990-х і на початку 2000-х років стає все більше експериментаторів. Це обумовлено зрушеннями в освітній системі, ротації викладацького складу НАОМА, так само і активним залученням українських художників до глобального світового процесу. Проте важливо наголосити на унікальності ситуації, в якій опинилося українське мистецтво наприкінці ХХ ст., коли художники похапцем поглинали та адаптували відкриті тепер для них світові здобутки. Незважаючи на таку хвилю нової інформації, художники адаптували її на свій манер, залишаючись в рамках локального історичного контексту. Так на базі постмодерних тенденцій в руслі яких розвивалося нове мистецтво, отриманої (здебільшого в НАОМА) освіти художники опрацьовували історичні культурні шари території нашої держави. «В цьому пошуку і заглибленні для них зникали часові кордони, адже вони розчинилися в цілісності авторського сприйняття» [4, с. 600].

Серед таких опрацювань локального контексту хочеться перш за все повернутися до початку даного дослідження та звернутися до постаті О. Архипенка. Наприкінці ХХ ст. скульптори Київської школи повертаються до його ідей. Так можна звернутися до виставки, яку організувала в НХМУ О. Лагутенко «Архипенко та його спадкоємці». Серед

спадкємців вона назвала двох скульпторів: О. Сухоліта та А. Твердого. На думку кураторки, О. Сухоліт продовжує Архипенків шлях новацій у культурі пластичного мислення, психології творчості взагалі. Тобто спільне вона віднаходить скоріше не у візуальному реєстрі, а у підході до творчої роботи. Художник знаходить шлях подолання кризи сучасної культури через ствердження її спадкоємності з архаїчними і класичними культурами. Його роботи символізують неперехідні мистецькі й духовні цінності, творчі і суто пластично-скульптурні. Саме цей шлях був напрацьований в скульптурі ХХ ст. О. Архипенком [5, с. 4–5].

Анатолій Твердий отримав освіту у НАОМА за напрямком графіки. Проте з кінця 1990-х років почав займатися скульптурою. Не зважаючи на те, що його також стали в ряд поруч з О. Архипенком та О. Сухолітом він працює в дещо іншій парадигмі. В своїх скульптурах він глибоко занурюється в народні, примітивні традиції в мистецтві. А. Твердий експериментує з різними матеріалами, створюючи складні багатокомпонентні скульптурні об'єкти, які нагадують асамбляж. Гліб Вишеславський зазначає, що у переважній більшості скульптур автора прихована гра смислів, масштабів та співставлення фактур, які перейшли та адаптувалися в скульптурі з практики художника-графіка [6, с. 7]. Цікавим до аналізу буде його «Жіноча фігура» (рис. 1).

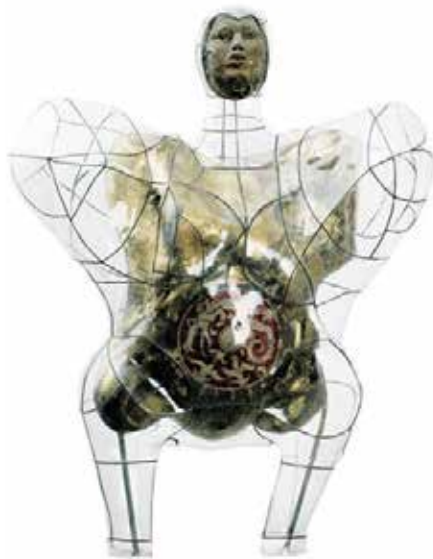


Рис. 1. А. Твердий, Жіноча фігура, 2001, акрил, метал, віск, поліефірні смоли

Фігура нагадує ідол, чи то велику іграшку. В опуклій, вигнутій прозорій оболонці схована матерія – жіночий образ, що складений з золотого обличчя та кола «кіноварного поля», де обертаються золоті дракони [5, с. 4].

