

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2
Issue 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиць 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 Malgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта у Вроцлаві, Польща.

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Київського національного університету технологій і дизайну; **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 столичного 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)

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zareestrowano drukowanym media

(Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1420 від 16.11.2023.
Ідентифікатор медіа: R30-01868)

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 В-Культура, мистецтво та гуманітарні науки: В2 – Дизайн;
В3 – Декоративне мистецтво та ремесла, В4 – Образотворче мистецтво та реставрація

Офіційний сайт видання: ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

Karpov Viktor Vasylovych – Doctor of History, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **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. Rylskiy Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntsli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yurii Ivanovych** – Doctor of Architecture, Associate Professor, Professor at the Department of Design, “Zaporizhzhia Polytechnic” National University; **Mykhalchuk Vadym Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; **Cherniavskiy Konstantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

Rohotchenko Oleksii Oleksiiovych – Doctor of Art Criticism, Professor, Senior Research Associate, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, 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; **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 scientific journal “Ukrainian Art Discourse” is registered as a print media
(Decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting No. 1420
dated 16 November 2023. Media ID: R30-01868).

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 B-Culture, Arts and Humanities: B2 – Design; B3 – Decorative Arts and Crafts,
B4 – Fine Arts and Restoration.

Official web-site: ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad

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

ЗМІСТ

Вергелес Г. Р. МІЖ КАЗКОЮ ТА ІДЕНТИЧНІСТЮ: ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНИ У КНИЗІ COSSACK FAIRY TALES AND FOLK TALES.....	6
Гуржій І. А., Коршунов Д. О. СИНЕРГІЯ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ ТА АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ.....	13
Калашнікова О. Л., Прокопович-Ткаченко Д. І. ЗАСТОСУВАННЯ НЕЙРОМЕРЕЖ ДЛЯ АТРИБУЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ: МЕТОДОЛОГІЯ, РЕЗУЛЬТАТИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	19
Костенко І. О. АКЦИДЕНТНИЙ ШРИФТ ЯК СИМВОЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	27
Кротенко Р. О. ЕКОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РЕСТАВРАЦІЇ: НОВІТНІ МАТЕРІАЛИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.....	33
Мельник М. Т. МИСТЕЦТВО І МОДА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: СТИЛЬ МОДЕРН І ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	42
Несмачний С. М., Шостакович В. Г., Капшук О. С. ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: ПРАКТИКИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ТА МУЗЕЙНОГО БРЕНДИНГУ.....	48
Одрехівський Р. В., Аметова Л. М. ПАЦЬОРКИ У ХУДОЖНЬОМУ СКЛІ ТА ЯК ПРИКРАСИ ГУЦУЛЬСЬКИХ РІЗЬБЛЕНИХ ВИРОБІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧ.....	56
Поп'юк І. О. ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ДІДИКА: ТРАДИЦІЙНІ Й НОВІТНІ РИСИ У КОВАЛЬСТВІ.....	62
Роготченко О. О. МАЛАХІТ, БІРЮЗА, СЕРДОЛІК, СКЛО, ПЕРЛАМУТР В ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАСАХ УКРАЇНИ 1950-Х – 1970-Х РР.....	67
Школьна О. В., Горбач О. В. ЕТАПИ РОЗВИТКУ ВАСИЛЬКІВСЬКОГО МАЙОЛІКОВОГО ЗАВОДУ УПРОДОВЖ 1920-Х – 2020-Х РОКІВ.....	74

CONTENTS

Verheles Halyna

BETWEEN FAIRY TALE AND IDENTITY: THE VISUAL IMAGE
OF UKRAINE IN THE BOOK COSSACK FAIRY TALES 6

Gurzhiy Inna, Korshunov Dmytro

SYNERGY OF PLASTIC ANATOMY AND ACADEMIC DRAWING
IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF ARTISTS.....13

Kalashnikova Olha, Prokopovych-Tkachenko Dmytro

APPLICATION OF NEURAL NETWORKS FOR ATTRIBUTION OF CULTURAL VALUES:
METHODOLOGY, RESULTS AND PROSPECTS19

Kostenko Ihor

ACTUAL FONT AS A SYMBOL OF NATIONAL IDENTITY..... 27

Krotenko Roman

ECOLOGICAL ASPECTS OF RESTORATION: INNOVATIVE MATERIALS
AND TECHNOLOGIES IN CULTURAL HERITAGE PRESERVATION.....33

Melnyk Myroslav

ART AND FASHION OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES:
MODERN STYLE AND THE FORMATION OF UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY.....42

Nesmachnyi Sergii, Shostakovych Volodymyr, Kapshukova Olena

TRANSFORMATION OF THE VISUAL IDENTITY OF THE DNIPRO ART MUSEUM:
PRACTICES OF GRAPHIC DESIGN AND MUSEUM BRANDING.....48

Odrekhivskyi Roman, Ametova Lilia

PIECES IN ART GLASS AND AS DECORATIONS OF HUTSUL CARVED PRODUCTS
OF THE LATE 19TH – EARLY 21ST CENTURIES.....56

Popiuk Illia

THE WORK OF OLEKSANDR DIDYK: TRADITIONAL AND NEW FEATURES
IN BLACKSMITHING..... 62

Rohotchenko Oleksii

MALACHITE, TURQUOISE, EARRING, GLASS, MOTHER OF PEARL
IN THE JEWELRY OF UKRAINE IN THE 1950S – 1970S.....67

Shkolna Olga, Horbach Oleksandr

STAGES OF DEVELOPMENT OF THE VASYLKIV MAJOLICA FACTORY DURING
THE 1920S – 2020S.....74

УДК 766:655.533(410)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.1>**Вергелес Галина Ростиславівна,**

здобувачка ступеня доктора мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0009-0005-8276-311X

halyna.verheles@naoma.edu.ua

МІЖ КАЗКОЮ ТА ІДЕНТИЧНІСТЮ: ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНИ У КНИЗІ COSSACK FAIRY TALES AND FOLK TALES

Стаття присвячена мистецтвознавчому аналізу англomовного видання *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* (1894), яке вважається першим перекладом українських народних казок для західної аудиторії. Дослідження звертає увагу на важливість коректного культурного ілюстрування, зокрема у контексті візуального відтворення національної ідентичності. **Мета:** Метою статті є дослідити, яким чином ілюстративний матеріал у виданні *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* формує візуальний образ України, з'ясувати, наскільки ця репрезентація відображає національну ідентичність чи трансформує її відповідно до очікувань іноземної аудиторії. Для цього здійснено аналіз художніх засобів та візуальних кодів, що використовуються у книзі. **Методологія роботи:** У роботі застосовано інтердисциплінарний підхід, що поєднує мистецтвознавчий, культурологічний аналіз. Використано історичні джерела, критичну літературу та теоретичні праці (зокрема, Бенедикта Андерсона, Барбари Тьорнквіст-Плеви). **Наукова новизна:** Уперше предметом огляду стала візуальна складова книги. Розкрито механізми художньої адаптації українських образів до канонів західноєвропейського видавничого формату кінця XIX століття. Стаття також пропонує інтерпретацію ілюстрацій як приклад візуального підпорядкування локального культурного коду ширшому універсалізованому (східнослов'янському чи навіть російському). **Результати:** У процесі аналізу з'ясовано, що ілюстрації в *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* створюють узагальнений візуальний образ України, який не відповідає етнографічній точності. Цей образ сформовано під впливом не лише художніх канонів свого часу, а й очікувань західної аудиторії, схильної сприймати Схід як екзотичний простір. Виявлено, що така трансформація образів може призводити до втрати локальної культурної впізнаваності, коли візуальні коди стають частиною уніфікованого, глобалізованого уявлення. Ілюстрації в цьому контексті відіграють роль інструменту формування культурної пам'яті.

Ключові слова: український фольклор, народні казки, ілюстрація, візуальна репрезентація, культурна ідентичність, *Cossack Fairy Tales and Folk Tales*, культурна пам'ять, видавничий дискурс.

Verheles Halyna. BETWEEN FAIRY TALE AND IDENTITY: THE VISUAL IMAGE OF UKRAINE IN THE BOOK COSSACK FAIRY TALES

This article is devoted to an art historical analysis of the English-language edition *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* (1894), which is considered the first translation of Ukrainian folk tales for a Western audience. The study highlights the importance of accurate cultural illustration, particularly in the context of visually representing national identity. **Objective:** The aim of this article is to analyze the aforementioned edition with a focus on its illustrative material. The study seeks to examine the visual representation of Ukrainian folk heritage in the context of national identity formation. **Methodology:** The aim of this article is to explore how the illustrative material in *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* constructs a visual image of Ukraine, and to determine to what extent this representation reflects national identity or transforms it to meet the expectations of a foreign audience. To achieve this, the study analyzes the artistic techniques and visual codes employed in the book. **Scientific novelty:** For the first time, the visual component of the book is the subject of scholarly examination. The article explores the mechanisms of artistic adaptation of Ukrainian imagery to the conventions of the late 19th-century Western European publishing format. It also offers an interpretation of the illustrations as an example of the visual subordination of a local cultural code to a broader, universalized one—East Slavic or even Russian. **Results:** The analysis reveals that the illustrations in *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* construct a generalized visual image of Ukraine that lacks ethnographic accuracy. This image was shaped not only by the artistic conventions of the period but also by the expectations of a Western audience inclined to perceive the East as an exotic space. It is shown that such transformation of imagery may lead to a loss of local cultural distinctiveness, as visual codes become part of a homogenized, globalized perception. In this context, the illustrations function as a tool in the formation of cultural memory.

Key words: Ukrainian folklore, folk tales, illustration, visual representation, cultural identity, *Cossack Fairy Tales and Folk Tales*, cultural memory, publishing discourse.

Актуальність дослідження. Останнім часом усе більше дослідників звертаються до вивчення феномену ілюстрації, її особливостей і історії розвитку. Сучасна українська ілюстрація постає не як поодиноке явище, а як результат тривалого культурного процесу, що спирається на здобутки попередників – ми дедалі частіше згадуємо тих, на чиїх плечах стоїть сьогоденне покоління митців. Особливої уваги заслуговує дослідження української народної казки в ілюстративному контексті – крізь призму візуальних інтерпретацій, що створювалися художниками різних поколінь і світоглядних позицій.

Цікаво простежити, як саме митці в ілюстраціях до народних казок передавали їхню фольклорну природу: які культурні маркери використовувалися для репрезентації етнічної ідентичності, як візуальні коди вкорінювалися у традиційний світогляд. Одним із важливих питань, що постають перед українцями, є також сприйняття національної культури в європейському інтелектуальному просторі. Варто відрізняти, коли українці репрезентують себе самостійно, від зовнішнього погляду, коли іноземці інтерпретують українську культуру крізь призму власного бачення.

З цією метою ми звертаємося до історичних джерел, аби висвітлити факт існування першої книги перекладених українських народних казок, виданої за кордоном іноземною мовою. Окрім філологічної значущості, ця публікація цікава також як візуальне свідчення – книга щедро проілюстрована художником Е. В. Мітчеллом, і аналіз цих малюнків дає змогу сформулювати припущення щодо уявлень західноєвропейських видавців кінця XIX століття про українські землі, їхній фольклорний світ та культурну специфіку. Гіпотезою є наступне твердження: візуальна репрезентація української культури здійснена переважно через узагальнені або стереотипні образи, притаманні європейському художньому дискурсу кінця XIX століття, що свідчить про обмежене або опосередковане уявлення іноземних митців про автентичні культурні риси українського фольклору.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз джерел дозволяє окреслити

мультидисциплінарне поле дослідження, де перетинаються мистецтвознавство, культурологія, постколоніальні студії та дослідження національної ідентичності. Основою для аналізу слугує перше англomовне видання *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* [1], а також його пізніше перевидання 1916 року [10], що містить ілюстрації Ноель Л. Нісбет. Біографічна інформація про художницю [10] дає змогу зрозуміти її мистецький контекст та візуальні впливи, що формували ілюстративний стиль. Дослідження Роксолани Зорівчак [2] заклало підвалини філологічного осмислення цього видання, а Ірина Одрехівська [4] розглядає його в площині постколоніального аналізу, звертаючи увагу на символічні й політичні аспекти перекладацького вибору. Сучасні українські дослідження, зокрема праці Світлани Карпенко [3] та Алли Киридон [7], акцентують на проблемі культурної репрезентації, механізмах комеморації й візуального коду як чинника ідентичності. Фольклор як базовий елемент національної ідентичності та культурної пам'яті також розглядається у дослідженні Світлани Садовенко, яка акцентує на його виховному та символічному потенціалі в контексті народної художньої культури [9]. Теоретичну рамку становлять концепції Бенедикта Андерсона [5], який аналізує вплив друкарської культури на уявлення про націю, та Барбари Тьорнквіст-Плеви [6], яка розкриває проблему стирання локальних пам'ятей у процесі глобалізації. У національному контексті важливою є також праця Тетяни Бевз [8], яка розглядає ідентичність як стратегічну категорію на тлі безпекових викликів сучасності. Сукупність цих джерел дозволяє осмислити ілюстрації в аналізованому виданні як візуальні артефакти, що транслують складний і багаторівневий образ України, сформований на перетині внутрішнього досвіду та зовнішнього культурного погляду. Доречним для цього дослідження є також міждисциплінарний аналіз, запропонований Стефанією Демчук та Іллею Левченком у статті *Decolonizing Ukrainian Art History* [12]. Автори зосереджуються на впливі колоніальних механізмів, сформованих у Російській імперії та СРСР, на формування українського мистецтвознавства.

Мета дослідження. Метою дослідження є здійснити мистецтвознавчий аналіз першого англomовного видання українських народних казок.

Виклад основного матеріалу було б доречно почати цитатою Алли Киридон: «Очевидно, що кожна нація та будь-яка національна держава мають визначити для себе (свідомо чи несвідомо), за допомогою яких символів вони хотіли б презентувати себе на індивідуальному чи колективному рівні» [7, с. 9]. Протягом останнього десятиліття в українському суспільстві одним із ключових питань постає проблема пошуку інструментів та засобів, через які суспільство може досліджувати та захищати власну ідентичність, вивчати культуру та передавати ці знання іншим як внутрішньо, так і закордон [8, с. 144]. Однією з поставлених проблемних площин є необхідність знання та розуміння художниками ілюстративного матеріалу, пов'язаного з фольклорним спадком. Адже саме від їхнього трактування залежить не лише естетичне сприйняття твору, але й формування культурних уявлень молодшого покоління читачів. У цьому контексті особливої ваги набуває фольклор як смисловий центр народної культури, що закладає підґрунтя для національної самоідентифікації,

про що йдеться, зокрема, у дослідженні Світлани Садовенко [9].

Науковиця Ірина Одрехівська зазначає: «У 1894 році з'явилася книга *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* Роберта Нісбета Бейна – британського історика, що працював у Британському музеї. Видання одночасно опубліковане в Лондоні та Нью-Йорку й містить 27 українських оповідань. Це – перша масштабна поява української художньої прози в англomовному світі» [4, с. 8–9]. Автор англomовного видання називає мову оповідей "рутенською", підкреслюючи її самостійність і культурне багатство (рис. 1.1). У своїй дисертації пані Одрехівська також зазначає, що хоча Роберт Нісбет Бейн у передмові визнає «рутенське» походження казок, він уникає використання терміну «український» у назві, що може свідчити про політичну обережність або колоніальне бачення культури. У вступі архівного видання зазначено, що основою для добірки стали роботи Пантелеймона Куліша, Івана Рудченка та Михайла Драгоманова, а самі казки подані як автентичні козацькі історії. Ми хотіли б розглянути видання з точки зору ілюстрації та розуміння, як ілюстрація впливає на наше сприйняття культури.

Видання цікаве тим, що позиціонує український фольклор як рівноцінний європейським

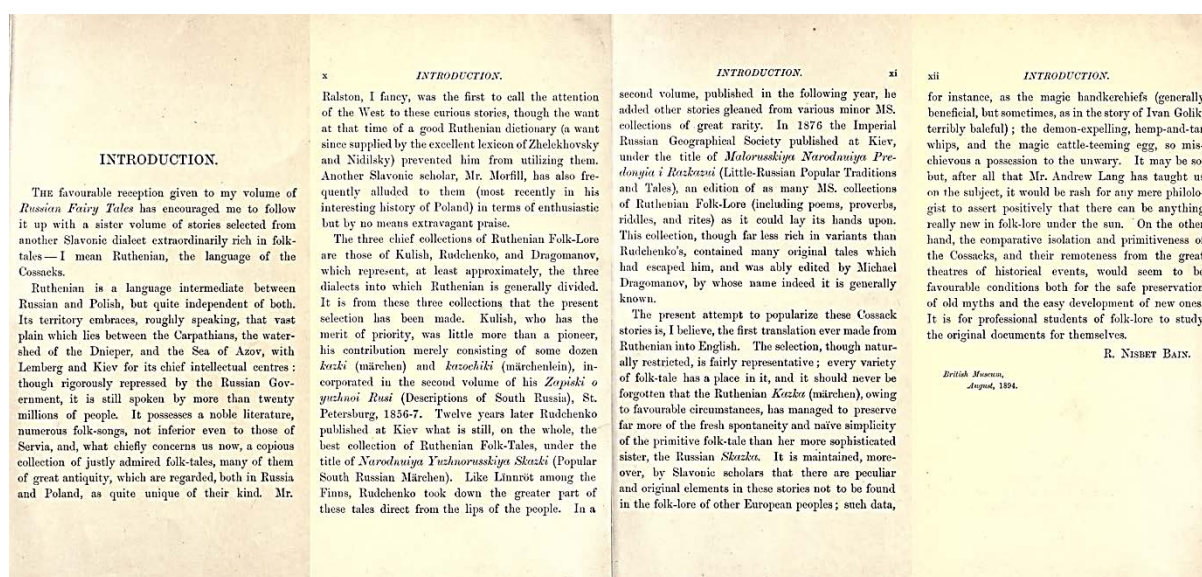


Рис. 1. Вступ до книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1894 року, автор Роберт Нісбет Бейн [1]

традиціям і вперше знайомить західного читача з його унікальними образами й мотивами. Ілюстрації виконані в манері, типовій для західноєвропейських видань кінця XIX століття: лінійна графіка, тональне штрихування, класичний розподіл простору, гравюроподібна естетика. Стиль умовний, декоративний, аніж етнографічно точний. Жодна з ілюстрацій не демонструє достовірного українського традиційного костюма. Елементи одягу – широкі сорочки, штани, шапки – трактовані доволі узагальнено, без специфіки, притаманної українській традиції (вишивки, покрою, оздоблення, фурнітури) (рис. 2, 3, 4, 5).



Рис. 2. Ілюстрація з титульної сторінки з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1894 року, худ. Е. В. Мітчелл [1]



Рис. 3. Ілюстрація до казки «Три брати» з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1894 року, с. 163, худ. Е. В. Мітчелл [1]

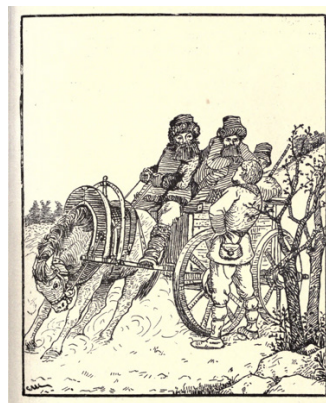


Рис. 4. Ілюстрація до казки «Казка про Івана та Дочку Сонця» з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1894 року, с. 181, худ. Е. В. Мітчелл [1]

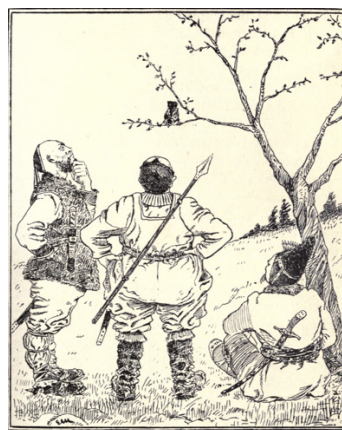


Рис. 5. Ілюстрація до казки «Горобець та ворона» з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1894 року, с. 123, худ. Е. В. Мітчелл [1]

Орнамент, якщо він присутній, виконує переважно декоративну функцію і не виступає маркером чіткої стилістичної чи ідентифікаційної приналежності. Книжка тяжіє до загальноєвропейського уявлення про східноєвропейську культуру, де український контекст стає лише фоном для уніфікованої казкової візуальності. Особливої актуальності в контексті цього дослідження набуває підхід Бенедикта Андерсона, викладений у праці «Уявлені спільноти», де автор підкреслює тісний зв'язок між капіталізмом, друком і формуванням уявлень про національну спільноту. Він зазначає, що друкарський капіталізм сприяв формуванню «мов влади», які витіснили локальні діалекти, неспроможні вибороти власну друковану форму. Саме ті мовні та візуальні коди, що були ближчими до «стандарту», здобували символічну

перевагу та політико-культурну легітимність у медіапросторі [5, с.41]. Книга заслуговує на окреме вивчення як приклад адаптації українських народних казок до західноєвропейської видавничої та візуальної традиції, що, у свою чергу, відкриває перспективу дослідження трансформацій фольклорного образу в умовах іншого культурного коду.

Окрім цього видання, є ще друге, оновлене 1916 року [10]. Ілюстративна мова художниці Ноелі Л. Нісбет [11, с. 911] до видання книги демонструє не лише загальну західноєвропейську казкову стилістику, а й численні запозичення з візуальних стереотипів, характерних для російської культури. Це простежується як у трактуванні костюмів (рис. 2.1 представлено жінку, головний убір якої приналежний до російського костюму), так і в архітектурних та побутових деталях. Також спостерігається впровадження елементів, притаманних пізньоімперській уніфікації слов'янської ідентичності, де український візуальний код підмінюється ширшими східнослов'янськими образами. Згідно з біографічною довідкою у Dictionary of Artists in Britain Since, художниця ілюструвала низку книжок, зокрема декілька збірок російських казок [11], що, ймовірно, вплинуло на характер візуальної мови у її роботі над *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* – зокрема, у напрямку тяжіння до усталених російських образів, знайомих західному читачеві. Така трансформація візуального повідомлення добре корелює з аналізом колоніальних стратегій у сфері культури, поданим у праці Стефанії Демчук та І. Левченка: дослідники наголошують, що імперська ідея «триєдиного народу» була не лише політичним проєктом, а й візуальним інструментом, що нормалізував підпорядкування українського до «великоросійського» як культурного стандарту [12]. Ілюстрації виконані графічно, глибина та тональність досягається грою з перспективою, різним насиченням плям, штриховкою. Ілюстрації виглядають більш «живописними» та об'ємно-просторовими, ніж у виданні 1894 року, де увага зосереджена на лінії та штриху. Прослідковується відчуття, що якщо у першому виданні ще прагнули подати козацькі казки більш «казково» з елементами західного епосу (як то ельфи

для прикладу), тоді як у другому ніби сталось зміщення акцентів – додавання більш домінантних імперських/слов'янофільських візуальних шаблонів (рис. 6, 7, 8, 9).



Рис. 6. Титульна заставка з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1916 року, худ. Ноель Л. Нісбет [10]



Рис. 7. Ілюстрація до казки «Золотий черевичок» з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1916 року, с. 154, худ. Ноель Л. Нісбет [10]

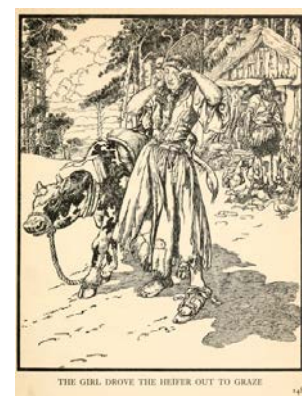


Рис. 8. Ілюстрація до казки «Золотий черевичок» з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1916 року, с. 148, худ. Ноель Л. Нісбет [10]



Рис. 9. Ілюстрація до казки «Ох. Цар лісу» з книги *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* 1916 року, с. 16, худ. Ноель Л. Нісбет [10]

Висновки. У ході дослідження виявлено, що ілюстрації у виданнях *Cossack Fairy Tales and Folk Tales* формують доволі умовний образ України – не через конкретні етнографічні

деталі, а радше через узагальнені символи, які відповідають європейському уявленню про казковий Схід. Одяг, архітектура, побут – усе це зображене без прив'язки до реальних українських особливостей, що говорить не лише про стилістичний вибір, а й про певну культурну дистанцію. Між казкою та ідентичністю тут існує відчутне напруження. Історії мають українське походження, однак візуальна мова, яка їх супроводжує, часто стирає цю належність або підмінює її більш загальним – так званим слов'янським, російським чи просто східноєвропейським. Це створює образ України, який не стільки відображає її, скільки адаптує під очікування чужої аудиторії. Таке візуальне посередництво ще раз підкреслює: те, як культуру показують, має не менше значення, ніж те, що саме показують. І саме тому дослідження ілюстрацій – це не просто аналіз зображень, а робота з тим, як формується культурна пам'ять.

Література:

1. Bain R. N. (Ed. & Trans.). *Cossack fairy tales and folk-tales* (Illus. by E. W. Mitchell). A. L. Burt Company. 1894
2. Zorivchak R. P. The first English translation of Ukrainian fairy tales. *Forum*, №62. 1985. 9–11.
3. Карпенко С. Д. Генеза українського казкознавства: періодизація та проблематика досліджень. The V International Scientific and Practical Conference «Priority directions of science development», February 06-08, Hamburg, Germany. 2023. 342 p.
4. Odrekivska I. Decolonial analytics in translation history: Ukrainian literature in the contested space of English translation. *World Literature Studies*, №16. 2024. 4–14.
5. Anderson B. Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. In *The new social theory reader*. Routledge. 2020. P. 282–288
6. Törnquist-Plewa B. Cosmopolitan memory, European memory and local memories in East Central Europe. *Australian Humanities Review*, 2016. №59. P. 136–154.
7. Киридон А. М. Потенціал комеморативних практик у конструюванні національної ідентичності: концептуалізація. Історична пам'ять : наук. журн. Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Полтава, 2020. Вип. 42. С. 7–19.
8. Бевз Т. А. Українська ідентичність і національна безпека у викликах сьогодення. *Українознавство*, № 4. 2020. С. 143–158.
9. Садовенко С. Хронотоп народної художньої культури: семантика часу і простору. *Культурологічний вісник*, №42. 2021. С. 64–71
10. Bain R. N. (Ed. & Trans.). *Cossack fairy tales and folk-tales*. George Harrap. 1916.
11. Buckma D. Noel Laura Nisbet. In *Dictionary of artists in Britain since 1945*. *Art Dictionaries Ltd*. 1998. P. 911.
12. Demchuk S., Levchenko I. Decolonizing Ukrainian Art History. *Nationalities Papers*. 2024. P. 1–25.

References:

1. Bain, R. N. (Ed. & Trans.). (1894). *Cossack fairy tales and folk-tales* (Illustrated by E. W. Mitchell). A. L. Burt Company.
2. Zorivchak, R. P. (1985). The first English translation of Ukrainian fairy tales. *Forum*, (62), 9–11.

3. Karpenko, S. D. (2023). Heneza ukraïnskoho kazkoznavstva: periodizatsiia ta problematyka doslidzhen [The genesis of Ukrainian fairy tale studies: periodization and research issues]. Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference «Priority Directions of Science Development» (Hamburg, Germany, February 6–8, 2023), 342 p. [in Ukrainian].
4. Odrekhivska, I. (2024). Decolonial analytics in translation history: Ukrainian literature in the contested space of English translation. *World Literature Studies*, (16), 4–14.
5. Anderson, B. (2020). Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. In *The new social theory reader* (pp. 282–288). Routledge.
6. Törnquist-Plewa, B. (2016). Cosmopolitan memory, European memory and local memories in East Central Europe. *Australian Humanities Review*, (59), 136–154.
7. Kyrydon, A. M. (2020). Potentsial komemoratyvnykh praktyk u konstruuvanni natsionalnoi identychnosti: kontseptualizatsiia [The potential of commemorative practices in constructing national identity: Conceptualization]. *Istorychna pam'iat – Historical Memory*, (42), 7–19. Poltava: Poltava National Pedagogical University named after V. G. Korolenko. [in Ukrainian].
8. Bevz, T. A. (2020). Ukraïnska identychnist i natsionalna bezpeka u vyklykakh sohodennia [Ukrainian identity and national security in today's challenges]. *Ukrainoznavstvo – Ukrainian Studies*, (4), 143–158. [in Ukrainian].
9. Sadovenko, S. (2021). Khronotop narodnoi khudozhnioi kultury: semantyka chasu i prostoru [Chronotope of folk artistic culture: Semantics of time and space]. *Kulturolohichnyi visnyk – Culturological Bulletin*, (42), 64–71. [in Ukrainian].
10. Bain, R. N. (Ed. & Trans.). (1916). Cossack fairy tales and folk-tales. George Harrap.
11. Buckman, D. (1998). Noel Laura Nisbet. In *Dictionary of artists in Britain since 1945* (p. 911). Art Dictionaries Ltd.
12. Demchuk, S., & Levchenko, I. (2024). Decolonizing Ukrainian art history. *Nationalities Papers*, 1–25.

УДК 743

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.2>**Гуржій Інна Анатоліївна,**

старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0002-5364-9650

artina@ukr.net

Коршунов Дмитро Олександрович,

старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв,

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0002-0150-9920

Dmitro71@outiook.com

СИНЕРГІЯ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ ТА АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

У статті піднімається питання необхідності вивчення пластичної анатомії, як основи для академічного рисунку, для здобувачів вищої освіти. Розглядаються основні поняття «анатомія», «пластична анатомія», «малюнок», «рисунок», «академічний рисунок». Наголошується про необхідність вивчення важливих для студента-художника освітніх компонентів «пластична анатомія» та «рисунок», та пропонується для поглиблення їх опанування впровадження вибіркового компонентів «анатомічний рисунок» та «конструктивний рисунок». Автори наголошують, що зараз існує проблема нестачі якісної довідкової та навчально-методичної літератури для успішного засвоєння знань із пластичної анатомії та академічного рисунку написаних українською мовою. Відзначено можливість для користування вивчення анатомії використання мультимедійних засобів навчання, комп'ютерних технологій та можливостей вивчення анатомії за допомогою 3D-анатомічних атласів, створених як для студентів медичних вищих навчальних закладів, так і для студентів художніх спеціальностей. Наголошено, що освітній компонент Пластична анатомія є базовим, його викладання повинно відбуватися на першому році навчання, перед роботою над натурою на Академічному рисунку. Важливо розділити курс на кілька етапів, серед яких є як теоретичні, так і практичні аспекти вивчення освітнього компоненту.

У статті наголошено, що важливим аспектом вивчення пластичної анатомії є закріплення теоретичних знань засобами рисунку. Під час практичних занять важливо студентам робити замальовки з анатомічних таблиць, рисувати анатомічні моделі – муляжі, гіпсові зліпки та робити рисунки фігури людини.

У статті розглянемо поняття «синергія», як підсилення дії чинників освітніх компонентів таких як Пластична анатомія та Рисунок, що діють разом як елементи однієї системи в опануванні знань та умінь майбутніх художників образотворчого мистецтва.

Ключові слова: мистецька освіта, анатомія, пластична анатомія, рисунок, академічний рисунок.

Gurzhii Inna, Korshunov Dmytro. SYNERGY OF PLASTIC ANATOMY AND ACADEMIC DRAWING IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF ARTISTS

The article raises the issue of the need to study plastic anatomy as the basis of academic drawing for students of higher educational institutions. The basic concepts of "anatomy", "plastic anatomy", "drawing", "drawing", "academic drawing" are considered. The need to study the educational components "plastic anatomy" and "drawing", which are important for a student artist, is emphasized, and the introduction of selective components "anatomical drawing" and "constructive drawing" is proposed to deepen their assimilation. The authors emphasize that currently there is a problem of a lack of high-quality reference and educational and methodological literature for the successful assimilation of knowledge on plastic anatomy and academic drawing, written in Ukrainian. The possibility of using multimedia textbooks, computer technologies for teaching and the possibility of studying anatomy using 3D anatomical atlases, created both for students of medical higher educational institutions and for students of art specialties, is noted. It is emphasized that the educational component Plastic Anatomy is basic, its teaching should take place in the first year of study, before working with nature in academic drawing. It is

important to divide the course into several stages, among which there are both theoretical and practical aspects of studying the educational component. The article emphasizes that an important aspect of studying plastic anatomy is consolidating theoretical knowledge through drawing. During practical classes, it is important for students to make sketches from anatomical tables, draw anatomical models – mannequins, plaster casts and draw a human figure. The article considers the concept of "synergy" as an enhancement of the action of factors of educational components, such as Plastic Anatomy and Drawing, which act together as elements of one system in mastering the knowledge and skills of future artists of fine arts.

Key words: art education, anatomy, plastic anatomy, drawing, academic drawing.

Формуючи освітню програму «Образотворче мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В4 Образотворче мистецтво та реставрація, ми розглянули та проаналізували ОП інших ЗВО. Та звернули увагу, що освітній компонент «Пластична анатомія» у деяких освітніх програмах відсутній. Автори статті вважають, що освітній компонент «Пластична анатомія» належить до базових дисциплін, що відіграє значну роль у підготовці здобувачів освіти бакалаврського рівня мистецьких спеціальностей. Вивчення цього важливого компоненту спрямовано на оволодіння теоретичними знаннями анатомічної будови людського тіла, підвищує рівень підготовки студентів у галузі академічного рисунку, розширює їх творчі можливості, розвиває навички створення реалістичних, виразних та унікальних творів мистецтва з зображенням людини.

«Пластична анатомія» та «рисунок», це освітні компоненти, питаннями яких займаються викладачі-науковці, саме вони намагаються забезпечити навчальний процес необхідними методичними матеріалами та підручниками. Тому джерела які ми опрацьовували, здебільшого мають методичний характер. Так, Гладкий Б. розробив робочу навчальну програму самостійної роботи студента з дисципліни «пластична анатомія та скульптура»; Наталуха І., Носань, В. склали підручник з пластична анатомія для дизайнерів; також, Сташук, О. розробив навчальний посібник з пластична анатомія людини. Це свідчить про те, що мало методичної літератури українською мовою за темою, є необхідність написання та видання ґрунтовного підручника з пластичної анатомії. Наразі, викладачі закладів вищої освіти використовують у процесі навчання джерела закордонних авторів, що переведені українською мовою,

так ґрунтовною працею саме для художників є наочний посібник Джахірул А. та виданий англійською мовою наочний посібник Osti R.

Питаннями використання теоретичних знань з анатомії в академічному рисунку займається Лі М., його підручником користуються більшість викладачів-художників, бо вона має переклад українською мовою. Питанням термінології поняття «пластична анатомія» висвітлює у своїх наукових статтях Мельничук А.

Загалом джерел українською мовою з пластичної анатомії та академічного рисунку недостатньо, мало розроблено підручників та методичних матеріалів. Тому ми вбачаємо за необхідне досліджувати і висвітлювати це питання.

Мета публікації – проаналізувати стан можливостей вивчення освітнього компоненту «Пластична анатомія» здобувачами освіти бакалаврського рівня мистецьких спеціальностей. Виявити тісні зв'язки цього освітнього компонента з академічним рисунком в професійній підготовці здобувачів мистецьких спеціальностей. Запропонувати варіанти вирішення проблеми вивчення освітнього компоненту. А саме, запропонувати варіанти впровадження вибіркового компонентів, які б забезпечували поглиблене вивчення пластичної анатомії.

У дослідженні використано метод системно-структурного аналізу та метод теоретичного узагальнення, що дозволили сформулювати ключові поняття, зробити висновки дослідження та визначити перспективи впровадження його результатів у процесі професійної підготовки здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей.

Послідовне вивчення академічного рисунку протягом усього навчання повинно бути підтримано різними освітніми компонентами,

але найважливішими серед них є пластична анатомія та скульптура, бо вони дають поняття побудови форм, розуміння пропорцій та анатомічних особливостей фігури людини, розвивають об'ємно-просторове мислення. Саме тому деякі заклади вищої освіти в освітніх програмах поєднали два важливих компонента в один «Пластична анатомія та скульптура». На нашу думку, ці освітні компоненти повинні викладатися окремо, бо мають обидва важливе значення для формування професійних навичок та знань майбутніх художників образотворчого мистецтва, тому вони повинні мати достатню кількість годин та підтримуватися ще вибіркоковими компонентами для подальшого вивчення та засвоєння знань отриманих під вивчення пластичної анатомії та скульптури.

Насамперед, розглянемо самі поняття: «анатомія», «пластична анатомія», «малюнок», «рисунок» та «академічний рисунок». Та визначимо їх взаємозалежність.

Анатомія – це наука, яка вивчає побудову тіла людини, усі частини, внутрішні органи, системи та їх функції і форми, а також мікроскопічну і макроскопічну будову [5, с. 6]. Важливою для художника є вивчення саме частини загальної анатомії людини – пластичної анатомії, саме її вивчення є необхідним, бо вона дає поняття про форми та положення кісток і поверхневих м'язів, що впливають на форму людського тіла. Без вивчення анатомії і пропорцій людини неможливо вірно зображувати тіло людини.

Пластична анатомія це поняття яке ще називають *анатомією зовнішніх форм*, – це наука, яка вивчає форми тіла людини та змінування їх при русі, та пропорції [4, с. 1]. Для студентів художників, особливо тих хто зображує у своїх творах людську фігуру та намагається зрозуміти її форму і пропорції на заняттях з рисунку, розуміння анатомії є важливою складовою професійної підготовки. Сташук О. у своєму навчальному посібнику наголошує, що дисципліна пластична анатомія – одна з основних дисциплін в мистецькій освіті. Він наголошує, що серйозні поглиблені знання з пластичної анатомії та її пластичних закономірностей є важливими, а необізнаність

суттєво унеможлиблює формування фахових знань та практичних навичок, відіграє важливу роль у розширенні творчого кругозору студента художника [5, с. 5].

Рисунок – це більш професійне поняття, походить від слова «риска», це зображення різних форм за допомогою штриха та ліній. Часто це поняття плутають з «малюнком», що є просто зображенням, наприклад кольорового дитячого малюнку та інших. І саме «рисунком» або «академічним рисунком» варто називати освітній компонент для здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей, як з більш професійним поняттям.

Дамо також визначення поняттю «академічний рисунок», для цього з'ясуємо що таке «академічний». Це поняття ґрунтовно пояснене у Великому тлумачному словнику сучасної української мови:

- який стосується академії або належить їй;
- який чітко і послідовно дотримується усталених традицій, канонів академізму;
- пов'язаний з навчанням у школі, вузах, на курсах і т. ін.

Тобто, рисунок який стосується академії, пов'язаний з навчанням, має свої канони та традиції може бути названим «академічним рисунком» та бути базовим для мистецьких спеціальностей (див. рис. 1).



Рис. 1. Формування поняття «академічний рисунок»

З'ясуємо, чому ж так важливо володіти знаннями пластичної анатомії для художника. Роберто Ості зазначає, що анатоми та художники вивчають тіло людини по-різному. Анатом вивчає цю науку для вдосконалення медицини, а художник – лише в естетичних

цілях, він ставить задачу розуміти тіло та його мову, зрозуміти гармонію тіла та його ритми, що створюють групи м'язів, спостерігати та аналізувати зв'язок між віддаленими формами [6, с. 116]. Рисунок є одним із засобів зупинити рух та зобразити його на папері, намагаючись підсилювати його об'ємами напружених м'язів.

Художник і викладач Джейкоб Генкінсон, у передмові до книги Джахарул Аміна «Анатомія для художників» зазначає, що анатомія це щось важливіше і значно більше, ніж вивчення м'язів, їх назв та рухів. Це, насамперед, один зі способів зрозуміти своє тіло, як воно рухається і живе. Він називає це відчуттям дива, що дає можливість по новому сприймати світ та людей навколо.

Вивчення анатомії дає змогу знати та відчувати кожен рух, форму, лінію тіла. Це спосіб дивитися на людину і бути здатним розпізнати кожен вигин, лінію та виступ і знати, як вони допомагає нам рухатись. «Це спосіб використовувати знання – не про мистецтво, а про нас самих – щоб вдихнути життя в наш витвір і дати йому душу» [3, с. 6]. Тіло людини це складний і досконалий механізм, художник повинен знати як він рухається, як змінюються при цьому об'єми м'язів.

Для успішного засвоєння знань із пластичної анатомії студентам вищих навчальних закладів художнього профілю необхідно використовувати якісну довідкову та навчально-методичну літературу, яка розкриває в деталях анатомічну будову людського тіла.

Багато педагогів і художників присвятили свої праці дослідженням методики вивчення пластичної анатомії людини. Найбільш відомими дослідниками, які створили навчальні посібники з пластичної анатомії або анатомії для художників є: М. Дюваль, Г. Баммес, Е. Барчай, Н. Механик, М. Рабінович, Р. Ості, Д. Амін та інші. Незважаючи на те, що є достатньо ілюстрованих анатомічних атласів та навчальних посібників для вивчення пластичної анатомії, на жаль, лише незначна частина цих видань перекладена українською мовою.

У наші дні вивчення анатомії неможливо уявити без використання мультимедійних

засобів навчання. Завдяки комп'ютерним технологіям студенти мають можливість вивчати анатомію за допомогою 3D-анатомічних атласів, створених як для студентів медичних вищих навчальних закладів, так і для студентів художніх спеціальностей. Змодельовані в 3D форматі анатомічні моделі фігури людини дозволяють студентам реально побачити, як одна кістка кріпитися до іншої, як формуються та розташовуються ті чи інші м'язи з різних ракурсів.

Для більшості освітніх програм художніх напрямків у вищих навчальних закладах, вивчення пластичної анатомії є важливим освітнім компонентом та базовим при вивчення рисунка, живопису та скульптури, тому курс читається на першому курсі перед роботою здобувачів з натурою. Вивчення пластичної анатомії – це багаторівневий процес, який можна умовно розділити на кілька етапів, серед яких є як теоретичні, так і практичні аспекти вивчення.

Одним із важливих аспектів вивчення пластичної анатомії є засвоєння теоретичного лекційного матеріалу, що знайомить студентів з назвами та будовою кісток скелета людини, типами суглобів та їх функцією. Також, лекційний матеріал дає розуміння студентам про м'язи тіла людини, їх розташування та вплив на зовнішню поверхню в процесі скорочення або руху.

Другим важливим аспектом вивчення пластичної анатомії є закріплення теоретичних знань засобами рисунка. Під час практичних занять студенти роблять замальовки з анатомічних таблиць, рисують з натури анатомічні моделі – муляжі, гіпсові зліпки, екорше, що дає можливість краще розуміти особливості будови форми людського тіла.

Важливим методом вивчення пластичної анатомії є метод зарисовки живого оголеного тіла – натурника. Тому вкрай важливо робити швидкі зарисовки з натури оголеного тіла, швидко змінюючи його положення та прослідковуючи за рухами м'язів.

Розглянемо поняття «синергія», як підсилення дії чинників (освітніх компонентів «пластична анатомія» та «рисунок»), що діють разом в порівнянні з тими, що діють

окремо, як елементів однієї системи в опануванні знань та умінь майбутнім художником образотворчого мистецтва. Синергія двох важливих компонентів освітнього процесу «Рисунок» та «Пластична анатомія» полягає у взаємодії, взаємозалежності, використання знань, загальних методів навчання та ресурсів, що дає підсилення взаємовпливу цих освітніх компонентів, що діють разом з вибірковими компонентами та створюють єдину систему зв'язків у підготовці здобувача освіти мистецьких спеціальностей (див. рис. 2).

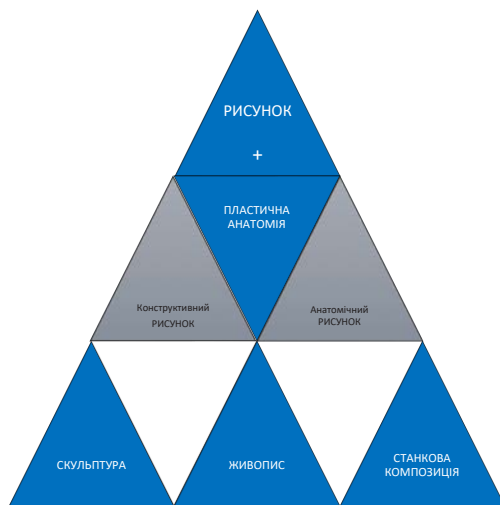


Рис. 2. Формування зв'язків обов'язкових освітніх компонентів циклу професійної підготовки та підсилення їх вибірковими компонентами: анатомічний рисунок та конструктивний рисунок

Так на основі цієї взаємодії ми пропонуємо для подальшого глибокого вивчення тіла людини вводити в освітній процес такі

вибіркові компоненти як «Анатомічний рисунок» та «Конструктивний рисунок», що дають змогу досконало оволодіти знаннями та вміннями. Під час виконання анатомічних рисунків студенти засвоюють знання про пропорції людського тіла, набувають навичок володіння конструктивно-анатомічними принципами зображення фігури як з натури, по пам'яті, так і за уявою.

Отже, вивчаючи пластичну анатомію студенти отримують знання про будову людського тіла, його скелет, функціональну залежність його органів і членів, знайомляться з механікою та типами суглобів, вивчають особливості м'язової системи людського тіла, розуміють взаємозв'язок зовнішньої форми тіла людини з його внутрішньою структурною будовою і функціональним призначенням.

У поєднанні з рисунком, знання анатомії тіла людини розвиває у студентів художнє бачення, формує справді творче, конструктивно-просторове мислення, допомагає правильно та пропорційно зобразити фігуру, а також передати її рухливість, виразність та анатомічну точність. Для студентів вищих навчальних закладів художнього профілю вивчення пластичної анатомії є незамінним кроком на шляху розвитку своїх професійних навичок та створення переконливих витворів мистецтва.

Перспективу подальшого наукового дослідження вважаємо у вдосконаленні методики вивчення пластичної анатомії людини, розроблення відповідних навчально-методичних матеріалів, що дасть змогу значно покращити підготовку студентів в цієї галузі знань.

Література:

1. Джахірул А. Анатомія для художників. Наочний посібник із зображенням людського тіла. Київ : ArtHuss, 2022. 304 с.
2. Лі М. Г. Рисунок. Основи навчального академічного рисунка : підручник. Київ : «Освітабук», 2016. 480 с.
3. Мельничук А. І. Історико-мистецький аспект походження терміну «пластична анатомія». *Український мистецтвознавчий дискурс*, (2), 2023. С. 73–84. DOI: 10.32782/uad.2023.2.9
4. Наталуха І. М., Носань В. А. Пластична анатомія для дизайнерів : підручник / за заг. ред. О. В. Соболева. Харків : ФОП Стожук А. П., 2024. 151 с.
5. Сташук О. Пластична анатомія людини. Навчальний посібник для здобувачів вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 2023. URL: http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/12236/1/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%88%D1%83%D0%BA_%D0%9E_%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%20%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B

E%D0%BC%D1%96%D1%8F.%20%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D0%BA_2023.pdf (дата звернення 15.02.2025).

6. Osti R. Basic Human Anatomy: An Essential Visual Guide for Artists. Monacelli Studio, 2016. 304 pages.

References:

1. Dzhakhirul, A. (2022). Anatomiiia dlia khudozhnykiv. Naochnyi posibnyk iz zobrazhenniam liudskoho tila [Anatomy for Artists. A visual guide to depicting the human body]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

2. Li, M. H. (2016). Rysunok. Osnovy navchalnoho akademichnoho rysunka: pidruchnyk [Drawing. Fundamentals of Educational Academic Drawing: Textbook]. Kyiv: «Osvitabuk» [in Ukrainian].

3. Melnychuk, A. I. (2023). Istoryko-mystetskyi aspekt pokhodzhennia terminu «plastychna anatomiiia» [The historical and artistic aspect of the origin of the term «plastic anatomy»]. Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs, (2), 73–84. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.9> [in Ukrainian].

4. Natalukha, I. M., & Nosan, V. A. (2024). Plastychna anatomiiia dlia dyzaineriv: pidruchnyk [Plastic Anatomy for Designers: A Textbook]. Kharkiv: FOP Stozhuk A. P. [in Ukrainian].

5. Stashuk, O. (2023). Plastychna anatomiiia liudyny. Navchalnyi posibnyk dlia zdobuvachiv vyshchoi osvity spetsialnosti 023 «Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia», Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet [Plastic Human Anatomy. A textbook for higher education students majoring in 023 "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration", Rivne State Humanitarian University]. Rivne. Retrieved from http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/12236/1/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%88%D1%83%D0%BA_%D0%9E_%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%20%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BC%D1%96%D1%8F.%20%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D0%BA_2023.pdf (accessed 15 February 2025). [in Ukrainian].

6. Osti, R. (2016). Basic Human Anatomy: An Essential Visual Guide for Artists. Monacelli Studio, 304 pages.

УДК 7.025'174

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.3>**Калашнікова Ольга Леонідівна,**

доктор філологічних наук, професор,

завідувачка кафедри експертизи культурних цінностей та дизайну

Університету митної справи та фінансів

ORCID ID: 0000-0003-3584-1427

Scopus ID: 58507761500

vassiliska@ua.fm

Прокопович-Ткаченко Дмитро Ігорович,

кандидат технічних наук, доцент,

завідувач кафедри кібербезпеки та інформаційних технологій

Університету митної справи та фінансів

ORCID ID: 0000-0002-6590-3898

omega2417@gmail.com

ЗАСТОСУВАННЯ НЕЙРОМЕРЕЖ ДЛЯ АТРИБУЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ: МЕТОДОЛОГІЯ, РЕЗУЛЬТАТИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Мета статті: позначити можливості та перспективи використання нейронних мереж, зокрема глибоких моделей, для атрибуції культурних цінностей і творів мистецтва. Робота зосереджена на проблемі використання нейромереж для розпізнавання стилю, школи, періоду та авторства художніх творів, а також для розрізнення оригіналів і підробок. Нейронні мережі здатні виявляти малопомітні візуальні патерни та кореляції між складовими зображення, що дає змогу суттєво підвищити точність атрибуції порівняно з традиційними методами. Розглянуто сучасні архітектури, такі як згорткові нейронні мережі та трансформерні підходи (Vision Transformers, CLIP), які доповнюють дослідженням контекстну складову аналізу. Окремо висвітлено питання формування та збагачення баз даних оцифрованих зображень, оскільки якість і репрезентативність навчальних вибірок безпосередньо впливають на результати моделювання. У статті розглянуто проблему стилізації, адже впливи митців один на одного та культурні інтерференції можуть ускладнювати розпізнавання стилістики. Позначено етичні аспекти та наслідки неправильних атрибуцій, які можуть істотно впливати на мистецький ринок та історико-культурні дослідження. Представлено результати експериментальних оцінок точності атрибуції та запропоновано рекомендації щодо застосування напрацювань у музейній справі й наукових дослідженнях. Зроблено висновок, що попри високий потенціал нейронних мереж, участь експертів-мистецтвознавців в процесі атрибуції культурних цінностей залишається надзвичайно важливою. Отримані результати можуть слугувати підґрунтям для подальшого розвитку методів комп'ютерного аналізу в культурології та мистецтвознавстві, а також стимулювати появу нових міждисциплінарних досліджень у сфері цифрової гуманітаристики.

Ключові слова: культурні цінності, атрибуція, нейронні мережі, цифрова гуманітаристика, культурологія, мистецтвознавство.

Kalashnikova Olha, Prokopovych-Tkachenko Dmytro. APPLICATION OF NEURAL NETWORKS FOR ATTRIBUTION OF CULTURAL VALUES: METHODOLOGY, RESULTS AND PROSPECTS

The aim of the article is to identify the possibilities and prospects of using neural networks, in particular deep models, for the attribution of cultural values and works of art. The work focuses on the problem of using neural networks to recognize the style, school, period, and authorship of works of art, as well as to distinguish between originals from fakes. Neural networks are able to detect subtle visual patterns and correlations between image components, which makes it possible to significantly increase the accuracy of attribution compared to traditional methods. Modern architectures, such as convolutional neural networks and transformer approaches (Vision Transformers, CLIP), which complement the contextual component of the analysis with research. The issue of forming and enriching databases of digitized images is separately highlighted, since the quality and representativeness of training samples directly affect the results of modeling. The article considers the problem of stylization, since influences between artists and cultural interference can complicate the recognition of stylistics.

The ethical aspects and consequences of incorrect attributions, which can significantly affect the art market and historical and cultural research, are indicated. The results of experimental assessments of attribution accuracy are presented and recommendations are offered for the application of developments in museum work and scientific research. It is concluded that despite the high potential of neural networks, the participation of art experts in the process of attribution of cultural values remains extremely important. The results obtained can serve as a basis for the further development of computer analysis methods in cultural studies and art history, as well as stimulate the emergence of new interdisciplinary research in the field of digital humanities.

Key words: cultural values, attribution, neural networks, digital humanities, cultural studies, art history.

Вступ. За останні десятиліття розвиток обчислювальних потужностей і методів штучного інтелекту істотно розширив можливості дослідження та аналізу культурних цінностей, зокрема, творів образотворчого мистецтва, археологічних знахідок, історичних документів і т. ін. Використання нейронних мереж дозволяє автоматизувати складні процедури атрибуції, раніше доступні лише професійним мистецтвознавцям та історикам культури. Атрибуція культурних пам'яток включає визначення автора, періоду, школи чи художнього напрямку, техніки виконання, автентичності, що має виняткове значення як у музейній, так і в ринковій сфері.

У контексті мистецтвознавства атрибуція завжди була складним завданням, оскільки вона потребує врахування численних факторів: стилевих особливостей авторів різних періодів; еволюцію технік та методик виготовлення творів живопису чи скульптури; взаємодію митців, шкіл та культур; історичний, політичний та релігійний контексти формування художніх традицій; стан збереженості матеріалів і можливі реставраційні втручання, наявність провенансу.

Традиційний підхід, заснований переважно на кваліфікованих візуальних спостереженнях експертів, ретельному аналізі каталогів та архівних записів, часто потребує додаткових експертиз (хімічний аналіз пігментів, радіовуглецеве датування, історичний пошук тощо) і містить суб'єктивний чинник. Сучасні ж методи глибокого навчання дають змогу опрацювати великі масиви даних про зображення, текстові матеріали та метадані, систематизувавши їх на високому рівні деталізації [1; 2].

Актуальність цієї теми обумовлена не лише загальним трендом цифровізації гуманітарної сфери, а й можливістю прискорити процес наукової атрибуції артефактів; підвищити

достовірність і точність оцінювання за рахунок кількісних підходів; уніфікувати методи аналізу та формування баз знань про пам'ятки мистецтва; знайти нові закономірності або взаємозв'язки в межах великих масивів культурно-історичних даних.

Практична й наукова цінність досліджень у цій галузі полягає, з одного боку, у збереженні світової культурної спадщини, а з іншого – у якісному формуванні світового ринку мистецтва, де вартість окремих творів може сягати мільйонів доларів, адже навіть невеликі неточності в атрибуції можуть призвести до значних фінансових втрат чи спотворення історико-культурної картини певного періоду.

Метою даної статті є систематизація основних підходів до побудови та навчання нейронних мереж, застосованих для завдання атрибуції творів мистецтва; демонстрація практичної методики збору та підготовки даних (зокрема, оцифрованих зображень і метаданих) для вдосконалення точності атрибуції; експериментальна перевірка ефективності різних архітектур (згорткові нейронні мережі, трансформерні моделі); окреслення перспектив і обмежень використання даних методів, а також визначення подальших напрямів дослідження.

Матеріали та метод. Методологія атрибуції культурних цінностей за допомогою нейронних мереж охоплює кілька послідовних етапів: (1) формування вибірки даних, (2) передобробка та аугментація даних, (3) проєктування та тренування моделі, (4) валідація та тестування, (5) оцінювання ефективності та інтерпретація результатів.