Проте трапляються і більш прямі цитування творів та візуального підходу О. Архипенка. Як от скульптура А. Валієва «Повернення до Архипенка» 1997 року. А. Валієв пройшов школу В. Бородея в КДХІ (нині НАОМА, випуск 1984 р.). В його варіації можемо говорити саме про цитування і використання характерних рис скульптур О. Архипенка. Гострі кути, чіткі лінії, прямі форми в яких впізнається жіночий образ, такий типовий для Архипенкового спадку. В тому ж дусі, але з індивідуальним характером створює свою варіацію на кшталт жіночих торсів Архипенка О. Косткевич. «Жіночий торс» – станковий твір, який за своїм силуетом нагадує жіночі фігури Архипенка. Проте в його варіації видніється власне прочитання цього об'єму. Виконаний у білому з прожилками мармурі він неначе створює карнацію, що просвічується на світлі. А у широких стегнах моделі знаходимо посилення до трипільських статуєток богинь.

Проте в існує й інший вимір, до якого звертаються скульптори. Це творчі експерименти, засновані на роботі з людською фігурою [7, с. 83]. Автори, про яких далі піде мова намагаються актуалізувати людський образ – будь-то звернення до міфології, історії, чи інтуїтивно-філософського бачення людини, сповнені актуальними смислами чи виконані за допомогою сучасних матеріалів, що надають нової образності [2, с. 82].

Наприклад, до образу людини, її позиції у світі звертається у скульптурних інсталяціях В. Сидоренко. Переносячи зі своїх живописних полотен левітуючого відірваного від землі «персонажу у кальсонах» художник, звертає глядача до суті. Як зазначає Л. Смирна: «Апофеозом його (В. Сидоренка – авт.) мистецьких візій, посилені сучасними технологіями, стає людина статична, замислена, хай навіть «загіпсована», але неодмінно людина як центральний образ на полотні чи в інсталяційному виконанні» [8, с. 86]. Загалом групи,

які створює Сидоренко відсилають думки до філософських категорій понять простору, пустоти та його наповненості, та те, чим є людина у цьому просторі, як вона його означає. Відсилка до гайдеггерівської «метафізики присутності».

Серед молодого покоління схожий посыл у своїх творах культивує випусниця кафедри скульптури НАОМА Христина Рідзель (випуск 2019). В своїх скульптурах вона часто вдається до деконструкції людського тіла. Вдалим взірцем роботи з фігурою та її переосмислення є твори Назара Білика, художника із династії скульпторів. [9] У його творах реалістична мова звучить актуально і несподівано. Творчість Н. Білика обернена до людини, до її трансформацій та станів, в яких вона перебуває за життя. Мова формотворення Н. Білика динамічно змінювалася від дипломного твору (рис. 2.) у сквері НАОМА. Виконана у камені жіноча постать тяжіє засобами формотворення до мови модерну.

Експерименти з класикою зустрічаються й у творчості Єгора Зігури, який, звертаючись до античних архетипів, створив корпус станкових та монументальних скульптур. В них автор адаптує власні пошуки з традиційними формами скульптури. Автор часто грає з фактурами. Відполіровані до блиску поверхні контрастують з рихлими, патинованими час-



Рис. 2. Н. Білик, Дипломний твір, 2005, вапняк, 200 см, НАОМА, Київ

тинами в скульптурах із серії «Зсув». Окрім того він також комбінує матеріали виконання скульптур поєднуючи бронзу, латунь, сіллюмін, чавун та скло в одному творі, досягаючи таким чином і смислового задуму і візуальної трансформації.

Подібний підхід з комбінуванням матеріалів зустрічається і у іншого скульптора молодого покоління – Петра Гронського. В своїй творчості він звертається як до людини, так і до абстрактних образів. Цікаво зазначити, що серед найбільш ранніх творів автора є робота присвячена О. Архипенку (випускна робота на скульптурному відділенні Київської республіканської художньої школи ім. Т. Шевченка у 2008 р.). Визначним для П. Гронського стало використання поєднання бетону та бронзи для створення умоглядних урбаністичних пейзажів. Так Г. Складенко вбачає в його бетонних скульптурах «брутальну поетичність» міського середовища «де важка жорсткість «нехудожніх» матеріалів (бетонних та гранітних блоків) несподівано набуває прозорої поетичності мінливих станів природи» [10, с. 67]. Як, наприклад, у його роботі «Сяйво» (рис. 3).