Формування вибірки даних

Для здійснення якісного моделювання необхідно мати достатньо велику та різноманітну вибірку зображень мистецьких творів.

У межах нашого дослідження ми використали такі джерела: відкриті бази зображень картин і скульптур, надані музеями та науковими бібліотеками; приватні колекції, що погодилися надати фото оригіналів і підробок; оцифровані каталоги аукціонів, де збережено опис, фото та метадані (дата створення, автор, техніка).

Для кожного зображення збиралися такі поля: унікальний ідентифікатор, автор, рік створення (або період), художня школа, матеріали (полотно, пігмент), розміри, музей (галерея) зберігання, а також посилання на оригінальний файл високої роздільної здатності.

Першочергово було сформовано базовий датасет у кількості близько 18000 зображень із підтвердженою атрибуцією, які поділялися за жанрами (портрет, пейзаж, історична картина тощо) і школами (наприклад, італійська ренесансна, нідерландська, іспанська, українська барокова школа тощо).

Передобробка й аугментація даних

Отримані зображення стандартизувалися за кольоровою глибиною (RGB 8 біт), просторовою роздільною здатністю (наприклад, 512×512 пікселів), і нормалізувалися за статистичними параметрами середнього та стандартного відхилення.

Застосовувалися методи аугментації для підвищення стійкості моделі до різноманітних змін: випадкове обертання зображень на кут у межах 15–30 градусів; горизонтальне та вертикальне віддзеркалення; зміна яскравості й контрастності в невеликому діапазоні; додавання слабких гаусових шумів (Gaussian Noise).

Такі операції дозволяють суттєво розширити ефективний обсяг вибірки та забезпечити кращу генералізацію моделі, особливо в умовах обмеженої кількості оригінальних зразків [3; 4].

Проектування та тренування моделі

У ролі моделей було обрано: глибокі згортові нейронні мережі (Convolutional Neural Networks, CNN), такі як ResNet, EfficientNet, VGG; трансформерні архітектури, включаючи Vision Transformers (ViT) та CLIP.

Першочергово моделі ініціалізувалися попередньо натренованими ваговими коефіцієнтами, отриманими на загальних наборах зображень (наприклад, ImageNet). На

наступному етапі проводилося додаткове перенавчання (fine-tuning) на зібраній вибірці артефактів.

Загальна схема навчання

Нехай $X = \{x_1, x_2, \dots, x_N\}$ — множина зображень (векторів або тензорів), а $Y = \{y_1, y_2, \dots, y_N\}$ — відповідні мітки (атрибуції), що можуть бути як *автор* (для задачі ідентифікації автора), так і *школа*, *період* чи інша категоріальна ознака.

Модель нейронної мережі f_θ з параметрами θ приймає на вхід x_i і повертає вектор ймовірностей $\hat{y}_i = f_\theta(x_i)$. Завдання навчання полягає в мінімізації функції втрат $\mathcal{L}(\theta)$, зазвичай крос-ентропії для багатокласової класифікації:

$$\mathcal{L}(\theta) = -\frac{1}{N} \sum_{i=1}^N \sum_{k=1}^K y_{i,k} \log \hat{y}_{i,k} \quad (1)$$

де K — кількість класів (наприклад, число можливих авторів), а $y_{i,k}$ — бінарний індикатор, що дорівнює 1, якщо зображення x_i належить до класу k , і 0 — інше. Вихід мережі $\hat{y}_{i,k}$ — це ймовірність того, що x_i належить до класу k .

Для оптимізації використовувався стохастичний градієнтний спуск (SGD) або його модифікації (Adam, RMSProp) із різними значеннями швидкості навчання (learning rate). Навчання проходило в декілька епох, після кожної епохи виконувалася валідація на відкладеній вибірці.

Інтеграція текстової інформації

У випадках, коли для кожного зразка доступні текстові метадані (опис артефакту, історична довідка, ключові слова тощо), застосовується мультимодальна модель, де вхідний вектор складається з компонентів, що відповідають візуальній та текстовій ознаковій репрезентації. У такому разі можна використати підхід на основі трансформерів, що виконує паралельне навчання зображень та тексту:

$$Z = \text{Fusion}(\text{Encoder}_{\text{image}}(x_i), \text{Encoder}_{\text{text}}(t_i)), \quad (2)$$

де t_i — текстова інформація для зображення x_i , а Z — об'єднаний вектор ознак, що далі подається на класифікатор.

Валідація, тестування та оцінювання ефективності

Для перевірки та порівняння моделей використовувалися стандартні метрики: точність (Accuracy); повнота (Recall); точність у вузькому сенсі (Precision); F1-міра.

Також проводився перехресний аналіз (Cross-validation) з різними частинами вибірки для оцінки стійкості та узагальнення підходу.

Таблиця 1

Параметри дослідження

Параметр	Значення
Обсяг базового датасету	18000 зображень
Просторова роздільна здатність	512 × 512 пікселів
Аугментація	Поворот (до 30) віддзеркалення, зміна яскравості/контрасту, додавання шумів
Моделі	CNN (ResNet, VGG, EfficientNet), ViT, CLIP
Оптимізатор	SGD, Adam
Розмір батча	32-64
Кількість епох	50 (середній показник)
Кількість класів	Від 5 (базові школи) до 50+ (автори)

Важливою частиною дослідження був аналіз того, як якість і обсяг навчальної вибірки впливають на точність. Це перевірялося шляхом поступового збільшення кількості зображень і вимірювання зміни метрик класифікації.

Інтерпретація результатів

Окрім власне значення точності, в цій сфері важливо проаналізувати, які саме особливості зображення використовує нейромережа. Для візуалізації було застосовано методи CAM (Class Activation Map), що дозволяють виділити зони, на які модель найсильніше реагує під час прийняття рішення. Таким чином, експерт-мистецтвознавець може корелювати «активні зони» із стилістичними чи матеріальними особливостями твору.

Отже, сукупність описаних методів забезпечує комплексний підхід до атрибуції об'єктів мистецтва за допомогою нейронних мереж.

Результати. Особливу увагу приділено порівнянню різних архітектур нейронних мереж і визначенню впливу обсягу та якості даних на кінцеву точність атрибуції. Наведені

також візуалізації, що ілюструють процес і результати моделювання.

Порівняння моделей

Під час експериментів було випробувано кілька популярних архітектур CNN (ResNet-50, VGG16, EfficientNet-B4) та дві трансформерні моделі (Vision Transformer, CLIP). Деякі узагальнені показники точності (Accuracy) для завдання класифікації за автором (50 можливих авторів) наведено нижче:

ResNet-50: 84.2%

VGG16: 81.5%

EfficientNet-B4: 86.7%

Vision Transformer (ViT): 88.9%

CLIP (мультимодальний підхід): 90.3%

Отримані результати показують, що використання трансформерних підходів, зокрема мультимодальної архітектури CLIP, дало змогу отримати вищу точність порівняно з класичними CNN-моделями. Класифікація за художньою школою (5 шкіл) показала вищу середню точність (понад 95%), що очікувано, адже поділ на меншу кількість грубих категорій є простішим завданням.

Вплив обсягу навчальних даних

Дослідження впливу обсягу навчальної вибірки свідчить, що модель EfficientNet-B4 помітно збільшує точність із ростом кількості зображень, а трансформерні моделі (ViT, CLIP) стають більш стійкими вже при середніх обсягах даних (близько 10000 зразків). На вибірці менше 2000 зображень нейронні мережі демонструють низький рівень узагальнення, оскільки складні патерни не можуть бути коректно ідентифіковані.

Приклад візуалізації результатів

На Рис. 1 показано візуалізацію Class Activation Maps (CAM), що є важливим методом у дослідженні та поясненні роботи глибоких нейромереж у задачах атрибуції артефактів. Однією з ключових проблем застосування нейромереж у мистецтвознавстві є складність пояснення отриманих результатів, оскільки рішення моделі можуть бути нечіткими або важко інтерпретованими людиною. Використання CAM дозволяє побачити, які області зображення найбільш впливають на визначення стилю, школи або авторства твору мистецтва. У процесі атрибуції мистецьких

артефактів штучний інтелект аналізує зображення, знаходячи візуальні патерни, притаманні певному художнику або мистецькому напрямку. Це можуть бути характерні мазки пензля, композиційні рішення, кольорові гами та структурні особливості полотна. Проблема автоматизованої атрибуції полягає в тому, що неймережі можуть використовувати для класифікації неочевидні особливості, які не завжди відповідають мистецтвознавчим критеріям. Тому важливо зрозуміти, які саме зони зображення впливають на рішення моделі. Для цього застосовують візуалізацію SAM, яка надає теплові карти активацій, що показують рівень впливу різних частин зображення на кінцевий результат класифікації.

Class Activation Maps (CAM) for Impressionist Artwork

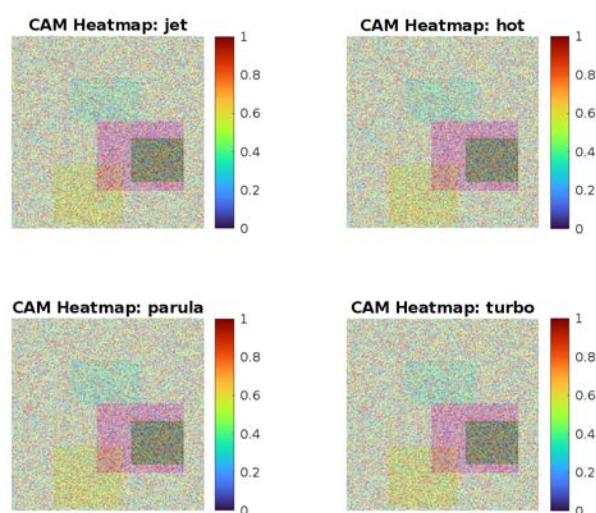


Рис. 1. Приклад карти активацій (CAM) для класифікації за автором

У даній роботі реалізована візуалізація SAM для імітації аналізу твору мистецтва, зокрема картини в стилі імпресіонізму. Для цього було створено тестове зображення, що імітує художню композицію, з додаванням кольорових областей, які нагадують мазки пензля. Це дозволяє відтворити умови, за яких модель аналізує картину, розпізнаючи характерні особливості стилю. Для генерації SAM використовується випадкова матриця, що імітує реальну теплову карту, яку могла б створити неймережа під час роботи з реальними творами мистецтва.

Накладання SAM-карти на тестове зображення дозволяє побачити зони, що мають найбільше значення для аналізу. Темно-червоні області відображають зони найвищої активації, тобто ті частини зображення, які найбільш впливають на рішення моделі. Жовті, сині та менш насичені кольори показують зони зі слабшою активацією, які відіграють меншу роль у процесі класифікації. Це допомагає оцінити, наскільки модель орієнтується на художні особливості твору, чи, можливо, звертає увагу на непринципові деталі, такі як текстура полотна або фон.

Для аналізу використано чотири різні кольорові схеми, кожна з яких дозволяє підкреслити певні аспекти активацій. Колірна схема *jet* представляє плавний перехід від синього до червоного, що дозволяє легко сприймати розподіл уваги моделі. Палітра *hot* містить відтінки чорного, червоного, жовтого та білого, що допомагає чітко виділяти гарячі області з високою активацією. Колірна схема *parula* забезпечує більш природний перехід між кольорами, роблячи візуалізацію м'якшою. Палітра *turbo* надає більш насичені кольори, що покращує контрастність активацій та робить їх більш помітними.

Очікуваний результат візуалізації дозволяє побачити, як модель розподіляє увагу під час аналізу зображення. Важливі області картини будуть виділені більш насиченими кольорами, тоді як менш значущі зони залишаться у холодних відтінках. Це може допомогти мистецтвознавцям і дослідникам штучного інтелекту оцінити, чи правильно модель використовує характерні риси твору для класифікації, чи, можливо, орієнтується на випадкові візуальні патерни. Такий підхід може стати важливим кроком у створенні пояснюваних неймереж у галузі мистецтвознавства, де розуміння контексту та художніх традицій відіграє вирішальну роль. Методика застосування SAM може бути використана для перевірки атрибуції творів мистецтва у музейних колекціях та на арт-ринку. Вона допомагає автоматизувати процеси аналізу великих масивів мистецьких даних, знаходити нові зв'язки між художниками та школами, а також виявляти потенційні підробки, спираючись

на стилістичні особливості. Незважаючи на високий потенціал автоматизації, людський фактор залишається важливим, оскільки мистецтвознавці повинні аналізувати отримані візуалізації та перевіряти їх на відповідність історичним і художнім критеріям.

Порівняльна характеристика результатів

На основі зведених даних про точність (Accuracy), F1-міру та час навчання сформовано Таблицю 2, яка відображає основні підсумкові показники.

Як видно з Таблиці 2, CLIP демонструє найвищі значення точності та F1-міри, однак час навчання моделі був найбільшим і вимагав спеціалізованих обчислювальних ресурсів (потужні GPU). Vision Transformer (ViT) також показує високий результат, наближаючись до CLIP, але без мультимодальної складової.

Таким чином, результати підтвердили попереднє припущення про перевагу сучасних трансформерних архітектур, особливо якщо є достатній обсяг даних або можливість підкріплення їх текстовими метаданими.

На основі отриманих результатів можна зробити кілька важливих висновків, що стосуються як наукової, так і практичної складової завдання атрибуції творів мистецтва за допомогою нейронних мереж.

Віповідно до висунутої в цій роботі гіпотези, застосування сучасних глибинних нейронних мереж, зокрема трансформерних моделей, здатне суттєво підвищити точність атрибуції у порівнянні з традиційними підходами та навіть із «класичними» CNN-мережами. Результати дослідження підтвердили цю тезу, особливо завдяки введенню мультимодальної компоненти (CLIP), яка

дозволяє доповнити візуальну інформацію текстовим описом.

Отримані показники точності та узагальнюючої здатності корелюються з результатами, наведеними в інших подібних роботах [5; 6].

Можливі обмеження дослідження

Обмеження розміру та репрезентативності датасету: хоча 18000 зображень здаються значним масивом, для задачі, що охоплює сотні авторів і різноманітні школи, це може бути недостатньо. Якість оцифрованих зображень: різні умови сканування або фотографування можуть вносити додаткові спотворення (бліки, тіні, нерівномірне освітлення). Текстові дані можуть бути неповними або містити неточності в описах, що впливає на мультимодальні підходи. Етичні аспекти: автоматизована атрибуція може бути використана несумлінними учасниками ринку мистецтва, що загрожує поширенням фальсифікацій.

Перспективні напрями майбутніх досліджень

– Розвиток більш складних мультимодальних архітектур, що включають не лише текст та зображення, а й метадані про склад пігментів, результати спектроскопії тощо.

– Створення великомасштабних баз даних зі стандартизованою системою тегів і метаданих, уніфікованих у глобальному масштабі.

– Застосування методів інтерпретованого штучного інтелекту (Explainable AI), що дозволять краще розуміти, як і чому мережа дійшла певних рішень.

– Розширення аналізу на тривимірні об'єкти культури (скульптури, архітектурні елементи), де можуть використовуватися алгоритми 3D-розпізнавання.

Таблиця 2

Основні результати порівняння моделей

Модель	Accuracy	F1-міра	Час навчання (год)	Переваги / Недоліки
ResNet-50	84.2%	0.82	6	Надійна, поширена, але обмежена масштабованість
VGG16	81.5%	0.80	5	Проста в налаштуванні, висока вимога до пам'яті
EfficientNet-B4	86.7%	0.85	8	Оптимальне співвідношення швидкості та точності
ViT	88.9%	0.87	12	Висока точність, але потребує великого датасету
CLIP	90.3%	0.89	15	Найкраща точність, мультимодальність, складніше навчання

Таким чином, попри досягнуті високі показники точності, модель потребує подальшого вдосконалення й масштабування, а повна автоматизація процесу навряд чи замінить експертну думку фахового мистецтвознавця. Однак як інструмент підтримки експерта нейромережі перспективні та вже доводять свою ефективність у реальних дослідницьких і музеологічних умовах.

Висновки. У даній роботі було представлено результати дослідження можливостей застосування нейронних мереж різної архітектури для автоматизованої атрибуції культурних цінностей, зокрема живопису. Отримані дані свідчать про високу ефективність як традиційних CNN-рішень, так і новітніх трансформерних підходів, особливо мультимодальної архітектури CLIP.

– Згорткові мережі (ResNet, VGG, EfficientNet) демонструють солідний базовий рівень точності, придатний для багатьох практичних застосувань.

– Трансформери (ViT) та мультимодальні підходи (CLIP) істотно підвищують точність класифікації, особливо якщо кількість зображень досить велика та доступні якісні текстові описи.

– Аугментація даних (повороти, шум, віддзеркалення) та попереднє тренування (pretraining) є важливими складовими успішного навчання глибоких моделей на відносно невеликих датасетах.

– Обсяг і якість вибірки мають критичне значення для досягнення високої точності. Також значну роль відіграє збалансованість класів (шкіл чи авторів).

– Інтерпретованість результатів через візуальні методи (CAM, Grad-CAM) дає змогу експертам-мистецтвознавцям ліпше розуміти рішення, ухвалені нейромережею, що посилює довіру до таких алгоритмів.

Практичні рекомендації щодо застосування

Музеї та науково-дослідні установи можуть створювати системи попереднього

аналізу нових надходжень, аби швидко визначити гіпотетичного автора або період і таким чином спростити роботу експерта.

На арт-ринку (аукціони, приватні колекції) глибинні мережі здатні виявляти потенційні підробки або сумнівні атрибуції на ранній стадії, знижуючи ризик шахрайства.

Розширене документування та зберігання оцифрованих зображень разом зі стандартизованими описами дозволить у майбутньому вдосконалювати алгоритми та обмінюватися релевантними даними між установами.

Використання методів Explainable AI дасть змогу зменшити недовіру фахівців через «непрозорість» нейромереж і наблизити результати моделювання до рівня експертного аналізу.

Інтеграція нейромереж у широкі платформи цифрової гуманітаристики допоможе об'єднати в єдиному середовищі дані з різних джерел (архівні матеріали, тексти, іконографічні довідники).

Важливим напрямом має стати розробка доменних моделей, спеціально налаштованих на певні культурно-історичні періоди, школи чи технології.

У перспективі можливо використовувати методики в аналізі скульптури, археологічних та етнографічних об'єктів, що потребують більш складних методів обробки даних (3D-сканування, багатоспектральні зображення).

Використання нейромереж стане у пригоді і для дослідження взаємодії між культурами: динамічні моделі, що відстежують розвиток стилю протягом певного хронологічного періоду.

Таким чином, людський фактор залишиться важливою складовою мистецтвознавчого аналізу. Проте нейронні мережі слугуватимуть потужним допоміжним інструментом, який може спростити та пришвидшити процес атрибуції, а також відкрити нові перспективи для досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Література:

1. Trigka M. 1, Elias Dritsas E. Comprehensive Survey of Deep Learning for Image Restoration. *Sensors*. 2025. Vol. 25, no. 2. P. 531. URL: <https://www.mdpi.com/1424-8220/25/2/531> (date of access: 20.04.2025)

2. Baltrušaitis T., Ahuja C., Morency L.-P. Multimodal Machine Learning: A Survey and Taxonomy. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*. 2019. Vol. 41, no. 2. P. 423–443. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.1109/tpami.2018.2798607> (date of access: 20.02.2025)
3. Krizhevsky A., Sutskever I., Hinton G.E. ImageNet Classification with Deep Convolutional Neural Networks. *Advances in Neural Information Processing Systems*. 2012. Vol. 25. P. 1097–1105. URL: <https://proceedings.neurips.cc/paper/2012/file/c399862d3b9d6b76c8436e924a68c45b-Paper.pdf>. (date of access: 20.04.2025)
4. Zhou B., Khosla A., Lapedriza A., Oliva A., Torralba A. Learning Deep Features for Discriminative Localization. *2016 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*. June 27 2016 to June 30 2016. / Las Vegas, Nevada, USA, 2016. P. 2921–2929. URL: <https://www.computer.org/csdl/proceedings-article/cvpr/2016/8851c921/12OmNqIhFR6> (date of access: 01.05.2025)
5. Radford A., Kim J.W., Hallacy C., et al. Learning Transferable Visual Models From Natural Language Supervision. *arXiv:2103.00020v1 [cs.CV]*. Cornell University, 2021. P. 8748–8763. URL: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2103.00020> (date of access: 24.03.2025)
6. Vinayavekhin Ph., Khomkham B., et al. Identifying Relationships and Classifying Western-style Paintings: Machine Learning Approaches for Artworks by Western Artists and Meiji-era Japanese Artists. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. Vol. 17, Issue 1. Article no.: 6, 2024. P. 1–18. URL: <https://doi.org/10.1145/3631136> (date of access: 20.02.2025)

References:

1. Trigka, M., & Elias Dritsas, E. (2025). Comprehensive Survey of Deep Learning for Image Restoration. *Sensors*. Vol. 25, no. 2. P. 531. Retrieved from: <https://www.mdpi.com/1424-8220/25/2/531>.
2. Baltrušaitis, T., Ahuja C., & Morency, L.-P. (2019). Multimodal Machine Learning: A Survey and Taxonomy. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*. Vol. 41, no. 2. P. 423–443. Retrieved from: <https://dl.acm.org/doi/10.1109/tpami.2018.2798607>.
3. Krizhevsky, A., Sutskever, I., & Hinton, G.E. (2012). ImageNet Classification with Deep Convolutional Neural Networks. *Advances in Neural Information Processing Systems*. Vol. 25. P. 1097–1105. Retrieved from: <https://proceedings.neurips.cc/paper/2012/file/c399862d3b9d6b76c8436e924a68c45b-Paper.pdf>.
4. Zhou, B., Khosla, A., Lapedriza, A., Oliva, A., & Torralba, A. (2016). A. Learning Deep Features for Discriminative Localization. *2016 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*. June 27 2016 to June 30 2016 / Las Vegas, Nevada, USA. P. 2921–2929. Retrieved from: <https://www.computer.org/csdl/proceedings-article/cvpr/2016/8851c921/12OmNqIhFR6>.
5. Radford, A., Kim, J.W., Hallacy, C., et al. (2021). Learning Transferable Visual Models From Natural Language Supervision. *arXiv:2103.00020v1 [cs.CV]*. Cornell University. P. 8748–8763.
6. Vinayavekhin, Ph., Khomkham, B., et al. (2024). Identifying Relationships and Classifying Western-style Paintings: Machine Learning Approaches for Artworks by Western Artists and Meiji-era Japanese Artists. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. Vol. 17. Issue 1. Article no. 6. P. 1 – 18. Retrieved from: <https://doi.org/10.1145/3631136>

УДК 655.421:7.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.4>**Костенко Ігор Олегович,**

кандидат технічних наук,

доцент кафедри графічного дизайну

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0006-3846-462X

iokostenko3@gmail.com

АКЦИДЕНТНИЙ ШРИФТ ЯК СИМВОЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті розглядається роль акцидентного шрифту у формуванні національної ідентичності, його історичне походження, еволюція функцій, а також практики використання в дизайні. Досліджується національна ідентичність у шрифтовому дизайні через стилізацію, символізм та контекст, що дозволяє створювати візуальні акценти, які несуть повідомлення про культуру, мову, традиції. Особлива увага приділяється українському контексту, зокрема тому, як акцидентна типографіка відображає культурну спадщину, традиції та сучасні наративи. зокрема шрифтам, які поєднують сучасні графічні рішення з традиційними елементами. Дослідження спрямоване на аналіз формотворчих, стилістичних та семіотичних особливостей акцидентної типографіки, що формує візуальну унікальність, пов'язану з історичним, етнокультурним та мовним підґрунтям. Метою дослідження є виявлення механізмів, за допомогою яких акцидентні шрифти не лише формують візуальні акценти, а й стають носіями культурних, етнічних і мовних смислів, що дозволяє конструювати національну ідентичність у глобалізованому середовищі. Новизна статті полягає в комплексному розгляді історичних витоків, стилістичних та семіотичних аспектів акцидентної типографіки, з акцентом на її роль у зміцненні культурної пам'яті, візуальної впізнаваності та етнотипографії. Досліджуються, українські акцидентні шрифти, графеми яких ґрунтуються на стародавніх рукописах, фольклорі, вишиванках та етнотипографії та те, як сучасні українські дизайнери інтегрують у шрифтові рішення елементи стародавніх рукописів, кирилических орнаментів, мотивів вишивки та фольклорних образів, створюючи сучасні акцидентні шрифти, що поєднують традицію з інноваціями. Проаналізовано практики використання акцидентних шрифтів у логотипах, айдентичі, плакатах, оформленні подій, що зміцнюють культурні наративи, формують стійку візуальну систему та слугують маркерами культурної приналежності. Застосування таких шрифтів у логотипах, назвах подій чи афішах посилює візуальну впізнаваність та формує цілісну культурну систему. Доведено, що акцидентна типографіка є не лише естетичним, а й соціокультурним явищем, здатним бути посередником між минулим і сучасністю, сприяти культурній резистентності й активному конструюванню національної унікальності. Стаття підкреслює значення шрифтового дизайну як інструменту самовираження при формуванні сучасної візуальної культури.

Ключові слова: шрифт, дизайн, акциденція, типографіка, візуалізація, стилістика, культура, національна ідентичність.

Kostenko Ihor. ACTUAL FONT AS A SYMBOL OF NATIONAL IDENTITY

The article examines the role of display (accidental) typefaces in shaping national identity, their historical origins, the evolution of their functions, and their practical applications in design. It explores national identity in type design through stylization, symbolism, and context, enabling the creation of visual accents that carry encoded messages about culture, language, and traditions. Special attention is given to the Ukrainian context, particularly how display typography reflects cultural heritage, traditions, and contemporary narratives, focusing on typefaces that combine modern graphic solutions with traditional elements. The study aims to analyze the formative, stylistic, and semiotic characteristics of display typography that shape visual uniqueness tied to historical, ethnocultural, and linguistic backgrounds. The research's primary goal is to identify the mechanisms through which display typefaces not only create visual accents but also become carriers of cultural, ethnic, and linguistic meanings, allowing the construction of national identity within a globalized environment.

The novelty of the article lies in its comprehensive examination of the historical roots, stylistic, and semiotic aspects of display typography, emphasizing its role in reinforcing cultural memory, visual recognition, and ethnodesign. The article investigates Ukrainian display typefaces whose graphemes are based on ancient manuscripts, folklore, embroidery, and ethnodesign, as well as how contemporary Ukrainian designers integrate elements from ancient

scripts, Cyrillic ornaments, embroidery motifs, and folkloric imagery into typeface solutions, creating modern display fonts that blend tradition with innovation. The study analyzes the practical uses of display typefaces in logos, brand identities, posters, and event designs, which reinforce cultural narratives, establish a cohesive visual system, and serve as markers of cultural belonging. The use of such typefaces in logos, event names, or posters enhances visual recognizability and builds a unified cultural system. It is demonstrated that display typography is not only an aesthetic but also a sociocultural phenomenon, capable of acting as a mediator between the past and the present, supporting cultural resilience, and actively constructing national uniqueness. The article underscores the importance of type design as a tool for cultural expression, the strengthening of ethnocultural codes, and the formation of contemporary visual culture.

Key words: font, design, actuity, typography, visualization, stylistics, cultural, national uniqueness.

Вступ. Акцидентні шрифти (від лат. *accidentia* – «випадкове», «додаткове») з'явилися як відповідь на зростаючу потребу в приверненні уваги в публічному візуальному просторі. Їхнє призначення – не для довгих текстів, а для заголовків, вивісок, афіш, реклами, тобто там, де важлива експресивність, унікальність і миттєва візуальна ідентифікація. У Західній Європі перші акцидентні шрифти почали з'являтися ще у XVIII столітті, але справжній розквіт припав на XIX століття. У Великій Британії та Франції стрімкий розвиток рекламної справи, а згодом і афішної культури, стимулював створення шрифтів із нестандартними формами – масивних, декоративних, контрастних. У Великій Британії з'явилися перші гротески, slab serif, що стали основою для промислової типографіки. [1]. У Німеччині поширення набули фактурні акцидентні шрифти, які поєднували готичну традицію з модерністським мисленням. Польща, Чехія та Угорщина почали розробляти шрифти, які візуально відображали національні мотиви: традиційні орнаменти, архаїчні риси, елементи народного мистецтва. Такі шрифти часто використовувались у культурних та політичних кампаніях кінця XIX – початку XX ст. [2]

В Україні витоки акцидентної типографіки пов'язані з друкарською традицією Києво-Печерської лаври, Львівської братської друкарні та інших осередків ще з XVI–XVII століть, де використовувались декоративні титульні шрифти для церковних і літературних видань. Проте саме як світський графічний засіб акцидентна типографіка почала розвиватися в Україні з кінця XIX століття. Вивіски, афіші, етикетки, перші рекламні друки містили шрифти з національним

колеритом – часто це були стилізації під дереворит, народну вишивку, рукопис. У 1920–30-х роках, із розвитком українського авангарду, дизайнери, зокрема в Харкові та Києві почали експериментувати з формою літери, шрифтовою композицією, поєднуючи конструктивізм із народним елементом [3].

У сучасному візуальному просторі, де зростає роль дизайн-комунікацій та культурної самопрезентації, дедалі актуальнішим стає питання візуальної репрезентації національної ідентичності. З огляду на глобалізаційні процеси, характерні риси культури різних країн стають дедалі складнішими для ідентифікації, оскільки розмиваються у стандартизованому середовищі. У такому контексті важливим елементом збереження та трансляції національної ідентичності виступає шрифтовий дизайн, зокрема акцидентна типографіка – як потужний інструмент культурного самовираження. Незважаючи на зростаючу популярність шрифтового брендингу, проблема розробки й осмислення акцидентного шрифту як носія національної ідентичності залишається недостатньо вивченою в українському науковому та дизайнерському дискурсі. Існує потреба у ґрунтовному аналізі того, яким чином акцидентна типографіка може репрезентувати історичну пам'ять, етнічну символіку, мову й локальні візуальні традиції. Також недостатньо систематизовано приклади вдалого поєднання декоративних та акцидентних шрифтів із сучасними методами айдентики у вітчизняному дизайні. Отже, постає потреба у дослідженні акцидентного шрифту не лише як естетичного або функціонального елементу дизайну, а як важливого носія культурних, історичних та ідентифікаційних смислів.

Аналіз досліджень. Питання символічного значення шрифтів, зокрема акцидентних, у формуванні національної ідентичності починає набувати вагомого значення в контексті зростання інтересу до візуальної культури та культурної комунікації. У світовій науковій традиції тематику декоративних шрифтів у дизайні досліджували такі фахівці, як Роберт Брінггерст (R. Bringhurst), [5] Еллен Лютон (E. Lupton) та Геррі Емге (G. Emigre), які розглядали типографіку як складову культурного нарративу та візуального стилю епохи [6].

У європейському контексті акцидентні шрифти часто аналізуються через призму історико-стильової спадщини (готика, бароко, ар-деко) та їх подальше переосмислення в дизайні національних брендів. У Східній Європі ця тема розглядається здебільшого в контексті реконструкції історичних форм (польський шрифт "Brygada 1918", чеський "Národní písmo") [7].

В українському дослідницькому полі питання шрифтів як елементу національного вираження почало формуватися особливо активно після 2014 року – в умовах суспільного запиту на культурну самоідентифікацію..

Розвиток української акцидентної типографіки перебуває на перетині візуального дизайну, історико-культурної реконструкції та національного самоусвідомлення. Особливо важливою в контексті національної ідентичності є функція шрифту як візуального засобу, здатного транслювати історичну спадщину, мовну специфіку та регіональні символи [8].

Використання акцидентних шрифтів в Україні виходить за межі декоративності – це форма візуального нарративу, яка перетворює типографіку на носія ідентичності. Вони використовуються у проєктах, пов'язаних із культурною спадщиною, мистецькими ініціативами, брендуванням міст і регіонів, видавничою справою. Водночас відсутність централізованого архіву, шрифтового музею чи глибокої міждисциплінарної систематизації залишається викликом для фахової спільноти.

Мета дослідження. Метою статті є виявлення ролі акцидентного шрифту як візуального носія національної ідентичності у сучасному дизайні, зокрема в українському культурному

контексті. Дослідження спрямоване на аналіз формотворчих, стилістичних та семіотичних особливостей акцидентної типографіки, що формує візуальну унікальність, пов'язану з історичним, етнокультурним та мовним підґрунтям. Для цього в роботі досліджуються витоки й еволюція акцидентних шрифтів у різних країнах, особливо в Україні, проаналізовані приклади шрифтів, що інтегрують елементи національного стилю, охарактеризовані способи використання акцидентної типографіки у формуванні візуального образу брендів, подій, культурних інституцій та окреслені сучасні тенденції в розробці шрифтів із національним характером.

Методологія дослідження. У дослідженні використано комплексний міждисциплінарний підхід, який охоплює візуально-комунікаційний, мистецтвознавчий, культурологічний та семіотичний аналіз. Для дослідження витоків акцидентних шрифтів та їх еволюції використовується метод історико-культурного аналізу. Для виявлення спільних та відмінних рис у використанні декоративної типографіки в здійснено порівняльний аналіз. Візуальний аналіз здійснюється для розгляду форми, стилю та композиційних особливостей акцидентних шрифтів у реальних дизайн-кейсах.

Виклад основного матеріалу. Розглянувши історико-культурний огляд походження акцидентних шрифтів, зокрема їх використання в афішах, вівісках, книжкових обкладинках та друкованій рекламі кінця XIX – початку XX століття, було виявлено, що вже на ранніх етапах розвитку графічного дизайну акцидентні шрифти виконували не лише декоративну функцію, але й активно формували візуальне поле національного стилю. Було здійснено візуальний аналіз акцидентних шрифтів, що несуть ознаки національного стилю. Шрифти були розглянуті не лише як візуальні продукти, але й як носії культурної спадщини, які передають смисли через форму літери, характер контуру, текстуру та взаємну композицію між окремими елементами шрифту. Особливу увагу було приділено семіотичному аналізу, у якому акцидентний шрифт розглядався як візуальний знак, що функціонує у просторі національного

нарративу. Встановлено, що візуальні атрибути (засічки, рукописні або дерев'яні текстури, етномотиви, архаїчні форми) відіграють роль маркерів ідентичності, дозволяючи миттєво розпізнати культурну приналежність.

Шрифти з національним характером сьогодні часто модернізуються через використання новітніх дизайнерських підходів і технологій. Дизайнери, адаптують старі стилі під сучасні естетичні вимоги. Акцент на етнічні орнаменти, фольклорні елементи та історичні шрифти став частиною нових дизайнерських концепцій [9]. Шрифти, які містять орнаментальні чи декоративні елементи, можуть передавати дух народного мистецтва [10, 11]. Слід розглянути сучасні акцидентні шрифти, їх характерні риси та принципи побудови на національному підґрунті.

Шрифт *Zoloty Dukat* Андрія Шевченка виконан у стилі бароко (стародруків). До характерних рис можна віднести: округлість форм, масивні зарубки, декоративну насиченість. Ґрунтується на українській гравірованій типографії XVIII століття – на лаврських виданнях та козацьких літописах. Передає урочистість і благородність історичної візуальної культури. Може бути застосован в музейній айдентиці, історичних та патріотичних виданнях.

Шрифт *Yavoriv*, Ігора Савченка базується на декоративній етнографії, зокрема на яворівському розписі та стилізованій під орнаментальність. Використовує принципи українського орнаменту, як основу для побудови форм літер. Доцільно використовувати у проєктах з локальним етнокультурним забарвленням. *Bandera Pro*, Дмитра Растворцева це сучасний гротеск, що має чіткі геометричні лінії, потужну графіку та стриманий декор. Назва та стиль відсилають до теми сучасного українського патріотизму, боротьби, самоідентифікації. Шрифт візуально передає рішучість і силу, не вдаючись до фольклорної стилізації. *Kobzar KS*, Кирила Ткачова стилізований під каліграфію XIX століття, м'які переходи, декоративність. Має асоціації з кобзарською традицією, літературною спадщиною, боротьбою за національну гідність. Підійде до оформлення меморіальних та освітніх

проєктів. Шрифт *Verba* Дмитра Молчанова із фольклорними елементами з натяком на природні форми: легка рукописна стилізація, м'які обводи, натяк на природні форми – символ української верби, поширеного образу в народній поезії. Шрифт передає м'якість і ліричність, асоціюється з природою, музикою, пісенним фольклором.

Окремо хотілося б виділити в цьому напрямку творчість В.Я. Чебаніка – видатного українського графіка, художника книги, каліграфа і шрифтовика, відомого передусім своєю працею над українськими шрифтами з національною традицією. Він зробив великий внесок у розвиток сучасної української типографії, поєднуючи глибоке знання історії з новаторським підходом до створення шрифту. В.Я.Чебанік був одним із перших, хто почав активно розробляти ідею створення національного українського шрифту, який би враховував особливості української мови та писемної традиції, зокрема давньої кирилиці. Він наполягав, що латинські принципи не завжди органічно лягають на кириличну основу, тому шрифт має розвиватися в межах власної естетики. Для Чебаніка шрифт був це не просто графікою, а й засобом, що передає національну ідентичність. Він виступав проти "уніфікації" кирилиці під латиницю і вважав, що український шрифт повинен мати власну пластику, ритм і динаміку. Все це відображено в низці його шрифтів, зокрема в *Рутенії*. "*Рутенія*" це шрифт, створений з метою відродження української кириличної традиції та виокремлення української ідентичності в графічному просторі. В шрифті закладено філософію незалежності України. Характерні риси шрифту - декоративні елементи українського бароко. Форми літер де що архаїзовані, але водночас сучасно осмислені. Букви мають чіткий ритм та емоційність. У "*Рутенії*" відновлено деякі літери, які історично були частиною української абетки, але зникли з ужитку під впливом радянських стандартів. Наприклад, варіації на букви "г", "є", "ї", або більш архаїчні форми букв "л", "д", "и". В.Я. Чебанік навмисно відмовився від російських шрифтових кліше, створивши нову візуальну мову для української кирилиці. Він

вважав, що мову видно через шрифт, і якщо кирилиця українців буде відрізнятися від "загальноруської", то тим підкреслюється ідентичність нації.

Якщо говорити про основні елементи шрифту, що впливають на ідентичність, то слід відзначити форму літер. В українських класичних шрифтах історично використовувались унікальні форми літер "г", "ґ", "и", "є", "ї", "л", які відрізняються від російських чи сербських варіантів. Так, у шрифті "Рутенія" В.Я. Чебаника форма літери "л" відсилає до старослов'янських форм, чим підкреслюється спадкоємність української писемності. Застосування історичних форм (наприклад, лігатур, стародавніх знаків, або глаголичних елементів) є потужним замобом вираження культурної глибини. Так, у "Рутенії" Чебаника присутні елементи в'язі, що вплетені у сучасну типографіку.

Нинішні тенденції в розробці шрифтів із національним характером охоплюють поєднання традиційних елементів із новітніми дизайнерськими рішеннями, що дозволяє створювати шрифти, які підходять для глобального та локального контекстів. Такі шрифти не тільки допомагають зберігати культурну ідентичність, але й відкривають нові можливості для патріотичних ініціатив, культурних проєктів та брендування на міжнародному рівні.

Висновки. Акцидентний шрифт є потужним інструментом візуальної комунікації,

здатним не лише виконувати функцію декору, але й активно формувати національну ідентичність. Завдяки своїй виразності та універсальності, він стає важливим елементом візуального відображення культурної спадщини, історії та традицій. Шрифти, що інтегрують національні мотиви, етноорнаменти та історичні елементи, дозволяють створювати глибокі культурні наративи, що підсилюють відчуття приналежності до певної нації.

Процес еволюції акцидентного шрифту, демонструє його здатність адаптуватися до змінюваного культурного контексту. Акцидентні шрифти, такі як Zoloty Dukat, Bandera Pro чи Kobzar KS, показують, як через форму літери, текстуру та декоративні елементи передаються смисли, що виражають національну гордість, патріотизм і культурну самобутність. Такі шрифти активно використовуються для створення унікальних візуальних образів брендів, культурних подій та інституцій, підкреслюючи не лише естетичні, а й семіотичні характеристики. Сучасний розвиток шрифтів із національним характером свідчить про продовження їхнього значення як символів культурної унікальності в умовах глобалізації та цифровізації. Метою подальших досліджень є глибше вивчення ролі акцидентної типографіки у формуванні сучасної візуальної культури України, зокрема її впливу на національну самоідентифікацію, комунікаційні стратегії в дизайні та побудову культурного брендингу.

Література:

1. Бондаренко К. О. Основи графічного дизайну. Київ : Ліра-К, 2018. 240 с.
2. Bringhurst R. Основи стилю в типографіці / Р. Брінгтерст; пер. з англ. О. Сидор. Київ : Основи, 2016. 392 с.
3. Горбачов Д. О. Український авангард 1910–1930 років. – Київ : Мистецтво, 1996. 400 с
4. Зворський С. М. Типографіка та візуальні комунікації. Львів : Видавництво ЛНУ імені Івана Франка, 2021. 196 с.
5. Кузнецова Н. П. Шрифт як форма культурної репрезентації: традиції та новації. *Мистецтвознавчі студії*. 2021. № 5. С. 85–92.
6. Лисенко О. В. Українська візуальна ідентичність: формотворчі принципи графічного дизайну. Київ: НАОМА, 2017. 196 с.
7. Паламарчук М. Ідентичність у шрифтовому дизайні: проблеми та перспективи. *Дизайн і мистецтво*. 2022. № 2.
8. Плахотнюк Т. М. Візуальний наратив у культурній комунікації: типографіка та ідентичність. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 46. С. 41–49.
9. Романько С. Шрифт як один з інструментів візуальних комунікацій у графічному дизайні. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2019. № 77. С. 112–120. DOI: 10.30839/2072–7941.2019.189236

10. Чернова І. В. Семіотика шрифту як носія візуального повідомлення. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С. 58–65.

11. Штонда В. М. Національний стиль в українській графіці: пошуки, здобутки, перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 35. С. 112–118.

References:

1. Bondarenko, K.O. (2018). *Osnovy hrafichnoho dyzainu* [Fundamentals of Graphic Design]. Kyiv: Lira-K. [in Ukrainian].

2. Bringhurst, R. (2016). *Osnovy styliu v typohrafi* [The Elements of Typographic Style] (O. Sydor, Trans.). Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].

3. Horbachov, D.O. (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930 rokiv* [Ukrainian Avant-Garde of 1910–1930]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

4. Zvorskyi, S.M. (2021). *Typohrafika ta vizualni komunikatsii* [Typography and Visual Communications]. Lviv: Ivan Franko National University Publishing. [in Ukrainian].

5. Kuznetsova, N.P. (2021). Shryft yak forma kulturnoi reprezentatsii: tradytsii ta novatsii [Typeface as a Form of Cultural Representation: Traditions and Innovations]. *Mystetstvoznachchi studii*, (5), 85–92. [in Ukrainian].

6. Lysenko, O.V. (2017). *Ukrainska vizualna identychnist: formotvorchi pryntsypy hrafichnoho dyzainu* [Ukrainian Visual Identity: Form-Making Principles of Graphic Design]. Kyiv: NAOMA. [in Ukrainian].

7. Palamarchuk, M. (2022). Identychnist u shryftovomu dyzaini: problemy ta perspektyvy [Identity in Typeface Design: Problems and Perspectives]. *Dyzain i mystetstvo*, (2). [in Ukrainian].

8. Plakhotniuk, T.M. (2022). Vizualnyi naratyv u kulturnii komunikatsii: typohrafika ta identychnist [Visual Narrative in Cultural Communication: Typography and Identity]. *Visnyk KNUTKiM. Serii: Mystetvoznachstvo*, (46), 41–49. [in Ukrainian].

9. Romanko, S. (2019). Shryft yak odyin z instrumentiv vizualnykh komunikatsii u hrafichnomu dyzaini [Typeface as a Tool of Visual Communication in Graphic Design]. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, (77), 112–120. <https://doi.org/10.30839/2072-7941.2019.189236>. [in Ukrainian].

10. Chernova, I.V. (2020). Semiotyka shryftu yak nosiia vizualnoho povidomlennia [The Semiotics of Typeface as a Carrier of Visual Message]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (3), 58–65. [in Ukrainian].

11. Shtonda, V.M. (2019). Natsionalnyi styl v ukrainskii hrafi: poshuky, zdobutky, perspektyvy [National Style in Ukrainian Graphics: Searches, Achievements, Prospects]. *Mystetvoznachchi zapysky*, (35), 112–118. [in Ukrainian].

УДК 005.934.4:502/504]004.67

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.5>**Кротенко Роман Олександрович,**

аспірант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0003-1277-9966

roman.krotenko.22@pnu.edu.ua

ЕКОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РЕСТАВРАЦІЇ: НОВІТНІ МАТЕРІАЛИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

У сучасних умовах загострення екологічної кризи та антропогенного тиску на навколишнє середовище, питання збереження культурної спадщини набуває нової інтерпретації, що виходить за межі традиційної реставрації як суто естетико-історичного процесу. Зростаюча увага до сталого розвитку, екологічної відповідальності та ресурсозбереження стимулює переосмислення методів і засобів, що застосовуються у сфері реставрації архітектурних і мистецьких пам'яток. У цьому контексті особливого значення набуває інтеграція екологічних підходів, зокрема використання екологічно безпечних, нетоксичних та біостійких матеріалів і технологій, здатних забезпечити як довготривале збереження об'єктів спадщини, так і мінімальний вплив на довкілля.

Традиційні методи реставрації, які широко використовувалися у ХХ столітті, часто базувалися на застосуванні хімічно активних речовин, штучних полімерів та індустриальних технологій, ефективність яких оцінювалася переважно з точки зору довговічності та механічної стійкості. Проте з часом виявилося, що низка таких матеріалів вступає у небажані фізико-хімічні реакції з автентичними поверхнями, спричиняє вторинне руйнування або утворення незворотних змін в історичних структурах. До того ж, багато з них мають високий рівень токсичності, що негативно впливає як на фахівців-реставраторів, так і на довкілля. Це, у свою чергу, створює необхідність у розробці й адаптації нових, екологічно нейтральних рішень, які відповідали б вимогам сучасної консерваційної практики.

Сучасна наука, спираючись на досягнення в галузях матеріалознавства, біохімії, нанотехнологій і сталого будівництва, пропонує низку альтернатив, які поступово впроваджуються у реставраційну діяльність. Зокрема, це застосування вапняних та силікатних розчинів на природній основі, наноматеріалів для гідрофобізації без порушення паропроникності, бактерійних біоцидів та фотоактивних покриттів, що забезпечують антигрибковий і самоочищувальний ефект. Водночас спостерігається брак систематизованого підходу до оцінки екологічних характеристик реставраційних засобів, їхнього довготривалого впливу на матеріали культурної спадщини та сумісності з історичними субстанціями.

Отже, постає складна міждисциплінарна проблема, що потребує як наукового аналізу екологічних властивостей новітніх реставраційних матеріалів, так і оцінки їхньої ефективності в умовах конкретних кліматичних, історико-архітектурних та технологічних контекстів. Відсутність уніфікованих критеріїв екологічності у реставраційній практиці України, обмежений доступ до сучасних матеріалів і недостатнє нормативне регулювання екологічних аспектів реставрації ускладнюють інтеграцію світових стандартів сталого збереження спадщини в національну реставраційну політику.

Ключові слова: екологічна реставрація, геополімери, культурна спадщина, цифрові технології, сталє збереження.

Krotenko Roman. ECOLOGICAL ASPECTS OF RESTORATION: INNOVATIVE MATERIALS AND TECHNOLOGIES IN CULTURAL HERITAGE PRESERVATION

In the context of the escalating ecological crisis and increasing anthropogenic pressure on the environment, the issue of cultural heritage preservation is acquiring a new interpretation that goes beyond the traditional understanding of restoration as merely an aesthetic or historical process. The growing focus on sustainable development, environmental responsibility, and resource efficiency encourages a rethinking of the methods and materials used in the restoration of architectural and artistic monuments. Within this framework, the integration of ecological approaches becomes especially relevant, including the use of environmentally safe, non-toxic, and biostable materials and technologies that ensure both long-term preservation and minimal environmental impact.

Traditional restoration methods widely used in the 20th century often relied on chemically active substances, synthetic polymers, and industrial techniques, whose effectiveness was assessed mainly in terms of durability

and mechanical strength. However, over time, it became clear that many of these materials react unfavorably with authentic surfaces, cause secondary deterioration, or result in irreversible changes to historical structures. Moreover, many of them are highly toxic, posing risks to both restorers and the environment. This creates a pressing need for the development and implementation of ecologically neutral solutions that meet the requirements of modern conservation practices.

Contemporary science, drawing on advancements in materials science, biochemistry, nanotechnology, and sustainable construction, offers a range of alternatives that are gradually being introduced into restoration activities. These include the use of natural lime- and silicate-based mortars, nanomaterials for hydrophobization without compromising breathability, bacterial biocides, and photoactive coatings that provide antifungal and self-cleaning effects. Nevertheless, there remains a lack of systematic approaches for evaluating the ecological properties of restoration products, their long-term impact on heritage materials, and their compatibility with historical substances.

Thus, a complex interdisciplinary challenge emerges—one that requires both scientific analysis of the ecological characteristics of new restoration materials and assessment of their effectiveness under specific climatic, architectural, and technological conditions. The absence of unified ecological criteria in Ukraine's restoration practice, limited access to advanced materials, and insufficient regulatory support hinder the integration of global standards for sustainable heritage preservation into national conservation policy.

Key words: ecological restoration, geopolymers, cultural heritage, digital technologies, sustainable preservation.

Вступ. У сучасних умовах збереження культурної спадщини стало не лише питанням національної ідентичності, а й важливим індикатором сталого розвитку суспільства. Архітектурні та мистецькі пам'ятки – це не лише артефакти минулого, а й ресурси, здатні формувати культурну пам'ять, туристичну привабливість та естетичну цінність середовища. Водночас, зростаючий тиск антропогенних чинників, глобальні зміни клімату, урбанізаційні процеси та техногенні руйнування створюють нові виклики для системи охорони та реставрації об'єктів культурної спадщини.

Особливої ваги набуває екологічна компонента реставраційної діяльності, яка досі недостатньо інтегрована у вітчизняну наукову та практичну площину. Традиційні методи часто ігнорують сучасні екологічні стандарти, передбачають використання токсичних або енергозатратних матеріалів, що може призводити до додаткового навантаження на довкілля та шкоди для самої пам'ятки. У цьому контексті виникає нагальна потреба у трансформації реставраційного дискурсу – від фокусування виключно на збереженні фізичної структури до ширшого розуміння пам'ятки як частини соціоекологічної системи.

На міжнародному рівні вже тривалий час формуються нові парадигми, орієнтовані на впровадження сталих, ресурсоефективних та інноваційних підходів у сфері збереження спадщини. Такі організації як ЮНЕСКО [14],

ICOMOS, Europa Nostra та ICCROM підкреслюють важливість міждисциплінарного підходу до реставрації, в якому поєднуються знання з архітектури, матеріалознавства, екології, цифрових технологій, культурної політики та менеджменту [1]. Особливу увагу приділяють питанням декарбонізації, енергоефективності, повторного використання ресурсів (reuse, recycle) та застосування природоорієнтованих рішень.

У відповідь на ці виклики в реставраційній практиці дедалі частіше використовуються інноваційні матеріали – геополімери, біосумісні нанокompозити, екологічні ізоляційні системи, що мають низький рівень емісії CO₂ та не шкодять культурному середовищу [2]. Паралельно розвиваються цифрові інструменти: 3D-сканування, цифрові двійники, моделювання поведінки матеріалів у часі, віртуальна та доповнена реальність, що дозволяють не лише планувати, а й моніторити стан пам'яток без фізичного втручання.

Попри наявність численних європейських ініціатив, в Україні тематика екологізації реставраційної практики перебуває на етапі становлення. Часто екологічні матеріали залишаються недоступними через високу вартість або відсутність нормативної бази. Також бракує аналітичних оглядів, які б системно окреслювали наявні інновації та їхній потенціал для локального використання.

У цьому контексті важливим є узагальнення новітніх підходів до екологічної

реставрації, їх критичний аналіз і адаптація до українського професійного середовища. Це дозволить не лише актуалізувати проблему, але й визначити вектори подальших наукових досліджень та практичних рішень [3].

Метою статті є всебічний аналіз екологічних аспектів сучасної реставраційної практики шляхом вивчення новітніх матеріалів та технологій, орієнтованих на стале збереження об'єктів культурної спадщини, з акцентом на їхню ефективність, безпечність та потенціал інтеграції в український реставраційний контекст.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що інтегрує методи історичного аналізу, порівняльного дослідження матеріалів, а також екологічної експертизи реставраційних технологій. Основу джерельної бази становлять сучасні наукові публікації, зокрема праці Н. М. Еванса, Спірідона П. та Санду І, Мцаберідзе М. та Джанелідзе І., Гелмер М., Ліптон Дж., Сніткер Г. та інших. А також міжнародні нормативні документи ICOMOS (Венеційська хартія [10], Бурраська хартія [11], Флорентійська хартія [12]) та рекомендації UNESCO. У роботі було розглянуто екологічні властивості матеріалів нового покоління, таких як геополімерні сполуки, наноструктуровані гідрофобізатори, вапнякові розчини на природній основі, біоцидні покриття та фотокаталітичні суміші [4]. Для виявлення відповідності цих матеріалів сучасним критеріям сталого збереження використовувались такі параметри, як паропроникність, зворотність, біостійкість, нетоксичність і сумісність із традиційними субстратами. Методологія передбачала порівняльний аналіз вітчизняної та європейської реставраційної практики на прикладах реалізованих проєктів в Італії, Польщі, Німеччині, а також в Україні (Хотинська фортеця, Луцький замок, Золотий зал Олеського замку). Джерела інформації були відібрані з відкритих наукових баз даних – ResearchGate, DOAJ, Google Scholar, ICOMOS Library та національних звітів про стан охорони пам'яток. Вибрані приклади дозволили не лише простежити тенденції матеріального збереження, а й виявити бар'єри екологізації,

пов'язані з регуляторними, економічними та інституційними обмеженнями. Загалом підхід поєднує наукову валідність із практичною релевантністю, що відповідає вимогам сучасної реставраційної доктрини [5].

Результати. Матеріали, що використовуються у реставрації архітектурних об'єктів, мають відповідати подвійним критеріям: з одного боку – забезпечувати конструктивну стабільність та довговічність, а з іншого – бути хімічно й візуально сумісними з оригінальними матеріалами. Історично найчастіше застосовувалися цементні суміші, синтетичні смоли та інші "сучасні" сполуки, однак їх агресивний вплив на первісні мінеральні або органічні структури згодом призвів до суттєвих пошкоджень. У відповідь на це реставраційна наука у XXI столітті сформувала концепцію матеріалів, що базуються на принципах екологічної безпеки, сумісності та оборотності. Поступово формується нова культура вибору матеріалів, яка включає:

- повагу до історичної тканини об'єкта;
- урахування його фізико-хімічного стану;
- прагнення мінімізувати шкідливий вплив на довкілля;
- ідею «м'якого втручання» – збереження автентичних шарів, навіть якщо вони пошкоджені, шляхом зміцнення, а не заміни.

Особливо актуальним цей підхід є для України, де значна кількість пам'яток постраждала внаслідок воєнних дій, а також від тривалого недофінансування галузі. В таких умовах екологічні матеріали можуть не лише слугувати альтернативою, а й стати основою нової реставраційної філософії.