Серед тих, хто мислить поза межами стандартного підходу матеріалів в скульптурі можна згадати також і М. Зігуру, який намагається розкрити можливості нових матеріалів у поєднанні з несподіваною образністю. Для практики М. Зігури притаманна стурбованість за майбутнє планети. У проектах «Нова Археологія», «Прометей». Автор збирає високі вежі складені із сміття, переважно пластику, артикулюючи до глядача досить



Рис. 3. П. Гронський, Сяйво, 2017, бетон, бронза, 27 см

прямою мовою необхідність збереження природи. Загалом, можна відмітити, що творчий підхід М. Зігури дещо відмінний від загальних рис київської школи, через ухил в екологічну і технологічну (не в понятті образотворення, а додаткових функцій скульптури) складову [11]. Це ні в якому разі не відмінняє важливість такого використання медіуму скульптури, і навпаки ще більше розширює межі можливостей здавалось би традиційного виду мистецтва.

Поруч з М. Зігурою має сенс згадати і творчість А. Надуди, яка, як і А. Твердий має освіту графіка у НАОМА. В своїх творах художниця грає з простором, звільняє скульптуру від «парадно-утилітарної» місії прикраси вулиць [12, с. 67]. Вона також експериментує з матеріалом, багато працювала в напрямку ленд-арту.

Творчість О. Золотаря (з 2022 року О. Золотарьов взяв прізвище Золотар) знаходить свою неповторну нішу серед робіт інших художників молодого покоління Київської школи скульптури. Від фігуративу автор рушив в абстракцію і працював лише з геометричними фігурами, монохромними і масивними блоками, потім знову змінив вектор руху, але не кардинально заперечуючи або відкидаючи попередні пошуки, а просто додавши в своє рівняння кілька нових невідомих.

Творчий доробок О. Золотаря є прикладом того, що працювати з невидимим оку можна у видимому реєстрі. Ми не можемо побачити звукові хвилі, але чуємо звук. Так само ми не можемо побачити багато властивостей фізичного простору чи почуття, але деякі з них скульптор може втілити у формі. Твори художника апелюють до універсальних понять часу, руху життя. Він уважно ставиться до дисонансів, сенсорних явищ внутрішньої природи. Наприклад у творі «Фіксація» (рис. 4.) він створює три сфери, які експонуються підвішеними до стелі. Ці важкі щити як важелі часу нависають над землею. Нові атрибути Хроноса, або уособлення трьох стихій які породило це божество – вогню, повітря й води.

Дещо іншим шляхом в скульптурі пішов Данило Шуміхін. Він закінчив кафедру скульп-

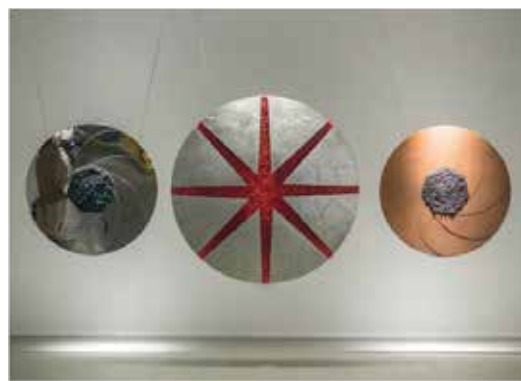


Рис. 4. О. Золотар, Фіксація, 2015, авторська техніка, 150/200 /150 см

птури НАОМА у 2010 році. О. Собкович відзначає у своїй статті про творчість автора про його дуже раннє розуміння власного шляху в мистецтві скульптури: «Твори Данила Шуміхіна привертали увагу креативністю та самобутністю вирішення образів ще на останніх курсах його навчання в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, коли скульптор почав серйозно думати над пластичною композицією і формою. Вже тоді було зрозуміло, що це художник, здатний створювати сучасну скульптурну пластику. Його дипломною роботою була серія абстрактних станкових скульптур «Суб'єкти» (за всю історію дипломних творів у нашій Академії мистецтв це – виняток)» [14, с. 87].