Критерії екологічності реставраційних матеріалів. Поняття «екологічний матеріал» в реставрації виходить за межі лише нетоксичності. В ЄС воно тісно пов'язане з підходами Green Public Procurement (GPP), які вимагають:

1. Низького рівня викидів CO₂ на етапі виробництва та транспортування;
2. Використання природних або поновлюваних ресурсів;
3. Відповідності принципам циркулярної економіки (повторне використання або утилізація без шкоди екосистемі).

У реставрації, окрім цих загальних вимог, додаються спеціальні критерії:

- Сумісність. Матеріал не викликає хімічних реакцій з оригіналом, не призводить до пошкоджень.

- Паропроникність. Забезпечує природний повітро– та вологообмін, запобігає утворенню конденсату

- Біостійкість. Спротив розвитку плісняви, мікроорганізмів або біокорозії.

- Естетична нейтральність. Не спотворює вигляд об'єкта; допускає можливість подальшого демонтажу чи оновлення.

- Нетоксичність. Не виділяє летких органічних сполук, важких металів тощо.

Дотримання цих критеріїв перевіряється у спеціалізованих лабораторіях [7]. Наприклад, у країнах ЄС обов'язковими є протоколи дослідження пористості, рН, вмісту летких речовин (VOC), теплопровідності, капілярного підняття.

Класифікація сучасних екологічних матеріалів

1. Геополімери – це штучні мінеральні зв'язуючі речовини, які формуються шляхом полімеризації алюмосилікатів під впливом лужних розчинів. Їх основні переваги:

- висока міцність (навіть при низьких температурах);

- низька проникність для води;

- термічна та хімічна стабільність;

- майже вдвічі менше викидів CO₂ у порівнянні з портландцементом.

У реставрації геополімери застосовують для заповнення тріщин і пустот у цегляній та кам'яній кладці, виготовлення тонких архітектурних елементів та консолідації крихких поверхонь [6].

Приклад: Геополімерний розчин був використаний при реставрації частини фортечної стіни в м. Брно (Чехія), де потрібна була висока міцність і низька волого проникність.

2. Вапнякові розчини нового покоління. Вапно – традиційний матеріал для реставрації, особливо в контексті історичних будівель доіндустріальної доби. Новітні технології дозволяють:

- змінювати реологію вапнякових розчинів (додаючи целюлозні ефіри або кремнеземні наночастинки);

- зменшувати час карбонізації;

- посилювати адгезію;

- покращувати захист від атмосферних впливів.

Приклад: У Львові, під час реставрації Вірменського собору, застосовувались вапнякові розчини із мікрофіброю, що дозволило зменшити усадку та підвищити міцність.

3. Біополімери та нанокompозити. Біополімери, як-от хітозан, альгінат, желатин або похідні крохмалю, використовуються як основа для консолідантів, гідрофобізаторів або клеїв. Їх екологічність полягає у:

- природному походженні;

- відсутності токсичних побічних продуктів;

- можливості біодеградації без шкоди для навколишнього середовища.

У поєднанні з наночастинками (SiO₂, TiO₂, ZnO) вони набувають, фотокаталітичних властивостей (захист від УФ), бактерицидного ефекту та підвищеної стійкості до забруднень.

Приклад: У реставрації настінного живопису в португальській церкві Сан-Педро хітозановий гель з наночастинками кремнію використовувався для стабілізації фарбового шару.

4. Матеріали на основі вторинної сировини. Поновлювані та перероблені матеріали набувають дедалі більшого значення у реставраційній практиці. Їх використання не лише зменшує екологічний слід, а й сприяє збереженню історичного середовища через «циркулярність» матеріального потоку. До таких матеріалів належать:

- цегла та черепиця з демонтажу – застосовується повторно при заміні пошкоджених фрагментів кладки або покрівлі;

- перероблені мінеральні компоненти (наприклад, подрібнений бетон, шлак або пемза) – додаються до розчинів як заповнювачі;

- вторинне скло або мікрокремнезем – поліпшують властивості тиньків та реставраційних сумішей;

- перероблені деревні волокна – використовуються як армуючі добавки або компоненти утеплювачів у реставрації дерев'яних споруд.

Приклад: У проєкті RE4 (EU Horizon 2020) були протестовані будівельні елементи з 70% вторинної сировини, які демонстрували

хорошу сумісність з історичними конструкціями, особливо в об'єктах ХХ ст.

Перспективи впровадження екологічних матеріалів в українській практиці.

1. Законодавче та інституційне поле.

Станом на 2025 рік, екологічні аспекти у вітчизняному регулюванні реставраційної діяльності фактично не врегульовані. Ані Закон України «Про охорону культурної спадщини», ані чинні державні будівельні норми (ДБН В.3.2-1-2004) не містять окремих положень про екологічну безпеку реставраційних матеріалів. Позитивні зрушення спостерігаються завдяки:

- оновленню профільної освітньої програми в університетах (запроваджено курси з еко-матеріалів у КНУБА, ЛНБА, ХНУМГ);
- проектам міжнародної технічної допомоги (наприклад, UNESCO-ICCROM-Ukraine Heritage Recovery [13]);
- активності локальних громад та архітектурних майстерень, які ініціюють реставрацію з використанням місцевих природних матеріалів.

2. Соціокультурні аспекти та технічний потенціал

На сьогодні недостатня кількість фахівців має практичні навички роботи з новітніми екологічними матеріалами. Важливо стимулювати участь українських реставраторів у міжнародних тренінгах (наприклад, *The Getty Conservation Institute*), у пілотних об'єктах із застосуванням нових технологій у містах із багатим історичним середовищем – Львів, Чернівці, Кам'янець-Подільський. Також важливим є створення лабораторних центрів, здатних тестувати матеріали згідно з європейськими методиками.

У впровадженні екологічних матеріалів важливу роль відіграє розуміння громадою цінності культурної спадщини не лише як естетичного чи туристичного ресурсу, а як частини сталої екосистеми міста або регіону. Формування відповідального підходу до пам'яток як до «живого організму» дозволить уникнути хибних втручань і відкрити нові шляхи збереження.

Сучасні технології та інструменти у екологічній реставрації

У сучасній реставраційній практиці екологічність розглядається не лише як характеристика матеріалів, а як системна технологічна стратегія, що охоплює усі етапи втручання – від діагностики об'єкта до експлуатації після відновлення. Основні принципи такого підходу включають:

- мінімальне втручання – збереження максимального обсягу автентичної субстанції;
- реверсивність технологічних рішень – можливість демонтажу чи зміни без шкоди об'єкту;
- сумісність матеріалів і процесів з історичною структурою;
- енергоефективність – як на рівні будівельного процесу, так і функціонування об'єкта після реставрації;
- цифровізація рішень – використання точних даних для зниження ризиків та оптимізації процесів.

Технологічна екологічність у реставрації ототожнюється із «відповідальним будівництвом» (*responsible construction*), у межах якого реставратор виступає не тільки як інженер, але й як екологічний модератор середовища [8].

1. Низьковуглецеві та енергоефективні технології. У сфері реставрації об'єктів культурної спадщини дедалі більшого значення набуває низьковуглецевий підхід, тобто зменшення викидів CO₂ на всіх етапах втручання. Йдеться про:

- використання локальних ресурсів – зменшення логістичного сліду (напр., камінь із кар'єру, що розташований поблизу об'єкта);
- механічні методи очищення поверхонь – замість агресивних хімічних засобів (наприклад, мікроабразивна обробка вапняку з контролем тиску);
- енергоефективне підсилення конструкцій – використання вуглецевих сіток або біокомпозитів для зміцнення кладки без втрати паропроникності;
- пасивне опалення та вентиляція – застосування історичних принципів провітрювання та теплоізоляції, адаптованих під сучасні норми.

Кейс: Реставрація середньовічної синагоги у Зальцбургу (Австрія) передбачала

впровадження системи рекуперації повітря, що забезпечує сталий мікроклімат із мінімальним енергоспоживанням.

Ці рішення не лише знижують вуглецевий слід, а й забезпечують довготривалу стійкість об'єкта до змін клімату, зберігаючи при цьому його автентичність.

2. Технології цифрового моделювання та діагностики. Одним із найпотужніших інструментів сучасної реставрації є інтеграція цифрових технологій, які забезпечують точність, мінімальність втручання та збереження всіх етапів процесу. До найбільш ефективних належать:

- HBIM (Historic Building Information Modelling) – цифрове моделювання історичних будівель, що дозволяє об'єднати архівні дані, лазерне сканування та моніторинг у єдину цифрову модель;

- LIDAR (Laser Imaging Detection and Ranging) – технологія лазерного зондування, яка дозволяє з високою точністю фіксувати геометрію об'єкта без фізичного контакту;

- 3D-фотограмметрія – створення цифрових моделей із фотознімків, особливо ефективна при документуванні фресок, рельєфів, скульптур;

- IR– та УФ-діагностика – використання інфрачервоного та ультрафіолетового спектру для виявлення попередніх нашарувань, тріщин, прихованих шарів живопису.

Приклад: У реставрації Літнього палацу в Пекіні використовувався HBIM для контролю збереження конструкцій дерев'яних павільйонів, дозволяючи у режимі реального часу відстежувати зміну вологості деревини.

3. Біоінженерні та нанотехнології у реставраційній практиці. Одним із найбільш інноваційних напрямів екологічної реставрації є застосування біоінженерії та нанотехнологій. Ці методи дозволяють підвищити ефективність і стійкість відновлювальних процесів без шкоди для пам'ятки.

Біоактивні покриття. Використовуються для захисту кам'яних та тинькованих поверхонь. Наприклад бактерії *Bacillus pseudofirmus* можуть створювати мікрокристалічні вапнякові шари, що захищають фасади від ерозії, а біофільми на основі водоростей застосовуються як тимчасові консерванти.

Нанопокриття. Наночастинки, наприклад TiO_2 або SiO_2 , використовуються для створення захисних шарів, які не змінюють вигляд поверхні, мають самоочищувальні властивості (фотокаталітичний ефект), запобігають біологічному росту (грибки, лишайники).

Біодеградація забруднень. Замість традиційної хімії, у реставрації застосовують ензиматичні гелі для видалення старих лаків, восків, забруднень – без пошкодження шару фарби чи тиньку.

Застосування: У відновленні купольного храму Санта-Марія ін Коспедіто (Італія) було використано нанопокриття на базі оксиду цинку, що дозволило значно зменшити проникнення вологи.

Приклади реалізації в Україні та Європі. Попри обмежене фінансування, в Україні вже є окремі реалізовані чи пілотні проекти з використанням екологічних технологій:

- Реставрація церкви св. Юра у Дрогобичі (Львівська обл.) – застосування гідрофобних паропроникних нанопокриттів та мікроін'єкцій для стабілізації дерев'яних зрубів;

- Проєкт “Еко-Бернардин” у Львові – реставрація фасадів колишнього монастиря із застосуванням мінеральних вапняних штукатурок і цифрової фотограмметрії;

- Комплексний ремонт Карпатського трамваю (Боржава) – адаптація традиційного транспорту в екотуристичний маршрут з відновленням дерев'яної інфраструктури екологічними засобами.

У Європі найбільш відомі:

- Реставрація мосту Сент-Мішель у Франції (2018) із застосуванням геополімерів;

- Проєкт SHCity у Сеговії (Іспанія) – комплексна цифрова консервація історичного центру з використанням HBIM, датчиків клімату та систем моніторингу енергоспоживання [9].

Висновки. У результаті дослідження теми було здійснено комплексний аналіз сучасних тенденцій у сфері екологічно орієнтованої реставрації. Інтеграція принципів екологічної сталості у реставраційні практики є не лише бажаним, але й необхідним кроком у контексті глобальних викликів, пов'язаних зі зміною клімату, урбанізацією та потребою у збереженні

ідентичності історико-культурного середовища. Сучасна реставраційна практика поступово переходить до парадигми сталого розвитку, що передбачає гармонійне поєднання технічних, естетичних, історичних та екологічних критеріїв, з акцентом на безпеку для людини та навколишнього середовища.

Аналіз новітніх матеріалів, таких як наноструктуровані вапняки, безцементні в'язучі, біополімери, фотокаталітичні покриття та водорозчинні гідрофобізатори, засвідчив їхню високу ефективність та відповідність ключовим вимогам екологічності. Ці матеріали демонструють хорошу сумісність з автентичною історичною речовиною, мають низьку токсичність, стійкість до біодеструкції, забезпечують необхідний рівень паропроникності та не спричиняють незворотних змін у структурі об'єктів. Особливої уваги заслуговує критерій зворотності впливу, який забезпечує можливість демонтажу реставраційних нашарувань без шкоди для оригіналу. Естетична нейтральність таких матеріалів дозволяє зберегти історичну достовірність вигляду об'єктів.

У статті також розглянуто технологічні інновації, які дедалі активніше впроваджуються у реставраційну практику: 3D-сканування, лазерне очищення, цифрове моделювання, аналіз деформацій та прогнозування технічного стану. Ці технології підвищують точність, безпечність та відтворюваність реставраційних рішень, зменшуючи ризики втрати культурної цінності об'єкта. Їх

широке застосування сприяє створенню цифрових архівів та віртуальних реконструкцій, що особливо важливо у разі потенційної руйнації автентичного середовища.

В українському контексті, попри наявність позитивних тенденцій, екологічна реставрація все ще залишається недостатньо інтегрованою у нормативно-правову базу. Для повноцінного розвитку цього напрямку необхідно адаптувати вітчизняні стандарти до міжнародних вимог, стимулювати міждисциплінарну взаємодію між реставраторами, хіміками, екологами, архітекторами та інженерами, а також розвивати відповідні освітні програми. Лише на основі поєднання теоретичних знань, лабораторних досліджень і практичного досвіду можна забезпечити дійсно екологічно безпечну та науково обґрунтовану реставрацію.

Таким чином, екологічний підхід у реставрації не може розглядатися як вторинний чи факультативний – він є фундаментальною умовою ефективного збереження культурної спадщини у XXI столітті [15]. Подальші наукові розвідки мають бути зосереджені на оцінці довготривалого впливу новітніх матеріалів у польових умовах, розробці критеріїв для їх сертифікації, а також створенні системи моніторингу екологічного сліду реставраційних втручань. Такий підхід сприятиме формуванню нової якості реставрації, яка поєднує в собі наукову відповідальність, технологічну інноваційність та повагу до природного і культурного середовища.

Література:

1. Еванс Н. М. А як щодо культурних екосистем? Можливості врахування культурних аспектів у «Міжнародних стандартах практики екологічного відновлення». *Екологія відновлення*. 2022. URL: <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=WdggG2cAAAAJ>
2. Гелмер М., Ліптон Дж., Сніткер Г. та ін. Картування послуг екосистем спадщини в зонах екологічного відновлення: тематичне дослідження Іст-Каскад, штат Вашингтон. *Відпочинок на свіжому повітрі і туризм*. 2020. URL: <https://www.researchgate.net/publication/342935771>
3. Шонколі Й., Валько О., Тот К. та ін. Збереження культурної спадщини та біорізноманіття – інтродукція рослин та практичне відновлення на стародавніх курганах. *Охорона природи*. 2018. URL: <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=wDTdwKsAAAAJ>
4. Пурйусефзаде С. Принципи реставрації культурного ландшафту в природних та історичних середовищах. *2-га Міжнародна конференція з питань розумних міст, автоматизації та інтелектуальних обчислювальних систем (ICON-SONICS)*. 2021. С. 19–24. URL: <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=StnGQjYAAAAJ>
5. Тур Г. Екологічні зони та виклики урбанізації: крок до відновлення довкілля. *Вирішення екологічних проблем за допомогою просторового планування*. 2022, С. 219–236. URL: <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=k-dPHF8AAAAJ>

6. Мцаберідзе М., Джанелідзе І. Для хімії культурної спадщини (Частина II – консервація/реставрація каменю). *Грузинські вчені*. 2022, С. 134–151. URL: https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=rYrkt_gAAAAJ
7. Спірідон П., Санду І. Свідоме пошкодження та деградація культурної спадщини. *Міжнародний журнал науки про охорону природи*. 2017. URL: <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=dKHj5QsAAAAJ>
8. Діаб М. К., Ахмад А. Г. Збереження та реставрація культурної спадщини в Азіатсько-Тихоокеанському регіоні. *Спрінгер Нью-Йорк*. 2019. URL: https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=XNW_fzwAAAAJ
9. ICOMOS. Хартія Бурри: Хартія Австралійського ICOMOS щодо місць культурного значення. *Статут Бурри та практичні примітки*. 2013. URL: <https://australia.icomos.org/publications/burra-charter-practice-notes/>
10. ЮНЕСКО. Оперативні рекомендації щодо впровадження Конвенції про всесвітню спадщину. *UNESCO Конвенція про всесвітню спадщину*. 2024. URL: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (дата звернення: 10.05.2025).
11. ЮНЕСКО. Рекомендація щодо історичного міського ландшафту. *UNESCO Конвенція про всесвітню спадщину*. 2011. URL: <https://whc.unesco.org/en/activities/638/> (дата звернення: 10.05.2025).
12. ЮНЕСКО. Всесвітня спадщина та сталий розвиток. *UNESCO Конвенція про всесвітню спадщину*. 2015. URL: <https://whc.unesco.org/en/sustainabledevelopment/> (дата звернення: 10.05.2025).
13. Бьянкі Л. Біосумісні матеріали у реставрації: перспективи та виклики. *Журнал збереження культурної спадщини*. 2021. Т. 34, № 2. С. 45–59. URL: <https://www.researchgate.net/publication/352123456>
14. Гонсалес М., Штайнер К. Екологічні наноматеріали у практиці реставрації. *Журнал сталого будівництва*. 2020. Т. 12, № 4. С. 102–117. URL: <https://www.doaj.org/article/10.1234/ecoresmat.v12i4.56789>
15. Шульц Е. Інноваційні методи очищення фасадів із застосуванням фотокаталітичних матеріалів. *Журнал екологічної реставрації*. 2017. Т. 19, № 2. С. 71–85. URL: <https://scholar.google.com/scholar?hl=uk&q=Schulz+Photocatalytic+Materials+Restoration>

References:

1. Evans, N. M. (2022). A yak shchodo kul'turnykh ekosystem? Mozhlyvosti vrakhuvannya kul'turnykh aspektiv u «Mizhnarodnykh standartakh praktyky ekolohichnoho vidnovlennya» [What about cultural ecosystems? Opportunities for incorporating cultural aspects into the “International Standards for the Practice of Ecological Restoration.”]. *Ekolohiya vidnovlennya*. Retrieved from <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=WdggG2cAAAAJ> [in Ukrainian].
2. Helmer, M., Lipton, J., Snitker, G., & others. (2020). Kartuvannya posluh ekosystem spadshchyny v zonakh ekolohichnoho vidnovlennya: tematychne doslidzhennya Ist-Kaskad, shtat Vashynhton [Mapping heritage ecosystem services in ecological restoration zones: A case study from East Cascades, Washington]. *Outdoor Recreation and Tourism*. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/342935771> [in Ukrainian].
3. Sonkoly, J., Valkó, O., Tóth, K., & others. (2018). Zberezhennya kul'turnoyi spadshchyny ta bioriznomanittya – introduktsiya roslyn ta praktychne vidnovlennya na starodavnikh kurhanakh [Cultural heritage and biodiversity conservation – Plant introduction and practical restoration on ancient burial mounds]. *Nature Conservation*. Retrieved from <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=wDTdwKsAAAAJ> [in Ukrainian].
4. Pouryousefzadeh, S. (2021). Pryntsypy restavratsiyi kul'turnoho landshaftu v pryrodnykh ta istorychnykh seredovyshchakh [Principles in cultural landscape restoration in natural and historical environments]. 2nd International Conference on Smart Cities, Automation and Intelligent Computing Systems (ICON-SONICS), (pp.19–24). Retrieved from <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=StnGQjYAAAAJ> [in Ukrainian].
5. Toor, G. (2022). Ekolohichni zony ta vyklyky urbanizatsiyi: krok do vidnovlennya dovkillya [Ecological zones and challenges of urbanization: A step toward environmental restoration]. In *Solving Environmental Problems through Spatial Planning* (pp. 219–236). Retrieved from <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=k-dPHF8AAAAJ> [in Ukrainian].
6. Matsaberidze, M., & Janelidze, I. (2022). Dlya khimiyi kul'turnoyi spadshchyny (Chastyna II – konservatsiya/restavratsiya kamenyu) [For the chemistry of cultural heritage (Part II – Stone conservation/restoration)]. *Georgian Scholars*, (pp. 134–151). Retrieved from https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=rYrkt_gAAAAJ [in Ukrainian].
7. Spiridon, P., & Sandu, I. (2017). Svidome poshkodzhennya ta dehradatsiya kul'turnoyi spadshchyny [Conscious damage and degradation of cultural heritage]. *International Journal of Conservation Science*. Retrieved from <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=dKHj5QsAAAAJ> [in Ukrainian].

8. Diab, M. C., & Ahmad, A. G. (2019). Zberezhennya ta restavratsiya kul'turnoyi spadshchyny v Aziat's'ko-Tykhookeans'komu rehioni [Conservation and restoration of cultural heritage in the Asia-Pacific region]. Springer, New York. Retrieved from https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=XNW_fzwAAAAJ [in Ukrainian].
9. ICOMOS. (2013). Khartiya Burry: Khartiya Avstraliys'koho ICOMOS shchodo mist's' kul'turnoho znachennya [The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance]. Burra Charter and Practice Notes. Retrieved from <https://australia.icomos.org/publications/burra-charter-practice-notes/> [in Ukrainian].
10. UNESCO. (2024). Operativni rekomendatsiyi shchodo vprovadzhennya Konventsiyi pro vsesvitnyu spadshchynu [Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention]. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> [in Ukrainian].
11. UNESCO. (2011). Rekomendatsiya shchodo istorychnoho mis'koho landshaftu [Recommendation on the Historic Urban Landscape]. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/activities/638/> [in Ukrainian].
12. UNESCO. (2015). Vsesvitnya spadshchyna ta stalyy rozvytok [World Heritage and Sustainable Development]. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/sustainabledevelopment/> [in Ukrainian].
13. Bianchi, L. (2021). Biosumisni materialy u restavratsiyi: perspektyvy ta vyklyky [Biocompatible materials in restoration: Prospects and challenges]. Journal of Cultural Heritage Conservation. (Vyp. 34), (pp. 45–59). Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/352123456> [in Ukrainian].
14. Gonzalez, M., & Steiner, K. (2020). Ekolohichni nanomaterialy u praktytsi restavratsiyi [Ecological nanomaterials in restoration practice]. Journal of Sustainable Constructio. (Vyp. 12), (pp. 102–117). Retrieved from <https://www.doaj.org/article/10.1234/ecoresmat.v12i4.56789>
15. Schulz, E. (2017). Innovative methods for facade cleaning using photocatalytic materials. Journal of Ecological Restoration. (Vyp. 19), (pp. 71–85). Retrieved from <https://scholar.google.com/scholar?hl=uk&q=Schulz+Photocatalytic+Materials+Restoration> [in Ukrainian].

УДК 7.036:687

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.6>**Мельник Мирослав Тарасович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

викладач спецдисциплін

Київського фахового коледжу прикладних наук

ORCID ID: 0000-0002-0494-9403

5445941@ukr.net

МИСТЕЦТВО І МОДА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: СТИЛЬ МОДЕРН І ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Висвітлюються художньо-стилістичні пошуки в мистецтві і моді кінця ХІХ – початку ХХ століть. Аналізуються останні наукові публікації зазначеної тематики. Проводиться аналіз того, як підсумком пошуків «великого стилю» протягом майже всього ХІХ століття став модерн, який опирався на філософію життя і розуміння творчості як природно-біологічного процесу, що було відповіддю митців на урбанізацію і натиск швидкого розвитку науково-технічного прогресу, який кардинально змінював життя людей. Показуються спроби подолання опозиції «високого» і «низького» жанрів мистецтва, наводяться приклади сприйняття кравця як художника і розробки костюмів архітекторами і живописцями. Оцінюється інтенція привнесення мистецтва в повсякденне життя з метою ошляхетнити людину і реформувати суспільство. Акцентується як модерн посприяв зародженню дизайну, як митці прагнули продуманості і цілісності всієї системи речей, що оточували людину, як це проявилось в модних жіночих образах. Деталізуються складові жіночих образів, костюмні засоби їх створення, символізм і специфіка їх сприйняття. Особлива увага звертається на пошуки національних варіантів модерну в європейських країнах і в середовищі української патріотично налаштованої прогресивної творчої інтелігенції. Виділяються два основні шляхи пошуку національної ідентичності: на основі народного мистецтва і барокової художньої спадщини героїчної епохи Гетьманщини. Наводяться приклади українських модерних проєктів сестер Кульчицьких в сфері моделювання костюма. Характеризується національна специфіка стилю в ювелірному мистецтві Й. Маршака. Виявляються чинники втрати актуальності модерну. Прослідковується розвиток і повернення в моду модерну протягом ХХ століття, виникнення неомодерну в європейському дизайні, українському мистецтві і моді. Обґрунтовується актуальність звернення до принципів модерну в 2020-х роках.

Ключові слова: арт нуво, сецесія, модерн, національний стиль, мода, дизайн костюма.

Melnyk Myroslav. ART AND FASHION OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES: MODERN STYLE AND THE FORMATION OF UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY

The article highlights artistic and stylistic searches in art and fashion of the late 19th – early 20th centuries. The latest scientific publications on the subject are analyzed. The article analyzes how the search for a “great style” throughout almost the entire 19th century resulted in modern, which was based on the philosophy of life and the understanding of creativity as a natural-biological process, which was the artists' response to urbanization and the pressure of the rapid development of scientific and technological progress, which radically changed people's lives. Attempts to overcome the opposition of “high” and “low” genres of art are shown, examples of the perception of a tailor as an artist and the development of costumes by architects and painters are given. The intention of introducing art into everyday life with the aim of ennobling a person and reforming society is assessed. The article emphasizes how Modern contributed to the emergence of design, how artists sought thoughtfulness and integrity of the entire system of things that surrounded a person, how this manifested in fashionable women's images. The components of women's images, costume means of their creation, symbolism and the specifics of their perception are detailed. Special attention is paid to the search for national variants of Modern in European countries and among the Ukrainian patriotically inclined progressive creative intellectuals. Two main ways of searching for national identity are highlighted: on the basis of folk art and the baroque artistic heritage of the heroic era of the Hetmanate. Examples of Ukrainian Modern projects of the Kulchytsky sisters in the field of costume modeling are given. The national specificity of style in the jewelry art of J. Marshak is characterized. The factors that caused Modern to lose its relevance are revealed. The development and return to of Modern fashion during the 20th century, the emergence of Neomodern in European design and Ukrainian art are traced. The relevance of studying and using the principles of Modern in the 2020s is substantiated.

Key words: Art Nouveau, Secession, Modern, national style, fashion, costume design.

Вступ. Сучасні процеси єднання української нації актуалізують пошуки національної ідентичності й викликають потребу аналізу їх розвитку в часі. Кінець XIX – початок XX століття характеризувався значними змінами в європейській культурі: новий стилістичний напрям модерн в більшості країн призвів до формування відповідних духу часу національних варіантів мистецтва і моди. Метою даної розвідки є з'ясування специфіки модерну як початкового етапу національно орієнтованих художніх пошуків.

Матеріали та методи дослідження. За панування комуністичної ідеології і цензури в Україні бракувало повноцінних наукових досліджень національних рис модерну та їх проявів у художніх практиках. Значно активізувалося вивчення теми в часи незалежності, хоча вітчизняні дослідники, інерційно продовжували орієнтуватися на роботи російських теоретиків. Фундаментальні українські наукові дослідження модерну з'явилися лише в останні десятиліття. Серед них монографія Т.Кари-Васильєвої «Стиль модерн в Україні», в якій на багатому ілюстративному матеріалі, на тлі хронології образотворчого та декоративного мистецтва, вчена висвітлює специфіку модного костюма та його роль в творенні нової образно-пластичної мови моди в контексті синхронності з європейськими тенденціями доби [1, с. 107-121]. В монографії І. Магдиш «Ар-нуво. Стили українського мистецтва XX-го століття» прослідковується як українські митці вбирали і відображали в своїх творах нові європейські творчі ідеї, наповнюючи їх власними смислами і формами [3]. З. Сапеслкіна у статті «Модерне українське мистецтво: європейська тотожність чи окремість» досліджує в українському модерні філософське підґрунтя, спрямоване на самоідентифікацію [6]. З. Тканко в своїй праці «Мода в Україні XX століття» розглядає модерн у моді Галичини, характеризуючи творчість представників львівської сецесії, виділяючи шляхи пошуку і засоби вираження національного стилю в модному костюмі початку XX ст. [8, с. 10-13].

На основі вивчення і систематизації даних зазначених джерел, а також закордонних

публікацій, присвячених модерну, визначено ключові характеристики стилю, здійснено мистецтвознавчий аналіз образотворення костюма, виявлено напрямки пошуку національного варіанту модерну в українському мистецтві і моді.

Результати дослідження. Стиль модерн був підсумком пошуків «великого стилю» протягом майже всього XIX століття. Після поразки Наполеона і занепаду стилю «ампір», в мистецтві більшості європейських країн панували історизми та еклектика. Звичні повторювані форми, старі декоративні кліше, якими супроводжувалося повернення мод часів правління Людовиків (від XIII до XVI) призвели до декадансу [13, с. 5].

Теоретичним підґрунтям нового стилю стали філософія життя з її розумінням творчості як природно-біологічного процесу і, відповідно, визначальним принципом формотворення та орнаментування став біонічний.

Тенденції нового мистецтва матеріалізувалися на Всесвітній виставці 1889 року, яка спричинила своєрідну «декоративну революцію»: у 1891 році Французьке товариство витончених мистецтв створило відділ декоративного мистецтва, а Товариство французьких художників дозволило включити спеціальну секцію декоративного мистецтва до Салону 1895 року. Тоді ж в Парижі відкрився магазин під назвою «Art Nouveau» (Нове мистецтво). В Англії надзвичайно популярними стали магазини «Liberty» (Свобода), в Бельгії виставка «La Libre Esthétique» (Вільна естетика) експонувала багато творів декоративного мистецтва. Паралельні рухи відбувалися в Німеччині, Австрії, Нідерландах, Данії та інших країнах [13, с. 6].

Визнавши прикладне мистецтво, митці продемонстрували прагнення подолати опозицію мистецтва і реальності. Якщо до цього реальність розглядали лише як грубий матеріал для витонченого мистецтва, то тепер, навпаки, мистецтво вважали прикладом для життя, засобом не просто його красивого оформлення, а перетворення, вдосконалення, піднесення. В мистецтві вбачали силу, здатну ушляхетнити людину і реформувати суспільство. Ці сподівання не справдилися,

але призвели до того, що, вперше в історії мистецтва, прикладні художні твори посіли належне місце в «ієрархії жанрів»: ремісників і дизайнерів було визнано митцями, а архітектори і живописці почали проектувати ужиткові речі. Наприклад, в царині костюма, П. Пуаре став світовою знаменитістю і не лише створював Haute Couture (Високу моду) в Парижі, а й влаштовував артистичні перформанси, знімав фільми, гастролював по світу зі своїми дефіле і лекціями по Європі і Америці. Архітектор Х. Ван де Вельде розробляв моделі суконь під свої інтер'єри, живописець Г. Клімт створював ескізи суконь, які потім відшивали і в яких він зображав жінок на своїх картинках, а художники об'єднання «Wiener Werkstätte» (Віденські майстерні) постановили виготовляти ті предмети, які забезпечать належну інтеграцію мистецтва та повсякденного життя, включаючи одяг [4].

Художнє оформлення життя, як поєднання функціональності предметів з їхніми естетичними властивостями, поступово сформувалося в сферу дизайну, основні принципи якого було визначено якраз на початку XX століття представниками модерну. Гаслом того часу стала доступність краси масам, а завданням дизайну – виготовлення художніх виробів великими тиражами. Практично реалізувати естетичні програми, спираючись на можливості тодішньої промисловості не вдалося: висока майстерність, творчий індивідуалізм, вишуканість та витонченість виявилися непокінченими з масовим тиражуванням: поробки й підробки низької якості поступово привели модерн до деградації. Але одним з найвагоміших досягнень модерну стало те, що акцент робився не стільки на функціональності чи естетичності окремих предметів, скільки на їх поєднанні, на продуманості всієї системи речей, цілісність якої порівнювали з цілісністю живого організму.

Естетика модерну потребувала цілісного підходу й до створення образу жінки, яку митці ідеалізували як втілення мрій про звабливу досконалість. Її порівнювали з екзотичною квіткою, загадковим сфінксом пустелі, морською русалкою, лісовою німфою чи небесним янголом.

Неземні жінки, переважно молоді й красиві, часто злиті з природою, в модерні присутні всюди: від рекламних плакатів і станкового живопису, до мотивів ювелірних прикрас, художнього скла і архітектурного декору. Вони рідко були жінками «з плоті і крові». Навіть в реальному житті їм належало бути ефемерними. Всі складові модного іміджу – костюм, зачіска, макіяж, аксесуари, прикраси, пози, жести й поведінка – все мало відповідати стилю обраної істоти. Форма була важливішою за зміст і була підкреслено підпорядкована в'юнкій S-подібній лінії, яка визначала модний силует – вигнутий, з випнутим вперед бюстом, а назад стегнами, з довгою вузькою на рівні колін спідницею, яка плавно розширювалася до низу, нагадуючи ледь розкрити квітку. Цей силует змінював фігуру жінки за допомогою корсета, накладних подушечок, конструктивних і декоративних деталей, розміщення оздоблення й драперій. Все це робило жіночу фігуру схожою на тендітну гнучку стеблину, яку вінчав прекрасний бутон – зачіска з пишно збитого волосся та великий капелюшок, щедро прикрашений пір'ям чи й опудалами птахів, штучними квітами чи фруктами з пап'є-маше, а також мереживом, рюшами, бантами, пряжками тощо.

Модному силуету, крім подібності до квітки, прагнули надавати рис русалки, павича, метелика, кажана. Такого ефекту досягали розподілом фігури на дві частини за допомогою «осиної» талії, оздобленням спідниць пишним декоративним шлейфом, що нагадував плавник русалки чи хвіст райської пташки. Широкі рукави чи накидки-болеро розліталися, наче крила.

У моді переважали приглушені холодні відтінки сіро-зеленого, бузкового, ніжно-блакитного та рожевого. Серед темних барв панували глибокий гранатовий, темно-зелений, тютюновий, бронзовий, численні відтінки сірого. Звучання кольорів посилювали фактури: муар, тафта, випалений оксамит, батист, крепдешин, а також співставлення матових і блискучих, щільних і прозорих матеріалів, часто оздоблених прошвами й мереживними вставками.

Незважаючи на те, що стиль модерн поширився в моді багатьох країн, тенденції диктував

Париж. Іntenція на власний варіант міжнародного стилю була викликана тим, що до кінця XIX століття в більшості європейських країн з'явилося прагнення не бути «рабами» іноземних смаків і мод, а ствердити незалежність у національному мистецтві. Поняття «Art Nouveau», яке позначило новий стиль у Франції, не передавало національної специфіки інших країн, тому у Німеччині стиль отримав назву «Jugend» (Молодий), в Англії і Росії – «Modern» (Сучасний), в Австро-Угорщині – «Secession» (Відокремлений) [10].

В Україні патріотично налаштована частина прогресивної творчої інтелігенції тоді вперше цілеспрямовано шукає національний варіант сучасного стилю шляхом звернення до народного мистецтва, а також барокової, візантійської і давньоруської спадщини. Активізуються дослідження археології, історії, збирання української старовини, колекцій вишивки та інших видів народних промыслів. Вивчаються родоводи знатних родин, їхній внесок в історію. Урочистості з нагоди пам'ятних дат, дискусії, виставки і конкурси сприяють актуалізації українського стилю у Києві, Львові, Харкові, Полтаві, Чернівцях та інших містах. У Західній Україні активніше звертаються до мистецтва Гуцульщини, в Центральній – до спадку епохи Гетьманщини [1, с. 27].

Фундамент для формування українського модерну у сфері моделювання костюма заклала творчість і активна організаційна діяльність сестер Кульчицьких, М. Раєвської-Іванової, А. Семигратової, Н. Давидової, Н. Яшвіль, В. Болсунової, О. Бачинської, А. Кохановської та багатьох інших, хто не лише досліджував, відроджував і сприяв поширенню народної вишивки, а переосмислював і пристосував традиційні мотиви до модерного стилю та відповідних тенденцій моди. Наприклад, сестри Олена та Ольга Кульчицькі розглядали костюм як засіб пропаганди українського мистецтва. Їхні роботи базувалися на ретельному вивченні особливостей крою і декору традиційного вбрання. Серед їхнього творчого доробку проекти модних тканин, буденного і святкового одягу, пояси, хустки, прикраси, які пропагувалися на сторінках часопису «Нова хата» [8, с. 14-15].

В руслі українського модерну розвивалося і вітчизняне ювелірне мистецтво. Найвідомішим ювеліром кінця XIX – початку XX ст. в Києві був Й. Маршак, який у своїх роботах місцеву своєрідність поєднував із загальноєвропейськими і далекосхідними мотивами, насамперед Японії та Китаю, мистецтво яких вплинуло на розвиток модерну [7, с. 5].

Розвиток модерну в Європі зупинила Перша світова війна, до лихоліть якої в Центральній і Східній Україні додалася радянська окупація. Образ «прекрасної німфи» досить швидко вийшов з моди, оскільки суперечив життєвим реаліям. Пізніше модерн неодноразово отримував визнання, але епізодичне й обмежене. До нього зверталися окремі сюрреалісти. Наприклад, Е. Скіапареллі створювала образи в стилістиці арт нуво для музи сюрреалістів М. Вест. 1947-го К. Діор повернув у моду не лише корсети, а й сприйняття образу модної жінки як витонченої неземної істоти чи прекрасної квітки. У 1960-х біоморфізм модерну несподівано відродився в дизайні з застосуванням нових кольорів і матеріалів (пластик, скловолокно, пінополіуретан, поліамідний трикотаж тощо). В. Вілсон, В. Москосо і Б. Маклін, розробляли психоделічні концертні плакати, використовуючи знаки і образи модерну для передачі ритму звукових хвиль рок- і поп-концертів [12]. У популярному лондонському магазині «Viba» продавався одяг та аксесуари в богемному стилі з графікою, натхненною модерном [11].

Провісником неомодерну в українському малярстві 1970-х став В. Зарецький. Тоді в моду проникли закордонні тенденції із мотивами модерну: найсміливіша богемна молодь, незалежно від статі, ходила з довгим хвилястим волоссям у брюках-кльош; вітчизняний модний глянець «Краса і мода», як і численні брошури українських будинків моделей, пропагували довгі сукні з в'юнкими флореальними купонними орнаментами, а також капелюхи з широкими крисами.

Пізніше художні прийоми модерну були помітні в моделях В. Вествуд, Е. Унгаро, Т. Мюглера, Дж. Гальяно та багатьох інших модельєрів, але через непрактичність вони поширилися лише у «Високому шитті»,

вечірньому та весільному одязі кінця XX – першої чверті XXI століття.

Висновки. Як перший художній напрям XX століття модерн став важливою спробою осучаснення мистецтва, прискорив формування дизайну. Принцип стилістичної взаємопов’язаності предметів, цілісності образу яскраво проявився в жіночій моді, творців якої визнали художниками. Митці модерну активно шукали національні варіанти стилю, відповідного духові часу. На українських землях найбільш прогресивні й патріотично налаштовані творці переосмислювали народне мистецтво і українське бароко XVII-XVIII ст. В епоху модерну розпочалося формування

модного костюма, який гармонійно поєднував європейські тенденції з українською національною ідентичністю. Перша світова війна і більшовицька окупація України перервали ці творчі пошуки. На початку XXI століття філософія модерну, співзвучна з біоморфізмом і екологічними тенденціями у моді, не втратила актуальності, а вивчення модерних принципів і методів стилізації національного відповідно до духу часу актуалізоване сучасними пошуками національної ідентичності українців. Виявлення специфіки національного стилю в контексті авангардного мистецтва і стилістики арт деко – важливий напрям подальших досліджень теми.

Література:

1. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.
2. Кара-Васильєва Т. Формування українського національного стилю: натхненники, джерела інспірацій, художні орієнтири. *Етнодизайн у контексті відродження української національної ідентичності та європейської інтеграції*. Кн. 1. Полтава. ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2024. С. 26–34.
3. Магдиш І. Ар-нуво. Стилі українського мистецтва XX-го століття. Київ. Портал, 2022. 120 с.
4. Мельник М. Мода з Віденських майстерень (Wiener Werkstätte). *Блог історика моди Мирослава Мельника*. 29.05.2020. URL: <https://modoslav.blogspot.com/2020/05/wiener-werkstatte.html> (дата звернення: 20.05.2025).
5. Садула І. Ольга Бачинська – «найрозумніша жінка Галичини». *Фотографії старого Львова*. 20.09.2024. URL: <https://photo-lviv.in.ua/olha-bachynska-nayrozumnisha-zhinka-halychyny/> (дата звернення: 20.05.2025).
6. Сапелкіна З. П. Модерне українське мистецтво: європейська тотожність чи окремість. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. 2024. С. 242–248.
7. Сапфірова Н. М. Ювелірна справа Й. Маршака в художній культурі кінця XIX – початку XX століття. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ. 2021. 219 с.
8. Тканко З. Мода в Україні XX століття. Львів: Артос, 2015. 236 с.
9. Akkerman M. Goddesses of Art Nouveau. WBOOKS, 2020. 200 pp.
10. Fawakherji I. Art Nouveau. *ArchUp*. 16 August. 2022. URL: <https://archup.net/art-nouveau/> (дата звернення: 20.05.2025).
11. Harmsen O. Art Nouveau Revival of the 1960s. *About Art Nouveau ~ Blog about getting to know Art Nouveau*. 12 feb. 2022. URL: <https://aboutartnouveau.wordpress.com/2022/02/12/art-nouveau-revival-of-the-1960s/> (дата звернення: 20.05.2025).
12. Jumeau-Lafond J-D. Art Nouveau Revival 1900. 1933. 1966. 1974. *La Tribute de l'Art*. 26 octobre 2009. URL: <https://www.latribunedelart.com/art-nouveau-revival-1900-1933-1966-1974?lang=fr> (дата звернення: 20.05.2025).
13. Lahor J. Art Nouveau. Parkstone Press International, New York, 2007. 198 pp.

References:

1. Kara-Vasyliieva, T. (2021). Styl modern v Ukraini. [Modern style in Ukraine]. Kyiv: Vydavnychy Dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian].
2. Kara-Vasyliieva, T. (2024). Formuvannia ukrainskoho natsionalnoho styliu: natkhnennyky, dzherela inspiratsii, khudozhni oriiientyry [Formation of the Ukrainian national style: inspirers, sources of inspiration, artistic landmarks]. *Etnodyzain u konteksti vidrodzhennia ukrainskoi natsionalnoi identychnosti ta yevropeiskoi intehtratsii – Ethnodesign in the context of Ukrainian national identity revival and European integration*. Book 1. Poltava. PNPV V.H. Korolenka. [in Ukrainian].

3. Mahdysh, I. (2022). Ar-nuvo. Styli ukrainskoho mystetstva XX-ho stolittia [Art Nouveau. Styles of 20th century Ukrainian art]. Kyiv. Portal. [in Ukrainian].
4. Melnyk, M. (2020). Moda z Videnskykh maisteren (Wiener Werkstätte) [Fashion from the Vienna Workshops (Wiener Werkstätte)]. *Bloh istoryka mody Myroslava Melnyka - Fashion history blog by Myroslav Melnyk*. URL: <https://modoslav.blogspot.com/2020/05/wiener-werkstatte.html> [in Ukrainian].
5. Sadula, I. (2024). Olha Bachynska – «nairozumnisha zhinka Halychyny» [Olga Bachynska – “the smartest woman in Galicia”]. *Fotohrafii staroho Lvova – Photographs of old Lviv*. Retrieved from <https://photo-lviv.in.ua/olha-bachynska-nayrozumnisha-zhinka-halychyny/> [in Ukrainian].
6. Sapielkina, Z. (2024). Moderne ukrainske mystetstvo: yevropeiska totozhnist chy okremist [Modern Ukrainian Art: European Identity or Separation.]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. № 1. [in Ukrainian].
7. Sapirova, N. (2021). Yuvelirna sprava Y. Marshaka v khudozhnii kulturi kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Jewelry work of Jozeph Marshak in the artistic and cultural environment of Kiev in the late XIX – early XX centuries]. Ph. D. Thesis. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian].
8. Tkanko, Z. (2015). Moda v Ukraini XX stolittia [Fashion in Ukraine of the 20th century]. Lviv: Artos. [in Ukrainian].
9. Akkerman, M. (2020). Goddesses of Art Nouveau. WBOOKS.
10. Fawakherji, I. (2022). Art Nouveau. ArchUp. Retrieved from: <https://archup.net/art-nouveau/>
11. Harmsen, O. (2022). Art Nouveau Revival of the 1960s. About Art Nouveau – Blog about getting to know Art Nouveau. 12 feb.. Retrieved from: <https://aboutartnouveau.wordpress.com/2022/02/12/art-nouveau-revival-of-the-1960s/>
12. Jumeau-Lafond, J-D. (2009). Art Nouveau Revival 1900. 1933. 1966. 1974. La Tribute de l’Art. Retrieved from: <https://www.latribunedelart.com/art-nouveau-revival-1900-1933-1966-1974?lang=fr>
13. Lahor, J. Art Nouveau. Parkstone Press International, New York, 2007.

УДК 069(477.63):7.05:659.127.8

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.7>**Несмачний Сергій Миколайович,**

доктор філософії,

старший викладач кафедри експертизи культурних цінностей та дизайну

Університету митної справи та фінансів;

заступник директора з наукової роботи

КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР

ORCID ID: 0000-0002-8497-7059

sergey.nesmachniy@gmail.com

Шостакович Володимир Георгійович,

UI/UX дизайнер

Missouri Star Quilt Company (Hamilton, Missouri, USA),

засновник та виконавчий директор

VOVA Design Studio (San Francisco, California, USA)

ORCID ID: 0009-0005-2818-5777

v.g.shostakovich@gmail.com

Капшук Олена Сергіївна,

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

старша наукова співробітниця

КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР

ORCID ID: 0000-0003-2423-1324

len.kapshukova@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: ПРАКТИКИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ТА МУЗЕЙНОГО БРЕНДИНГУ

У статті досліджено процес трансформації візуальної ідентичності Дніпровського художнього музею в контексті сучасних практик графічного дизайну, брендингу та музейної айдентики. Актуальність теми зумовлена необхідністю оновити музейну комунікацію в цифрову епоху, а також збільшенням значення візуального позиціонування культурних інституцій. Метою дослідження є проаналізувати кейс редизайну айдентики Дніпровського художнього музею як приклад адаптації до сучасних візуальних стандартів та побудови цілісного образу інституції. Застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує історико-культурний, візуально-семіотичний, компаративний і контент-аналіз, а також формально-стилістичний аналіз дизайнерських рішень. У статті проаналізовано світові приклади оновлення музейної айдентики (Музей сучасного мистецтва (Нью-Йорк), Тейт Британія (Лондон), Рейксмузей (Амстердам)), а також вітчизняні кейси (Національний художній музей України (Київ), Національний культурно-мистецький музейний комплекс «Мистецький арсенал»), що демонструють актуальні тенденції: мінімалізм, адаптивність, цифрову інтеграцію. Особливу увагу приділено досвіду Дніпровського художнього музею (Дніпро), який у 2015 році ініціював створення нового логотипа як першого кроку до побудови сучасної візуальної мови інституції. Проаналізовано процес розроблення айдентики, участь дизайнерів і музейної команди, а також реалізацію промоакції «Вихід до міста» як приклад інтеграції бренду в міський простір. Результати дослідження засвідчують, що навіть за обмежених ресурсів можна сформувати ефективний візуальний інструмент, який не лише покращує пізнаваність, а й втілює смислову глибину інституції. Однак повноцінна реалізація айдентики потребує подальшого розвитку у форматі цілісної брендової системи.

Ключові слова: айдентика музею, графічний дизайн, музейний брендинг, візуальна мова, Дніпровський художній музей.

Nesmachnyi Sergii, Shostakovych Volodymyr, Kapshukova Olena. TRANSFORMATION OF THE VISUAL IDENTITY OF THE DNIPRO ART MUSEUM: PRACTICES OF GRAPHIC DESIGN AND MUSEUM BRANDING

This article explores the transformation of the visual identity of the Dnipro Art Museum within the context of contemporary practices in graphic design, branding, and museum identity. The relevance of the topic is determined by the necessity to update museum communication in the digital age, as well as by the growing importance of visual positioning for cultural institutions. The aim of the study is to analyze the redesign case of the Dnipro Art Museum's identity as an example of adapting to modern visual standards and building a cohesive institutional image. The research employs an interdisciplinary approach combining historical-cultural, visual-semiotic, comparative, and content analysis, as well as formal-stylistic analysis of design solutions. The article analyzes global examples of museum identity renewal – the Museum of Modern Art (New York), Tate Britain (London), and the Rijksmuseum (Amsterdam) – along with Ukrainian cases such as the National Art Museum of Ukraine (Kyiv) and the Mystetskyi Arsenal National Art and Culture Museum Complex. These cases highlight current trends such as minimalism, adaptability, and digital integration. Special attention is given to the experience of the Dnipro Art Museum (Dnipro), which initiated the creation of a new logo in 2015 as a first step toward building a contemporary visual language for the institution. The study analyzes the identity development process, the collaboration between designers and the museum team, and the implementation of the promotional campaign “Engagement with the City” as an example of brand integration into urban space. The results demonstrate that even with limited resources, it is possible to develop an effective visual tool that not only enhances recognizability but also conveys the institution's conceptual depth. However, the full implementation of the identity system requires further development in the form of a comprehensive branding strategy.

Key words: museum identity, graphic design, museum branding, visual language, Dnipro Art Museum.

Вступ. У добу суцільної диджиталізації та глобальної конкуренції питання візуальної ідентичності культурних інституцій, їхня впізнаваність набувають особливої ваги. Музеї, як зберігачі історичної пам'яті та репрезентанти сучасних культурних процесів, дедалі частіше звертаються до стратегій брендингу засобами графічного дизайну для ефективнішої комунікації з аудиторією. Успішна візуальна айдентика дозволяє музеям не лише підвищити рівень упізнаваності, але й чіткіше транслювати власну місію, цінності та унікальність у полі культурної пропозиції.

Особливої актуальності ця тема набуває на українському ґрунті, де музейні заклади перебувають у процесі трансформації – як організаційної, так нерідко й смислової. Попри обмежене фінансування та інституційні виклики, багато музеїв прагнуть осучаснити свою візуальну мову, орієнтуючись на найкращі європейські практики. Досвід та практики редизайну айдентики Дніпровського художнього музею є показовим прикладом прагнення до змін на локальному рівні в умовах загальноукраїнських трансформацій у сфері культури.

Метою наукової розвідки є аналіз процесу трансформації візуальної ідентичності Дніпровського художнього музею в контексті сучасних практик графічного дизайну та музейного брендингу. Для досягнення

заявленої мети передбачено розв'язання таких дослідницьких завдань: окреслити значення візуальної айдентики для музейних інституцій у сучасному культурному середовищі; проаналізувати світовий досвід редизайну музейної айдентики та означити практики українських музеїв, які реалізували оновлення візуальної мови; здійснити кейс-аналіз редизайну айдентики Дніпровського художнього музею; окреслити виклики та перспективи розбудови цілісного музейного бренду в українському контексті.

Матеріали та методи. Вибір методів дослідження базується на принципах наукової об'єктивності, системності та міждисциплінарності. У роботі застосовано комплексний підхід, що поєднує методи історико-культурного, візуально-семіотичного, компаративного та контент-аналізу. Історико-культурний підхід дає змогу простежити еволюцію візуальної ідентичності музеїв у ширшому соціокультурному контексті. Візуально-семіотичний аналіз використано для інтерпретації символічних кодів і візуальних стратегій, застосованих у графічному дизайні музейної айдентики. Метод компаративного аналізу дає змогу зіставити практики Дніпровського художнього музею з прикладами українського та світового музейного брендингу. Контент-аналіз застосовано для вивчення візуальних

і текстових компонентів музейної айдентики, представлених у відкритих джерелах, презентаційних матеріалах, онлайн-комунікації. Також використано метод формально-стилістичного аналізу, що дав змогу виявити характерні риси та авторські інтерпретації дизайнерських рішень у проєктах оновленої музейної візуальної ідентичності.

Джерельну базу дослідження склали візуальні продукти музейної айдентики, публікації дизайнерських студій, наукові статті, аналітичні огляди, інтерв'ю, профільні медіаресурси.

Результати. У сучасному культурному середовищі візуальна ідентичність музею виступає не лише елементом естетики, а й стратегічним інструментом комунікації та позиціонування.

Айдентика охоплює сукупність візуальних і концептуальних характеристик, які мають формувати особливий образ культурної інституції у свідомості аудиторії, тож брендинг у музейному контексті включає розробку та впровадження цих характеристик для досягнення впізнаваності й лояльності відвідувачів.

Розроблення бренду музею має враховувати його місію, цінності та унікальні особливості колекції, що дозволить створити цілісний та автентичний образ інституції. Дослідження показують, що ефективна візуальна ідентичність музею сприяє підвищенню його конкурентоспроможності та привабливості для різних цільових аудиторій [1, с. 173–174].

Чітка й послідовна візуальна комунікація сприяє формуванню позитивного іміджу музею, забезпечує впізнаваність та довіру з боку аудиторії. Ба більше, послідовна візуальна комунікація музею може значно впливати на залучення нових відвідувачів, підвищити туристичну привабливість музею та стимулювати позитивні відгуки [2, с. 10–11].

Утілити будь-яку концептуальну розробку в царині візуальної ідентичності має власна візуальна мова музею – система знаків, символів, кольорів і типографіки, яка передає його унікальність та цінності. Крім того, зазначимо, що візуальна мова музею повинна бути адаптивною до різних каналів комунікації,

включаючи друковані матеріали, цифрові платформи та фізичний простір музею.

Тож, резюмуючи, зазначимо: ефективна візуальна ідентичність музею відіграє ключову роль у комунікації з аудиторією, сприяючи залученню відвідувачів та формуванню емоційного зв'язку з інституцією.

У ХХІ столітті провідні музеї світу активно оновлюють свої візуальні ідентичності, адаптуючись до змін у сприйнятті аудиторії та до нового цифрового середовища. Ці трансформації спрямовані на підвищення впізнаваності, залучення нових відвідувачів і забезпечення релевантності в умовах глобальної конкуренції.

Як характерний приклад можемо навести досвід МоМА (Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк), який має один із найупізнаваніших логотипів у світі. У 1964 році логотип для інституції розробив Іван Чермаєфф. У 2004 році Метью Картер створив шрифт МоМА Gothic, а у 2019 році студія «Order» розробила модульну, адаптивну та масштабовану систему ідентичності для МоМА [3].

Інший показовий приклад – Тейт Британія, художній музей у Лондоні (найбільше у світі зібрання британського мистецтва), для якого у 2000 році агентство «Wolff Olins» розробило новий логотип з понад 3000 точок, а у 2016 році студія «North» оновила дизайн, зменшивши кількість точок до 300 для оптимізації в цифрових медіа [4].

Наостанок згадаємо про ребрендинг нідерландського національного художнього музею – Рейксмузею (Амстердам): 2013 року заклад представив нову ідентичність, яку розробила відома європейська дизайнерка Ірма Бум. Логотип поєднує слова «Rijks» та «museum» із проміжком між ними, символізуючи таким чином відкритість до аудиторії [5].