Серед інших представників київської школи скульптури можна згадати твори Б. Томашевського, серед яких виділяється його монументальний твір «Саламандра», що також встановлений у Парку 3020. Скульптор цікаво трансформує через просторово-об'ємні форми образ занесеної до Червоної книги України ящірки. Так само мінімалістично мислить в своїх скульптурних творах і Віталій Протосеня, фактично видаляючи людський вимір зі своїх робіт.

Жана Кадирова створює власну техніку роботи в скульптурі використовуючи різноманітні матеріали: керамічну плитку, полімери, граніт, бетон тощо. Скульпторка створює предмети, що мімікрують під реальні об'єкти: як у проєкті «Діаманти», що розпочато у 2006, в проєкті «Ринок» (2017), «Секонд Хенд» (2014–2015). Іронізуючи про стан речей у сучасному суспільстві споживання, Кадирова вко-

тре наголошує на умовності надання цінності об'єктам і реаліям зовнішнього світу, які самі по собі, поза людською системою координат, не мають оцінної вартості. В роботах Ж. Кадирової спостерігаємо звернення до критики сучасного суспільства [2, с. 56–58]. О. Соловійов вважає, що підвищена активність соціального і політичного фону країни не може не стимулювати радикалізм експерименту в межах відношень «мистецтво-життя» [15, с. 188].

Висновки. Запорукою високої якості пошуків скульпторів молодого покоління є професійна академічна освіта і збереження тонких зв'язків з природою і людиною навіть

у абстрактних формах. Скульптура, як вид мистецтва, мабуть, найкраще поле для дій, адже вона не заперечує жоден з вищеперелічених пунктів і надає широкий арсенал засобів для досягнення цілей і задач.

У новий етап українська скульптура вступає в позиції плюралізму форм і концепцій, однак скульптура як традиційний вид образотворчого мистецтва залишається на панівних позиціях. Скульптори вдаються до експериментів на рівні як змістовному, так і матеріальному. Серед традиційних матеріалів скульптури з'являються нові, такі як полімери, кераміка тощо.

Література:

1. Лисенко Л., Протас М. Скульптура. Історія українського мистецтва : у 5 т. / Т. 5: Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, 2007. С. 802–827.
2. Собкович О. Актуальні тенденції у київській скульптурі. Образотворче мистецтво. 2013. № 2. С. 82–83.
3. Юр М. Художній експеримент як творча стратегія українських митців. Сучасне мистецтво : Наук. зб. Інстит. Проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2014. Вип. X – С. 243–248.
4. Протас М.О. Українська скульптура 1985-2006 років / ІПСМ АМУ; за ред. В. Сидоренко та ін. : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2 : Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. С. 595–654.
5. Олександр Архипенко та його спадкоємці: О. Сухоліт, А.Твердий: кат. вист. у НХМУ за сприяння Гете-Інст. у Києві / авт. текстів: О. Лагутенко. Київ : [б. в.], 2003. 40 с.
6. Вишеславський Г. Концептуальні образи А. Твердого. Образотворче мистецтво. 2017. № 1. С. 17.
7. Кадан М., Онух Ю., Стороженко М. Усвідомлення двадцятиріччя: одинадцять актуальних запитань. Образотворче мистецтво. 2005. № 1. С. 80–84.
8. Сидоренко В. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон. Київ : ArtHuss, 2019. 240 с.
9. Федорук О. Програмні пріоритети М. Білика. Образотворче мистецтво. 2012. № 3-4. С. 44–47.
10. Скляренко Г. Нова українська скульптура. Київ : ArtHuss, 2021. 304 с.
11. Цигикало К., Шиман К. Особливості розуміння та сприйняття оцифрованих творів мистецтва (на прикладі українського мистецтва). XVII Міжнар. наук.-практ. конф. «Multidisciplinary academic notes. Theory, methodology and practice». Токіо, 2022. С. 144–148.
12. Перший Міжнародний фестиваль сучасної скульптури. Каталог. Київ : НВЦ Профі, 2012. 186 с.
13. Собкович О. Сучасна скульптура Данила Шуміхіна. Образотворче мистецтво. 2013. № 2. С. 86–87.
14. Геращенко (Шамбур) О. (Не)Свідоме мистецтво. Художні рефлексії. Україна після 2013-го. Київ : Основи, 2022. 256 с.
15. Соловійов О. Турбулентні шлюзи. Зб. статей Ін-ту проблем сучасного мистецтва АМУ. К. : Інтертехнологія, 2006. 192 с.