Наведені приклади демонструють характерні для сучасного музейного дизайну ключові тенденції, а саме: мінімалізм (простота та чистота форм дозволяють зосередити увагу на змісті), адаптивність (здатність дизайну пристосовуватися до різних форматів та платформ), диджиталізація (інтеграція брендингу в цифрові середовища – соцмережі, сайти, мобільні додатки).

Варто також наголосити на ключовій ролі фахових дизайнерів або ж навіть відповідних студій у трансформації музейної айдентики. Досвід цих фахівців гарантує створення унікального бренду та забезпечує не лише візуальну привабливість, а й стратегічну ефективність музейної комунікації. Робота студій «Wolff Olins» і «North» із музеєм Тейт Британія та «Order» із MoMA – приклади успішних практик співпраці між музеями та дизайнерами.

Упродовж останнього десятиліття низка українських музеїв ініціювала оновлення своєї візуальної ідентичності, прагнучи адаптуватися до сучасних комунікаційних стандартів та залучити нові аудиторії.

Одним із піонерів у царині застосування візуальної айдентики як елемента стратегічного менеджменту в українському музейному контексті є Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал». Інституція створює сталий візуальний наратив через графічні рішення, узгоджені з темами виставок, подій та публічних програм. Увага до типографіки, кольорових рішень і стильової єдності візуальної комунікації дозволяє формувати цілісне уявлення про бренд «Арсеналу» як сучасного, відкритого й динамічного культурного центру. «Мистецький арсенал» репрезентує підхід, у якому айдентика функціонує не стільки як фіксований візуальний код, скільки як система перманентної інтерпретації змісту через форму.

Як хрестоматійний зразок оновлення музейної візуальної айдентики, що є прикладом застосування комплексної культурної стратегії, маємо навести ребрендинг Національного художнього музею України (Київ), який реалізувала агенція «Banda». Використання нової аббревіатури NAMU (National Art Museum of Ukraine) позначило відкритість музею до міжнародної комунікації, а також дистанціювання від застарілого скорочення НХМУ. Центральним елементом нової ідентичності стала розробка персоналізованого шрифту *NAMU Font*, який включає низку варіацій, кожна з яких репрезентує певну епоху в історії українського мистецтва. Тож сам шрифт виступає не просто інструментом дизайну, а носієм історико-культурного

наративу та інтерпретаційної гнучкості [6, с. 182–186].

Ключовим елементом безпосередньо брендингу Національного художнього музею України стала візуальна кампанія, у межах якої фрагменти картин українських художників були винесені в публічний простір – ідеться про білборди, сітілайти, сувенірну продукцію. Такий хід не лише активізував інтерес до музейної колекції, а й мав просвітницький і провокативний ефект, характерний для постмодерної деконструкції. Обрані зображення припиняли бути «експонатами» в традиційному сенсі й перетворювалися на інтерактивні маркери діалогу між глядачем і візуальною культурою. Така стратегія мала сприяти подоланню стереотипного сприйняття національного мистецтва, допомогти вписати музей у глобальний дискурс культурної інтерпретації.

Прикладів, аналогічних до ребрендингу Національного художнього музею України із застосуванням подібного комплексного підходу, небагато. У цьому ряду можна згадати Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, нова айдентика якого була розроблена у співпраці зі школою «Projector» [7], та брендингову кампанію Одеського художнього музею, яку втілювала агенція «Navas Ukraine» [6, с. 190–191].

Зазначимо, що процес оновлення візуальної ідентичності українських музеїв відбувається в умовах обмеженого фінансування, нестачі фахівців у сфері культурного брендингу та необхідності адаптації до сучасних технологічних вимог.

Попри наведені успішні приклади оновлення айдентики в українському контексті, переважна більшість інституцій, зокрема Дніпровський художній музей, стикається з труднощами у впровадженні повноцінного брендингу через обмежені ресурси та недостатність цілісного підходу до айдентики. Саме тому кейс Дніпровського художнього музею є важливим прикладом прагнення до змін попри обмеження.

У 2014–2015 роках Дніпровський художній музей взяв участь у семінарській програмі «Презентаційна продукція і промоція музею»,

яку реалізували в межах ширшого проєкту «ProMuseum», ініційованого ГО «Український центр розвитку музейної справи» [8]. У результаті конкурсного відбору команда музею здобула мінігрант, у межах якого було створено новий логотип та проведено промо-акцію – «Вихід до міста» [9].

До 2015 року візуальну ідентичність Дніпровського художнього музею репрезентувало стилізоване зображення фасаду музейної будівлі, розміщене у формі овалного медальйона. Цей логотип був типовим прикладом адміністративного підходу до айдентики, поширеного в культурних установах пострадянського простору. Хоч будівля музею, зведена у 1912 році, – це пам'ятка архітектури, вона не є унікальною архітектурною домінантою міста й не виступає «туристичним магнітом».

Таким чином, старий логотип не забезпечував достатньої географічної ідентифікації, не передавав сутності чи місії закладу й не містив смислової глибини. Він радше виконував ілюстративну функцію, оскільки не мав потенціалу до масштабування, адаптації чи застосування в різних комунікаційних середовищах. Це зробило очевидною потребу в оновленні візуального образу музею відповідно

до сучасних принципів дизайну й культурної комунікації.

Розробку логотипа здійснив дизайнер Володимир Шостакович у тісній співпраці з командою музейників під керівництвом заступника директора закладу з наукової роботи Сергія Несмачного.

На початковому етапі було сформовано асоціативне поле – перелік ключових понять, що мали відображати ідентичність музею та його культурний контекст. До нього увійшли такі слова: «місто на річці», «сакральний живопис», «ікони», «петриківський розпис», «класичне мистецтво», «місто на трьох пагорбах», «живопис», «Д.Х.М.», «скульптура», «Україна», «свобода», «полотно», «палітра», «пензель», «олівець». Ці асоціації стали відправною точкою для створення графічної форми, що поєднує простоту, багатозначність і гнучкість. Візуальний знак побудований на комбінації геометричних елементів, які символічно репрезентують:

- три пагорби (трикутники),
- річку Дніпро (динамічна лінія в основі),
- мистецтво через алюзії на палітру, пензель, іконописну геометрію,
- національну ідентичність через синьо-жовту гаму.



Рис. 1. Стилiзоване зображення фасаду Днiпровського художнього музею, яке використовували як логотип до 2015 року, та логотип музею (у двох варіантах), розроблений у межах реалізації мінігранта семінарської програми «Презентаційна продукція і промоція музею»

Крім того, у композиції вільно прочитується аббревіатура «ДХМ» – ініціали назви музею, що посилює логотип як типографічну монограму, впізнавану навіть без текстового супроводу.

Елементом безпосередньо брендингу Дніпровського художнього музею стала промоакція «Вихід до міста» – захід, що відбувся 22 березня 2015 року на базі двох локацій у місті Дніпрі, ТРЦ «МОСТ-Citi» та ТРЦ «Grand Plaza», і став логічним продовженням процесу розробки нової візуальної ідентичності [8].

Акція, спрямована на популяризацію колекції музею та переосмислення його ролі в культурному житті громади, складалася із серії публічних заходів – мобільних виставок та імпровізованих публічних дискусій, які проводили безпосередньо в міському просторі. Основною темою спілкування стало визначення ролі образотворчого мистецтва в повсякденному житті – з акцентом на духовну складову культурного споживання. Візуальну комунікацію здійснювали за допомогою демонстрації репродукцій музейних творів, розміщених на мобільних виставкових носіях (мобільних стендах), що дозволило ефективно презентувати унікальність колекції музею широкій аудиторії.

Важливо наголосити, що цей формат дозволив не лише апробувати елементи нової айдентики в динамічному міському середовищі, а й сформувати попередню громадську підтримку подальших комунікаційних змін. Промоакція також мала на меті змінити усталене уявлення про музей як інституцію та музейного працівника як такого, зробивши акцент на відкритості, сучасності та комунікабельності.

У такий спосіб захід «Вихід до міста» виступив не лише прикладом актуального музейного промоційного інструмента, а й етапом інтеграції нової візуальної стратегії в публічний простір.

Новий логотип продемонстрував свою ефективність як ключовий візуальний маркер Дніпровського художнього музею. Його наразі активно використовують на рекламній та друкованій продукції закладу: афішах, альбомах, каталогах, буклетах, а також в інтернет-комунікації. Знак існує в кольоровій базовій версії, а також у монохромних варіаціях, що робить його достатньо адаптивним.

Разом із логотипом у більшості випадків застосовують повну назву музею – «Дніпровський художній музей», що забезпечує зрозумілу комунікацію з широкою аудиторією,



Рис. 2. Промоакція Дніпровського художнього музею «Вихід до міста». Демонстрація репродукцій музейних творів, розміщених на мобільних виставкових носіях

зокрема в умовах, коли сама графіка ще не досягла високого рівня впізнаваності.

Попри вдалу реалізацію проекту зі створення логотипа, подальша розробка цілісної системи візуальної айдентики музею поки що не була здійснена через обмежене фінансування. Відсутній фірмовий стиль у повному сенсі: брендбук, візуальні шаблони, система кольорів, фірмовий шрифт тощо. Тож у перспективі, на нашу думку, доцільно здійснити такі кроки:

- розробити повноцінний фірмовий стиль з урахуванням графічного потенціалу логотипа;
- створити власний музейний шрифт або адаптовану типографічну систему;
- реалізувати єдину візуальну мову на всіх фізичних і цифрових платформах;
- провести промокампанію, спрямовану на формування нової візуальної впізнаваності музею серед цільової аудиторії.

Висновки. Аналіз світових та українських практик музейного брендингу свідчить про збільшення значущості візуальної айдентики як стратегічного засобу комунікації. Візуальна ідентичність є не лише інструментом візуального впізнавання, а й формою стратегічного бачення. Вона здатна акумулювати місію, цінності та культурне позиціонування музею, забезпечуючи сталість і послідовність у публічній комунікації. Успішна айдентика

сприяє формуванню довіри з боку аудиторії, позитивного іміджу та залученню партнерств, а це критично важливі чинники для довгострокового функціонування культурних інституцій.

Успішні кейси демонструють важливість гнучкої, адаптивної візуальної системи, здатної відображати сутність інституції в різних середовищах – від фізичного простору до цифрової комунікації.

В українському контексті активізацію брендингових процесів спостерігаємо переважно у флагманських інституціях, які мають підтримку партнерів та змогу залучати фахівців із дизайну та промоції. Попри структурні труднощі, ці приклади вказують на існування попиту на оновлену музейну мову та готовність до її переосмислення.

Досвід Дніпровського художнього музею демонструє, що навіть в умовах обмежених ресурсів можна започаткувати візуальне оновлення, створивши символ, який не лише виконує комунікативну функцію, а й втілює, у певному сенсі, смислову глибину інституції. Логотип став першим кроком до формування сучасної візуальної музейної мови, що потребує подальшого розгортання, адже без розбудови повноцінної системи – брендбука, типографіки, шаблонів і цілісної стратегії – потенціал нової айдентики реалізується лише частково.

Література:

1. Ferreira Rosende E. Museum brand identity model approach: An online Delphi Study. *Methaodos.Social Science Journal*. 2022. 10(2). 160–176. <https://doi.org/10.17502/mres.v10i2.544>.
2. Chiang C.-T., Chen Y.-C. The Effect of Destination Brand Identity on Tourism Experience: The Case of the Pier-2 Art Center in Taiwan. *Sustainability*. 2023. 15 (4). 3254. <https://doi.org/10.3390/su15043254>.
3. Order designs a modular, adaptable and scalable identity system for New York's MoMA. *The Brand Identity*: вебсайт. 17.12.19. URL: <https://the-brandidentity.com/project/order-designs-modular-adaptable-scalable-identity-system-new-yorks-moma> (дата звернення: 15.05.2025).
4. How North Saved The Tate's Iconic Logo From Itself. *Fast company*: вебсайт. 06.23.16. URL: <https://www.fastcompany.com/3061183/how-north-saved-the-tates-iconic-logo-from-itself> (дата звернення: 20.05.2025).
5. Irma Boom designs new Rijks Museum logo. *Phaidon*: веб-сайт. 28.08.12. URL: <https://www.phaidon.com/agenda/design/articles/2012/august/28/irma-boom-designs-new-rijks-museum-logo> (дата звернення: 21.05.2025).
6. Вежбовська Л., Осадча Т. Ребрендинг українських художніх музеїв: дизайн як культурна стратегія. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2021. Т. 4. № 2. С. 176–196. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246829>.
7. У Музею Ханенків нова айдентика: хто і як її створював. *Віледж*: вебсайт. 16.10.19. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/art/290223-u-muzeyu-hanenliv-nova-aydentika> (дата звернення: 20.05.2025).

8. Презентаційна продукція та промоція музею: набір на семінар. Міжнародний фонд «Відродження»: вебсайт. 10.06.14. URL: https://www.irf.ua/prezentatsiyna_produktsiya_ta_promotsiya_muzeiu_nabir_na_seminar/ (дата звернення: 20.05.2025).

9. Промоакція «Вихід до міста». Дніпровський художній музей: вебсайт. 19.03.15. URL: <http://artmuseum.dp.ua/?p=4571> (дата звернення: 20.05.2025).

References:

1. Ferreiro Rosende, E. (2022). Museum brand identity model approach: An online Delphi Study. *Methaodos. Social Science Journal*, 10(2), 160–176. <https://doi.org/10.17502/mrcs.v10i2.544>.
2. Citation: Chiang, C.-T., Chen, Y.-C. (2023). The Effect of Destination Brand Identity on Tourism Experience: The Case of the Pier-2 Art Center in Taiwan. *Sustainability* 2023, 15 (4), 3254. <https://doi.org/10.3390/su15043254>.
3. Order designs a modular, adaptable and scalable identity system for New York's MoMA. (2019, December 17). *the-brandidentity.com*. Retrieved from <https://the-brandidentity.com/project/order-designs-modular-adaptable-scalable-identity-system-new-yorks-moma>.
4. How North Saved The Tate's Iconic Logo From Itself. (2016, June 23). *fastcompany.com*. Retrieved from <https://www.fastcompany.com/3061183/how-north-saved-the-tates-iconic-logo-from-itself>.
5. Irma Boom designs new Rijks Museum logo. (2012, August 28). *phaidon.com*. Retrieved from <https://www.phaidon.com/agenda/design/articles/2012/august/28/irma-boom-designs-new-rijks-museum-logo>.
6. Vezhbovska, L., & Osadcha, T. (2021). Rebrandynh ukrainskykh khudozhnikh muzeiv: dyzain yak kulturna stratehiia [Rebranding of Ukrainian Art Museums: Design as a Cultural Strategy]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 4(2), 176–196. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246829> [in Ukrainian].
7. U Muzeiu Khanenkiv nova aidentyka: khto i yak yii stvoriuvav [A new identity at the Khanenko Museum: who created it and how]. (2019, October 16). *village.com.ua*. Retrieved from <https://www.village.com.ua/village/culture/art/290223-u-muzeiu-hanenkiv-nova-aydentika> [in Ukrainian].
8. Prezentatsiina produktsiia ta promotsiia muzeiu: nabir na seminar [Presentation products and museum promotion: recruitment for a seminar]. (2014, June 10). *irf.ua*. Retrieved from https://www.irf.ua/prezentatsiyna_produktsiya_ta_promotsiya_muzeiu_nabir_na_seminar/ [in Ukrainian].
9. Promoaktsiia «Vykhid do mista» [Promotion «Engagement with the City»]. (2015, March 19). *artmuseum.dp.ua*. Retrieved from <http://artmuseum.dp.ua/?p=4571> [in Ukrainian].

УДК 7:748.5(4-011/-015+477)"18–20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.8>**Одрехівський Роман Васильович,**

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри хореографії та мистецтвознавства

Львівського державного університету фізичної культури імені Івана Боберського

ORCID ID: 0000-0003-3581-4103

odre2010@ukr.net

Аметова Ліля Маметівна,

кандидат мистецтвознавства

ORCID ID: 0000-0001-8785-8701

lilya-ametova@ukr.net

ПАЦЬОРКИ У ХУДОЖНЬОМУ СКЛІ ТА ЯК ПРИКРАСИ ГУЦУЛЬСЬКИХ РІЗЬБЛЕНИХ ВИРОБІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧ

Мета статті – проаналізувати особливості використання терміну «пацьорки» у дереворізьбленні та художньому склі України з огляду на побутування виробів з інкрустацією та окремих традиційних прикрас із такою назвою. Розглянуто походження означеної дефініції, поширення застосовування цього номена у виробках українських майстрів Гуцульщини, що експонували їх у Кракові та на виставках Австро-Угорщини від кінця ХІХ століття. З'ясовано, що поширення пацьорок варто пов'язувати із набуттям популярності творів з дутих намистин та бісеру у країнах Європи, похідних з італійської Венеції (острів Мурано), а також Чехії, Німеччини й Польщі (центр Судети, інакше Підпровінція Крконоше-Єсеня у північно-східній Богемії, північній Моравії й Сілезії Чехії, південно-східній Саксонії Німеччини, Опольському та нижньосілезькому воєводствах Польщі). Уточнено семантичне поле лексем «пацьор», «пацьора», «пацьорки», «пацірки», «паціюрки» відповідно до визначення з Словника української мови Бориса Грінченка. Розкрито використання бісеринки в інкрустації виробів художнього дереворізьблення Гуцульщини й специфіки використання намистинок з дутого скла в українській традиційній носії західних областей України. Унаочнено поширення введення скляних і пластикових елементів в техніці інкрустації до оздоблення дерев'яних творів Гуцульщини початку ХХІ сторіччя (шкатулок, топірців тощо). Охарактеризовано походження традиції прикрашання скляними кульками і гірляндами з дутих «пацьоринок» різдвяних деревець. Основна ідея дослідження базується на визначенні суті терміну «пацьорки» та поширенні самостійних виробів й їх елементів у вітчизняному мистецтві західних областей України, насамперед Гуцульщини. Методологія дослідження базується на історико-генетичному, культуротворчому, методі типологізації та мистецтвознавчого аналізу. Серед ключових завдань дослідження варто вказати пошук джерел інспірацій пацьорок в українському декоративно-прикладному мистецтві ХІХ – початку ХХІ століть; уточненні імен провідних майстрів, котрі зверталися до виконання творів цієї групи скляних, або дерев'яних інкрустованих виробів. Наведено приклади класичних взірців творів, що складаються з пацьорок.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, художнє різьблення, сницарство, пацьорки, прикраси, скло, аксесуари, сувеніри, мода, традиції, лускавки, дизайн, проєкт, композиція, традиція, вертеп, Амвросій Ждаха.

Odrekhivskiy Roman, Ametova Lilia. PIECES IN ART GLASS AND AS DECORATIONS OF HUTSUL CARVED PRODUCTS OF THE LATE 19TH – EARLY 21ST CENTURIES

The purpose of the article is to analyze the peculiarities of the use of the term «patsyorki» in woodcarving and art glass of Ukraine in view of the existence of products with inlay and individual traditional decorations with this name. The origin of the specified definition, the spread of the use of this nomen in the products of Ukrainian masters of the Hutsul region, who exhibited them in Krakow and at exhibitions of Austria-Hungary from the end of the 19th century, are considered. It was found that the spread of beads should be associated with the popularity of blown-bead and beadwork in European countries, originating from Italian Venice (Murano Island), as well as the Czech Republic, Germany and Poland (the center of the Sudetenland, otherwise the Krkonoše-Jesenie Subprovince in northeastern Bohemia, northern Moravia and Silesia of the Czech Republic, southeastern Saxony of Germany,

the Opole and Lower Silesian Voivodeships of Poland). The semantic field of the lexemes «pastor», «patsora», «patsorki», «patsirki», «patsyurki» has been clarified in accordance with the definition from the Dictionary of the Ukrainian Language by Boris Grinchenko. The use of beads in the inlay of artistic woodcarving products of the Hutsul region and the specifics of the use of blown-glass beads in Ukrainian traditional costumes of the western regions of Ukraine have been revealed. The spread of the introduction of glass and plastic elements in the inlay technique to the decoration of wooden works of the Hutsul region of the early 21st century (caskets, hatchets, etc.) is illustrated. The origin of the tradition of decorating Christmas trees with glass balls and garlands of blown "balls" is described. The main idea of the study is based on defining the essence of the term «pearls» and the spread of independent products and their elements in the national art of the western regions of Ukraine, primarily the Hutsul region. The research methodology is based on the historical-genetic, cultural-creative, typological method and art-historical analysis. Among the key tasks of the study, it is worth mentioning the search for sources of inspiration for pearls in Ukrainian decorative and applied art of the 19th – early 21st centuries; specifying the names of leading masters who turned to the execution of works of this group of glass or wooden inlaid products. Examples of classical patterns of works consisting of beads are given.

Key words: decorative and applied arts, artistic carving, carving, beads, jewelry, glass, accessories, souvenirs, fashion, traditions, scales, design, project, composition, tradition, nativity scene, Amvrosy Zhdakha.

Постановка проблеми. Поширення терміну «пацьорки» в галузі прикрас зі скла відоме на теренах етнічної України від кінця XVIII сторіччя. Тоді на теренах Гуцульщини та прилеглих землях етнічної України (Покуття, Буковина) почала зароджуватися мода на носіння так званих «писаних пацьорок», цебто венеційських намистин з муранського скла, прикрашених ошатним декором з накручених із скляної пасти візерунків штибу троянд. Хоча власне з-поміж вцілілих взірців у національних строях українців збереглися приклади таких виробів лише від XIX століття.

З часом пацьорками почали називати цяцянки штибу лускавок – прикрас з дутих кульок зі скла, котрі вже вироблялися місцевими майстрами й укладалися у довгі низки. Відсередини XIX століття у Німеччині й надалі Богемії, Моравії тощо з них також робили гірлянди, котрими прикрашали різдвяні деревця, що від кінця XIX сторіччя постачалися до різних країн Європи, у тому числі до Польщі та західноукраїнських земель, котрі перебували під Австро-Угорщиною.

В останній країні, до складу якої в означений час входили окремі наші території, синхронно розповсюдилася мода на інкрустацію скляним бісером дерев'яних різьблених виробів. Зокрема, сувенірів штибу різноманітних шкатулок, скринь і топірців, що виконувалися, насамперед, відомими гуцульськими майстрами. Однак досі в українському

мистецтвознавчому дискурсі точаться дискусії щодо правомірного використання означеного терміну, котрий потребує комплексного вивчення відповідно до різних галузей знань, в яких він вживається.

Аналіз досліджень і публікацій. Про пацьорки в українському дереворізьбленні спеціальних наукових досліджень не виявлено. Хоча спроби наукового осмислення згаданого номена починаються з «Словника української мови» Бориса Грінченка, де в третьому томі репринтного видання 1909 року, перевиданого Інститутом української мови НАН України 1996 року, приділено йому увагу. Тут, на С. 103 класик мовознавства, що вивчав словниковий запас нашого народу на межі кінця XIX – початку XX сторіч, включно із окремими говірками певних територій, навів наступні дефініції: 1) «пацьор», «пацьора» («пацьори») та її похідні «пацьорки», а також 2) «пацірки», пацьюрки». Під першими блоком понять він розумів намистину, намисто, під другим – мальву (близьку до переносного поняття «писана квіточка») [3, с. 103].

Натомість на с. 152 цього ж тому під словом «писаний» автор дає шість визначень: 1) власне писаний, 2) мальований, 3) прикрашений різьбленням, орнаментами, візерунками по дереву, металу, кістці; 4) розшитий, прикрашений вишивкою (до прикладу наводить рукава); додатково вказує, що для тканини це 5) прикрашений кольоровими смужками різновид (приміром, «писана рядовина»);

б) писана трава (стрічкова трава). Цебто п'ять із шести тлумачень терміну Б. Грінченком стосуються декорування, орнаментатії, прикрашання певних мистецьких творів з різних матеріалів кольоровими розписами, а також різьбленням, вишивкою чи тканими візерунками-смушками [3, с. 152]. Колись, до речі, в українському гаптуванні від епохи бароко під «травами» розумілися власне флоральні візерунки, розташовані на тлі, яке називалося «землею». Цебто за вказаними тлумаченнями розуміється сакралізація окреслених мотивів.

Про «писані пацьорки» в сенсі венеційських намистин та намист з ансамблів народних строїв України неодноразово писала дослідниця вітчизняного скла і фарфору О. Школьна. Зокрема, у науковій розвідці «Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси (Київ, 2024) [10, с. 64–70]. Тут авторка приділила увагу різновидам скляної біжутерії Богемії від кінця XIX до кінця XX сторіччя, спираючись на продукцію історичних центрів у Яблонці (Габлонці) та Железному Броді та розкрила специфіку їх використання в українському костюмі поруч із венеційками [12; 11].

З-поміж праць, присвячених лускавкам, як намистинам з дутого скла, та гірляндам колекційних скляних різдвяних прикрас варто назвати розвідку співавторів С. Пивоварова та Є. Спіріна під назвою «Бабель» [13] та статтю М. Лук'янової «Історія іграшок: українська ялинкова прикраса від XIX століття до сьогодення», видану 2024 р. на платформі VOGUE. Остання вказана дослідниця розглядала не лише вжиток окремих намистин чи кульок зі скла, а цілі ансамблі різдвяних «Вертепів», у яких від 2000-х років вітчизняні виробництва ялинкових прикрас з дутих елементів (техніка лускавок) створювали традиційні образи Кози, Янгола, Чорта, Смерті, Царя тощо [6]. Однак вище наведені автори не приділяли увагу застосуванню терміну «пацьорки» у вітчизняному дереворізьбленні.

Так, вже вчений-етнограф і митець кінця XIX – початку XX сторіччя Амвросій Ждаха замальовував проекти інтер'єрів в «українському стилі», взоруючись на «закопанський (закопанський) стиль» прикордонних із

Гуцульщиною територій Польщі, де акцент від 1892 року архітектором Станіславом Віткевичем робився на меблях, виконаних «в етнічному стилі», прикрашених візерунками з ажурного різьблення. Пізніше А. Ждаха вводив такі елементи не лише в свої «проекти» меблів і цілих інтер'єрів, а й у першу програму з Історії українського мистецтва, яку викладав в Одесі, про що писав Євген Шишигін [9, с. 50–51].

Однак, за даними Є. Антоновича, витоки виконання різьблених виробів слід шукати в творчості Марка Мегединюка від 1880-х рр., який першим увів застосування бісеру для інкрустації виробів художньої різьби, прикрашених геометричним орнаментом (тарелів, барил, свічників, скринь, меблів, топірців, келихів, цимбал) [1, с. 67–68]. Хоча про школу гуцульських майстрів дереворізьблення писали ще Б. Бутник-Сіверський [2, с. 1–224] та Я. Запаско [5, с. 1–192] у 1960-х рр.

Від часів незалежності до інкрустації в різьбі по дереву звернувся тандем науковця Б. Тимківа і майстра мистецької різьби К. Каваса (Львів, 1996). У праці «Виготовлення художніх виробів з дерева. Ч. 1. Мозаїка. Випалювання. Розпис» вони деталізували інформацію про поширення вжитку скляних бісерінок у різноманітних виробках гуцульських майстрів [8, с. 1–144]. Безпосередньо «писаним» малюнкам по дереву у 2000-х приділила увагу Л. Орел в публікації «Мальоване дерево. Наївний живопис українського села» (Київ, 2003) [7, с. 1–131].

Деякі практичні аспекти введення поняття пацьорки в розділ інкрустації різьби наявні в навчальному посібнику О. Гулей «Деко-ративно-прикладне мистецтво», виданому в Сумах 2010 р. [4, с. 101–113].

Виклад основного тексту дослідження. Історія різьблених прикрас Гуцульщини веде свій родовід від Марка Мегединюка, мати якого походила з Брустурів, а батько з Річки. Наприкінці XIX століття цей майстер, що навчився також мосяжництву від брустурівського майстра Никора Дутчака, зорганізував у рідному селі Річка виробництво топірців, які почав робити ще у підлітковому віці, а також палиць, келихів, перстнів, скринь, тарелів, меблів, цимбал [8, с. 1–144].