References:

1. Lysenko L., Protas M. Skul'ptura // Istoriya ukrayins'koho mystetstva : u 5 t. / red. / Т. 5: Mystetstvo druhoyi polovyny 1950-kh – 1980-kh rokiv. Kyuyiv : NAN Ukrayiny, IMFE im. M. Ryl's'koho, 2007. S. 802–827. [in Ukrainian].
2. Sobkovych O. Aktual'ni tendentsiyi u kyuyivs'kiy skul'pturi. Obrazotvorche mystetstvo. 2013. № 2. S. 82–83. [in Ukrainian].
3. Yur M. Khudozhniy eksperyment yak tvorcha stratehiya ukrayins'kykh mytsiv. Suchasne mystetstvo : Nauk. zb. Instyt. Problem suchasnyu. mistets. NAM Ukrayiny. Kyuyiv : Feniks, 2014. Vyp. KH – S. 243–248. [in Ukrainian].
4. Protas M.O. Ukrayins'ka skul'ptura 1985–2006 rokiv / IPSM AMU; za red. V. Sydorenko ta in. : u 2 kn. Kyuyiv : Intertekhnolohiya, 2006. Kn. 2 : Narysy z istoriyi obrazotvorchoho mystetstva Ukrayiny KHKH st. S. 595–654. [in Ukrainian].

5. Oleksandr Arkhynenko ta yoho spadkoyemtsi: O. Arkhynenko. Sukholit, A. Tverdyy: kat. vist. u NKHMU za spruyannya Hete-Inst. u Kyievi / avt. tekstiv: O. Lahutenko. Kyiv : [b. v.], 2003. 40 s. [in Ukrainian].
6. Vysheslavs'kyi H. Kontseptual'ni obrazy A. Tverdoho. Obrazotvorche mystetstvo. 2017. № 1. S. 17. [in Ukrainian].
7. Kadan M., Onukh YU., Storozhenko M. Usvidomlennya dvadtsyatyrychchya: odyadtsyat' aktual'nykh zapytan'. Obrazotvorche mystetstvo. 2005. № 1. S. 80-84. [in Ukrainian].
8. Sydorenko V. Heroy, Ob'yekt, Fantom Viktora Sydorenka: Leksykon. Kyiv : ArtHuss, 2019. 240 s. [in Ukrainian].
9. Fedoruk O. Prohramni perevahy M. Bilyka. Obrazotvorche mystetstvo. 2012. № 3-4. S. 44-47. [in Ukrainian].
10. Sklyarenko H. Nova ukrayins'ka skul'ptura. Kyiv : ArtHuss, 2021. 304 s. [in Ukrainian].
11. Tsyhykalo K., Shyman K. Osoblyvosti rozumynnya ta spryynyattya otsyfrovanykh tvoriv mystetstva (na prykladi ukrayins'koho mystetstva). XVII Mizhnar. nauk.-prakt. konf. «Bahatodystsyplinarni vcheni zapysky. Teoriya, metodolohiya i praktyka». Tokio, 2022. S. 144-148. [in Ukrainian].
12. Pershyi Mizhnarodnyy festyval' suchasnoyi skul'ptury. Kataloh. Kyiv : NVTS Profi, 2012. 186 s. [in Ukrainian].
13. Sobkovych O. Suchasna skul'ptura Danyla Shumikhina. Obrazotvorche mystetstvo. 2013. № 2. S. 86-87. [in Ukrainian].
14. Herashchenko (Shambur) O. (Ne)Svidome mystetstvo. Khudozhni refleksiyyi. Ukrayina pislya 2013-ho. Kyiv : Osnovy, 2022. 256 s. [in Ukrainian].
15. Solovyov O. Turbulentni shlyuzy. Zb. statey In-tu problem suchasnoho mystetstva AMU. K. : Intertekhnolohiya, 2006. 192 s. [in Ukrainian].

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3, 2023

Issue 3, 2023

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *О. І. Молодецька*

Підписано до друку 21.09.2023 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 12,56. Зам. № 0923/588
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.