За матеріалами різних музейних збірок України відомо, що останній різновид музичних виробів ще 1887 р. він демонстрував, прикрашений «пацьорками» й мідним дротом на Рільничо-промисловій виставці у Кракові, за що отримав бронзову нагороду (медаль). Вочевидь, майстер надихався місцевими традиціями гуцульського дереворізьблення, етнографізмом «закоп'янського стилю», культурою «писаних пацьорок» Італії, оскільки відвідував окрім львівських і паризьких виставок і Рим [1, с. 67–68]; [4, с. 101–113] (рис. 1). Надалі він працював в Косові та Вишніці (остання тоді мала назву с. Москалівка, нині Чернівецької області), де навчав молодь.



Рис. 1. Мегединюк М. (1842–1912). Скринька з інкрустацією бісером і металом. Кін. XIX ст. Фото з сайту: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%8E%D0%BA_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

Марко Мегединюк (1842 р.н.) розвивав свою творчість, спостерігаючи за працею майстрів старшого покоління. Зокрема, Юрія Шкрібляка (1822 р. н.) з села Яворів, тепер Косівського району Івано-Франківської області, що ще від 1872 р. виставляв свої твори в італійському Трієсті. Сини останнього,

Василь, Микола, Федір, були молодшими сучасниками Марка Мегединюка та також активно розвивали мистецтво інкрустації творів дереворізьблення з геометричними орнаментами.

Особливо багато Василь Шкрібляк привніс в художню різьбу, якої спочатку вчився у батька. Зокрема, вставки з перламутру, кістки й рогу, які приклеював до виробів, що нині відомі за збірками Києва, Львова, Івано-Франківська, Коломиї, Косова тощо [5, с. 1–192]. Знаним майстром наступного покоління був Федір Миколайович Шкрібляк, онук Юрія Шкрібляка, у творчості якого інкрустація пацьорками набула досконалої філігранності (рис. 2а і 2б).



Рис. 2а, 2б. Шкрібляк Федір Миколайович (1893–1960), онук Юрія Шкрібляка. Різьблені твори з інкрустацією пацьорками. Середина XX сторіччя. 2а. Музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Фото з сайтів: https://ukrpohliad.org/wp-content/uploads/2023/01/01_10_SHkriblyak-02.jpg; https://ukrpohliad.org/wp-content/uploads/2023/01/01_10_SHkriblyak-03.jpg

На хвилі інновацій у цьому виді мистецтва із введенням металевих елементів для інкрустації кшталту ціток – цебто цвяшків і штифтів виник так званий напрям «жироване», доповнене синами Юрія Шкрібляка мосяжними бляхами й декоративними вставками. Надалі цю традицію розвивала династія Юрій й Семена Корпанюків, родичів Шкрібляків. Останні вказані майстри окрім вище перелічених елементів вводили до інкрустації по дереву в ансамблі своїх коновок, мисок, цебер тощо ще й кручений дріт (так звана «крученка») [2, с. 1–224].

Врешті нащадки всіх перелічених майстрів та їх односельці й досі виконують вироби

з художнього дерева, прикрашені бісером, мосяжними елементами з металу, інкрустуючи їх також перламутром, кісткою, рогом. Але нині всі ці прикраси часто усукупнюють загальною назвою «пацьорки», під якими розуміють всі перелічені елементи декорування художнього різьблення по дереву Галичини й оточуючих регіонів.

Висновки. Отже, під «пацьорками» (термін вперше розтлумачив у своєму «Словнику української мови» Б. Грінченко) у дереворізьбленні Гуцульщини та прилеглих до неї областей України (Покуття, Буковини) нині розуміють прикрашання різноманітних виробів (тарелів, шкатулок, свічників, хрестів, каламарів, топірців, барилець, келихів, цимбал тощо) інкрустацією зі скляним бісером, перламутром, шматочками кістки, рогу, мосяжними елементами штибу цвяшків, штифтів, блях, пластинок (так зване «жироване») та крученим дротом («крученка»).

Удосконалення різних типів гуцульської різьби та введення елементів інкрустації пацьорками прийнято пов'язувати із Марком Мегединюком, що, водночас, був різьбярем та мосяжником (останньому мистецтву вчився з підліткового віку в сусідньому від села Річки селі Брустури, звідки походила його матір, у Никора Дутчака). Марко Мегединюк, представляв вироби краю на виставках у Львові та Кракові, де надихався елементами

закоп'янського стилю, та у Франції, відвідував й Італію, звідки могло прийти його захоплення «писаними пацьорками» (венеційками) та бісером.

Продовжили його ноу-хау в гуцульській інкрустації представники родини Шкрібляків, що стали беззаперечними класиками своєї справи. Батько Юрій, що на 20 років був старший за Марка Мегединюка, і брав участь у виставках в італійському Трієсті, навчав різьби по дереву з геометричною орнаментациєю своїх синів Василя, Миколу, Федора. Перший із них з с. Яворів на сучасній Івано-Франківщині також увів низку нових прийомів до інкрустації по дереву. Зокрема, саме із ним пов'язують вставки з перламутру, кістки й рогу у виставкових творах Шкрібляків, що як і в Мегединюка, займали призові місця на низці виставок Європи, насамперед в Австро-Угорщині та Польщі. Із цією родиною пов'язують «жироване», а з родиною їхніх родичів Юрія й Семена Корпанюків з цього ж села введення інкрустації крученим дротом (так звана «крученка»).

Поступово на початок ХХІ сторіччя всі види інкрустації творів дереворізьблення Гуцульщини та прилеглих районів прийнято називати «пацьорками». При цьому під «писаними пацьорками», як і раніше розуміють саме венеційку, тобто намистини з додатковим декором.

Література:

1. Антонович С.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1999. С. 67–68.
2. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. Київ : Мистецтво, 1966. 224 с.
3. Грінченко Борис. Словарь української мови. Том III: О - П. Київ, 1909. Репринт: Національна академія наук України; Інститут української мови. Київ : Наукова думка, 1996. С. 103, 152.
4. Гулей О.В. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посібник / Міністерство освіти і науки України; Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми : Видавництво Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка, 2010. С. 101–113.
5. Запаско Я. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів : ЛУ, 1969. 192 с.
6. Лук'янова Марина. Історія іграшок: українська ялинкова прикраса від ХІХ століття до сьогодення. 2024 р. VOGUE. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/istoriya-igrashok-ukrajinska-yalinkova-prikrasa-vid-hih-stolittya-do-sogodennya-57872.html> (дата звернення: 13.12.2024 р.).
7. Орел Л. Мальоване дерево. Наївний живопис українського села. Київ : Родовід, 2003. 231 с.
8. Тимків Б.М., Кавас К.М. Виготовлення художніх виробів з дерева. Ч. 1. Мозаїка. Випалювання. Розпис за науковою редакцією доц. Б. М. Тимківа. Підручник. Львів : Світ, 1996. 144 с.
9. Шишигін Є. Взаємодія мистецтва та науки у творчості Амвросія Ждахи. *XLVIII International scientific and practical conference «Interaction of Art and Science: Creative Approaches in Research»* (November 20-22, 2024). Geneva, Switzerland. International Scientific Unity, 2024. P. 50–52.

10. Школьна О. Сатинові та карнавальні вінтажні намиста. Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України: зб. мат-лів Всеукраїнської наукової конференції. Київ, 2024. С. 64–70.
11. Český ráj. URL: <http://m-old.cesky-raj.info/ru/kultura/kamny-y-juvelyrnye-ukrasheniya-v-cheshskom-rae/tradycyy-stekolnogo-proyzvodstva-v-cheshskom-rae.html> (дата звернення: 17.04.2024).
12. Gablonz. URL: <https://british-kotik.livejournal.com/56027.html> (дата звернення: 17.04.2024).
13. Pyvovarov Serhii, Spirin Evhen. Babel. URL: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonnyy-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzy-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheniya-ochen-mnogo-foto> (дата звернення: 06.12.2024).

References:

1. Antonovych, S.A., Zakharchuk-Chuhai R. V., & Stankevych M. Ye. (1999). *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo [Decorative and applied arts]*. Lviv: Svit. P. 67–68 [in Ukrainian].
2. Butnyk-Siverskyi, B. (1966). *Ukrainske radianske narodne mystetstvo [Ukrainian Soviet folk art]*. Kyiv: Mystetstvo. 224 p. [in Ukrainian].
3. Hrinchenko Borys. (1996). *Slovar ukrainskoi movy. Tom III: O – P*. Kyiv, 1909. Reprint: Natsionalna akademiia nauk Ukrainy; Instytut ukrainskoi movy [Dictionary of the Ukrainian Language. Volume III: O – P. Kyiv, 1909. Reprint: National Academy of Sciences of Ukraine; Institute of the Ukrainian Language]. Kyiv: Naukova dumka. P. 103, 152 [in Ukrainian].
4. Hulei, O.V. (2010). *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo: navch. posibnyk / Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy; Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet im. A. S. Makarenka [Decorative and applied arts: a textbook / Ministry of Education and Science of Ukraine; Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko]*. Sumy: Vydavnytstvo Sum DPU im. A. S. Makarenka [Publishing House of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko]. P. 101–113 [in Ukrainian].
5. Zapasko, Ya. (1969). *Narysy z istorii ukrainskoho dekoratyvno-prykladnoho mystetstva [Essays on the history of Ukrainian decorative and applied arts]*. Lviv: LU. 192 p. [in Ukrainian].
6. Lukianova, Maryna (2024). *Istoriia ihrashok: ukrainska yalynkova prykrasa vid XIX stolittia do sohodennia [History of toys: Ukrainian Christmas tree decorations from the 19th century to the present]*. VOGUE. Retrieved from: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/istoriya-igrashok-ukrajinska-yalynkova-prikrasa-vid-hih-stolittya-do-sogodennya-57872.html> (date of application: 13.12.2024 r.) [in Ukrainian].
7. Orel, L. (2003). *Malovane derevo. Naivnyi zhyvopys ukrainskoho sela [Painted tree. Naive painting of a Ukrainian village]*. Kyiv: Rodovid. 231 p. [in Ukrainian].
8. Tymkiv, B.M., & Kavas, K. M. (1996). *Vyhotovlennia khudozhnikh vyrobiv z dereva. Ch. 1. Mozaika. Vypaliuvannia. Rozpys / za naukovoiu redaktsiieiu dots. B. M. Tymkiva. Pidruchnyk [Making artistic products from wood. Part 1. Mosaic. Firing. Painting / edited by Assoc. Prof. B. M. Tymkiv. Textbook]*. Lviv: Svit. 144 p. [in Ukrainian].
9. Shyshyhin, Ye. (2024). *Vzaiemodiia mystetstva ta nauky u tvorchosti Amvrozii Zhdakhy [The interaction of art and science in the work of Amvrosy Zhdakha]*. XLVIII International scientific and practical conference «Interaction of Art and Science: Creative Approaches in Research» (November 20-22, 2024). Geneva, Switzerland. International Scientific Unity. P. 50–52 [in Ukrainian].
10. Shkolna, O. (2024). *Satynovi ta karnavalni vintazhni namysta. Etnokulturni tradytsii v obrazotvorchomu mystetstvi ta dyzaini Ukrainy: zb. mat-liv vseukrainskoi naukovoï konferentsii [Satin and carnival vintage beads conf. Ethnocultural traditions in the fine arts and design of Ukraine: collection of materials of the All-Ukrainian scientific conference]*. Kyiv, Pp. 64–70 [in Ukrainian].
11. Český ráj (2024). Retrieved from: <http://m-old.cesky-raj.info/ru/kultura/kamny-y-juvelyrnye-ukrasheniya-v-cheshskom-rae/tradycyy-stekolnogo-proyzvodstva-v-cheshskom-rae.html> (date of application: 17.04.2024) [in Czech].
12. Gablonz (2024). Retrieved from: <https://british-kotik.livejournal.com/56027.html> (date of application: 17.04.2024).
13. Pyvovarov Serhii, Yevhen Spirin. Babel (2024) [Babel]. Retrieved from: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonnyy-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzy-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheniya-ochen-mnogo-foto> (date of application: 06.12.2024) [in Ukrainian].

УДК 739.4:7.071.1(477.85)"19-20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.9>**Поп'юк Ілля Остапович,**

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-4050-1470

ilko.popiuk.koval@gmail.com

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ДІДИКА: ТРАДИЦІЙНІ Й НОВІТНІ РИСИ У КОВАЛЬСТВІ

Метою статті є аналіз творчості буковинського художника-ковалю Олександра Дідика, стилістика робіт якого еволюціонувала від традиційного народного ремесла до сучасного формотворення. Наукова новизна полягає у висвітленні мистецької спадщини знаного ковалю Буковини, вивченні основних етапів його творчості та ролі у відродженні ковальства краю наприкінці XX ст., введенні до наукового обігу творів мистця і маловідомих фактів його біографії. Олександр Дідик (1950–2016), заслужений майстер народної творчості України (2006), походив з династії ковалів і був одним з найбільш своєрідних художників з металу Буковини у 1980-х–1990-х рр., у творчості якого ковальство перетворилося з ремесла у мистецтво, а вироби у вигляді декоративних брам, панно, світильників і свічників стали значимим елементом оздоблення інтер'єру. Поєднуючи традиційне кування з пошуком нових сучасних форм і композиційних рішень в металопластиці, а характерну для народного мистецтва регіону різьбу по дереву з кованими елементами і карбуванням, застосовуючи у декорі переважно стилізовані рослинні форми (мальви, троянди, яблуневий цвіт) й мотиви дерева життя, він прагнув виявити пластичні властивості матеріалів («Птахи», 1985). Особливо плідними у творчості майстра були 1980–1990-ті рр., коли він не лише започаткував і розвинув унікальний синтез традиційних технік гарячого кування та інноваційних прийомів в обробці металу, а й сприяв утворенню осередку ковальської спільноти Буковини, а також репрезентував це мистецтво на всеукраїнських виставках. У Чернівецькій організації Спільки художників України О. Дідик у середині 1980-х рр. очолив напрям з виготовлення кованих виробів. У 2000–2010-х рр. він працював над виготовленням архітектурного металу (решітки, огорожі, поручі, камінні набори), брав участь у ковальських фестивалях в Івано-Франківську.

Ключові слова: орнамент, декоративне мистецтво Буковини, металопластика, XX–XXI ст.

Popiuk Illia. THE WORK OF OLEKSANDR DIDYK: TRADITIONAL AND NEW FEATURES IN BLACKSMITHING

The purpose of the article is to analyze the work of the Bukovyna artist-blacksmith Oleksandr Didyk, whose style of work evolved from traditional folk craft to modern form-making. The scientific novelty lies in highlighting the artistic heritage of the famous blacksmith of Bukovina, studying the main stages of his work and his role in the revival of blacksmithing in the region at the end of the 20th century, and introducing the artist's works and little-known facts of his biography into scientific circulation. Oleksandr Didyk (1950–2016), Honored Master of Folk Art of Ukraine (2006), came from a dynasty of blacksmiths and was one of the most original metal artists of Bukovyna in the 1980s–1990s, in whose work blacksmithing transformed from a craft into an art, and products in the form of decorative gates, panels, lamps and candlesticks became a significant element of interior decoration. Combining traditional forging with the search for new modern forms and compositional solutions in metalwork, and woodcarving, characteristic of the folk art of the region, with forged elements and embossing using mostly stylized plant forms (mallows, roses, apple blossom) and tree of life motifs in the decor, he sought to reveal the plastic properties of materials („Birds“, 1985). The 1980s and 1990s were particularly fruitful in the master's work, when he not only initiated and developed a unique synthesis of traditional hot forging techniques and innovative methods in metal processing, but also contributed to the formation of a center for the blacksmith community of Bukovyna and represented this art at all-Ukrainian exhibitions. In the Chernivtsi organization of the Union of Artists of Ukraine, in the mid-1980s O. Didyk headed the direction of manufacturing forged products. In the 2000s and 2010s he worked on the production of architectural metal (lattices, fences, handrails, fireplace sets), participated in blacksmith festivals in Ivano-Frankivsk.

Key words: ornament, decorative art of Bukovyna, metal sculpture, 20th–21st centuries.

Вступ. У сучасних умовах, коли глобалізація та технічний прогрес формують нові естетичні пріоритети, звернення до вивчення національної культури набуває нового сенсу й актуальності, допомагаючи розкрити особливості світосприйняття майстрів минулого, дослідити їхні напрацювання в царині декоративного мистецтва, зокрема, ковальства.

Ковальське ремесло, що протягом багатьох століть сприймалося як суто утилітарне, на сьогодні, завдяки творчості численних художників, організації фестивалів та інших заходів, набуває все більшої ваги як елемент естетичного вирішення екстер'єрів та інтер'єрів, важливий чинник формування середовища. Техніки й прийоми традиційного ковальства активно використовуються для створення унікальних зразків кованої пластики, що відбивають місцевий колорит, формуючи особливу гармонію архітектури та мережива з металу.

Серед митців, які сприяли розвитку сучасного ковальства в Україні, варто згадати буковинського художника-ковалю, заслуженого майстра народної творчості України, Олександра Дідика-старшого, доробок якого не отримав належного висвітлення у публікаціях науковців, що визначає актуальність теми.

Матеріали та метод. Серед досліджень художнього ковальства слід назвати роботи вітчизняних вчених, присвячені вивченню технології, історії та сучасного стану розвитку металопластики в Україні. Історію ковальської справи з погляду традиційної ремісничо-технічної обробки металу висвітлено у праці Г. Семерак і К. Бохман [1]. Однак, нариси щодо креативності й творчих досягнень майстрів-ковалів сьогодення або дані про них з'являються переважно в періодичних та науково-популярних виданнях [2; 3], спеціалізованих журналах («Ковальська майстерня», «Світ металу»), каталогах [4; 5; 6], окремі біографічні відомості зазначені в енциклопедичних виданнях та на електронних ресурсах [7; 8]. Проте, в наукових розвідках інформація про художнє ковальство Буковини та майстрів краю, зокрема про О. Дідика, практично відсутня або ж існують поодинокі згадки.

Так, С. Боньковська у монографії «Ковальство на Україні (XIX– початок XX ст.)» (1991)

акцентуючи увагу на важливості використання у сучасному ковальстві національних символів, орнаментики та новітніх практик, згадує і про творчість О. Дідика [9]. У значному за обсягом та змістовим наповненням дослідженні Р. Шмагала «Художній метал України XX – поч. XXI ст.» (2015) [10] наведені докладні відомості щодо розвитку художнього металу України та світу, розроблено класифікацію творів та розглянуто їх стилістику. Специфіку проявів індивідуального стилю майстра традиційного мистецтва розглядає як філософське поняття та сукупність різних елементів І. Несен у статті «Роль традицій в мистецтві народних художніх промислів» (2013) [11].

Тож творчість О. Дідика, як і розвиток художнього ковальства Буковини загалом, потребують детального аналізу. Для досягнення поставленої мети застосована низка методів: історичний, який дав змогу розглянути контекст, в якому розвинулась особистість художника, відстежити процес відродження буковинського ковальського мистецтва кінця XX – початку XXI ст.; біографічний, що дозволив цілісно та всебічно вивчити періоди творчої діяльності О. Дідика; мистецтвознавчий аналіз допоміг дослідити стилістичні особливості робіт художника, визначити його роль у розвитку мистецтва художньої обробки металу в регіоні.

Результати. У художній спадщині кожного народу зв'язок національної традиції минулого і мистецтва сьогодення завжди є особливо важливим, оскільки саме традиція стає джерелом, що дає імпульс до виникнення й розвитку нових ідей. Народна культура Буковини відома майстрами в галузі обробки дерева, шкіри, вовни, у виготовленні кераміки, вишивки, тканих виробів та робіт з металу. Тим цікавішим є поєднання традиційних технік і новітніх принципів вирішення композиції, які зустрічаються у творах художників останніх десятиліть, зокрема, у доробку Олександра Дідика (1950–2016).

Він народився у родині ковалю у післявоєнний час, коли в Чернівецькій області практично не існувало, як такого, художнього кованого металу, а майстри та підприємства

виконували, здебільшого, ремісничі вироби для господарського та промислового вжитку. Разом з тим, творчість О. Дідика безпосередньо пов'язана і з традиційним ремеслом обробки металу, і з мистецькими пошуками в галузі художнього ковальства Буковини кінця ХХ ст.

Навчався Олександр Дідик у Чернівецькому професійно-технічному училищі № 5 (1971–1974) [8]. Як стверджує дружина художника Марія Дідик, ще до навчання він разом з відомим майстром декоративного мистецтва Михайлом Катеринюком виконував меблі з дерева та металу для зйомок фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1970). Перші художні роботи були виконані О. Дідиком у 1980 р., а вже з 1985 р. він брав участь у всеукраїнських мистецьких виставках [7]. У 1989 р. Дідик став членом Співки художників України [3].

Його творчість можна умовно розділити на два періоди:

а) 1980–1990-ті рр. – час, коли майстер став одним з тих, хто запропонував нове прочитання виробів з кованого металу, поєднавши традиційні техніки виконання, мотиви народного мистецтва та дизайнерські композиційні рішення («Птахи», 1985; «Травень 1945», 1988; «Тризуб», 1995). У Чернівецькій організації СХУ він у середині 1980-х рр. очолив напрямок з виготовлення кованих виробів для інтер'єрів та екстер'єрів споруд у Чернівцях і регіоні;

б) 2000–2015 рр. – час, коли у роботах художника найбільш повно виявилися його професійні можливості (вироби для екстер'єрів храмів у Чернівцях та Киселеві, пам'ятні знаки та інше). У 2006 р. художник отримав звання заслуженого майстра народної творчості України.

Для першого періоду характерними були пошуки у царині авторського ковальства, поєднання металу з деревом, склом і каменем, а серед творів переважали декоративні панно й різноманітні світильники (люстри, бра, канделябри), які прикрашали інтер'єри громадських споруд у Чернівцях, Новоселиці, с. Киселеві на Буковині. Композиційною основою переважної більшості металевих виробів

майстра цього часу є ритмічні повторення або поєднання прямолінійних і хвилястих поясів, з розміщеними на них геометричними деталями (ромб, зигзаг, квадрат, коло) та геометризованими рослинними мотивами, притаманними іншим видам буковинського народного мистецтва (ткацтву, вишивці, лозоплетінню).

Цікавим твором тих років є панно «Птахи» (1985, метал, кування), основою якого став поширений в українському народному мистецтві мотив дерева життя. Як і в традиційному варіанті його зображення, композиція розділена на три частини горизонтальними смугами, що символізує поділ на підземний, земний і горішній світ. Від центрального стовбура, що завершується вгорі квіткою, відходять симетрично розміщені гілки з листям й суцвіттями, на яких сидять пташки. Частина квітів нагадують стародавні солярні знаки, а сама робота відтворює образ родинного щастя.

Цілісністю композиційного задуму та поєднанням ковальства, різьби по дереву і коренепластики вирізняється панно «Відлуння лісу» (1988), в якому автор, використовуючи природне коріння дерева із вирізьбленим на ньому обличчям гуцула, що нагадує маску, доповнює зображення обрамленням з кованих елементів.

До другої половини 1980-х рр. належать також різноманітні ковані вироби архітектурного металу, серед яких огорожа і брама, виконані для Чернівецького медичного училища (1987–1988, Чернівці, вул. Героїв Майдану), що вирізняються динамічністю композиції, в якій рух по колу утворюють орнаментальні елементи у вигляді розеток, кіл, квадратів, сварогів, хрестів та спіралей. Виконана зубилом, просічкою і керном фактура мотивів підкреслена ефектами світлотіні, що надає їй соковитості й живописності.

У 2000–2015 рр. О. Дідик здебільшого працює над виготовленням малих архітектурних форм для храмів, громадських споруд та приватних осель. В цей час він виконує, зокрема, ковану браму (2004, Чернівці, вул. Буковинська, 57), огорожу і браму для церкви Святого Миколая у с. Киселів (2008, Кіцманський р-н Чернівецької обл.); пам'ятний знак (2012, метал, кування, мармур) для Чернівецького

медичного коледжу; сувенірні вироби «Метелик» (2003), «Букет троянд» (2007), подарунковий ніж (2013, дерево, інкрустація, метал, кування) та інше.

У ці роки в Україні ковані вироби набули популярності, тож в них важливим стало не тільки утилітарне призначення, а й естетичне вирішення і символічність окремих елементів, що призвело до розширення сюжетного діапазону зображень, посиленню у творах образного начала. У різнопланових за тематикою та використанням композиційних і технічних прийомів роботах цього періоду О. Дідик часто звертається до знакових мотивів народного мистецтва (виноградна лоза – символ євхаристії – з'являється у візерунках церковних брам та в надмогильному хресті; зображення цвіту мальв, яблунь та вишень – у свічниках і світильниках). На думку І. Несен: «Художник-професіонал у своїй творчості виражає і розвиває ті чи інші традиції в міру особливостей власного світогляду та обдарованості. Буває й інше, коли художник свідомо звертається до певних традицій у мистецтві і по-своєму трансформує їх» [11, с. 28]. Саме така трансформація характерних для народного мистецтва елементів, поєднана із сучасним формотворенням, є характерною для виробів О. Дідика.

Прикметною рисою індивідуального почерку митця стало сполучення класичної строгості конструкції виробів, лаконічності у вирішенні формально-технічних завдань, свіжості та гостроти сприйняття натури і виразності традиційних орнаментальних мотивів. Значну роль відіграло також розширення технологічних можливостей, завдяки використанню в галузі художнього металу електро-газозварювання та композитних матеріалів, важливих для вирішення задумів майстра. При цьому прийоми обробки металу багато в чому обумовлювали не лише декор, а й вигляд виробу загалом, надаючи йому пластичної виразності. Вміння обіграти формат металевого листа, особливості вільного удару молотком, точне опрацювання природної форми, вивіреність пропорцій і розмаїття фактур елементів, узгодженість простору і площин, створюють враження рухливої

та емоційної композиції, що вдало вписана у середовище.

Висновки. Дослідження доробку Олександра Дідика дало змогу визначити основні періоди його творчості (1980–1990-ті та 2000–2015 рр.), коли були виконані найцікавіші композиції митця, ознакою яких був синтез традиційних для цього ремесла технік гарячого кування та інноваційних прийомів обробки металу, а сам автор не лише репрезентував це мистецтво на всеукраїнських виставках, а й сприяв утворенню осередку ковальської спільноти Буковини.

Різноманітний асортимент виробів О. Дідика (свічники, панно, решітки, огорожі, поручі, камінні набори, пам'ятні знаки, світильники та інші), з використаними в них традиційними орнаментальними мотивами й новітніми формальними рішеннями, вплинули на виникнення наприкінці ХХ ст. неповторного вигляду кованого металу Буковини, зростання інтересу до цього різновиду декоративного мистецтва у майстрів та глядачів, що у подальшому вилилося у створення численних фірм та появу молодих художників-ковалів з яскравою індивідуальною манерою виконання.

Досвід вивчення біографії О. Дідика доводить, що цікавими стають автори, що не тільки переймають певну суму навичок і прийомів ремесла, а глибоко відчують місцеву школу і традиції, трансформуючи їх у сучасні за задумом та пластикою твори, в яких давні символи отримують новаторське звучання. Немаловажним у розвитку майстра стало і його звернення до новітніх на той час технологій, які допомогли у втіленні мистецьких ідей та віднайденні балансу між функціональним призначенням речей, красою та креативністю.

Вивчення творчого процесу талановитого коваля, особливостей використаних ним технічних прийомів та мотивів зображення відіграє значну роль у практиці художньої освіти. Перспективним напрямом досліджень є вивчення взаємодії елементів традиційної культури та новітніх дизайнерських елементів у ковальстві, що сприяє створенню унікальних стилістичних рішень виробів. Передбачається також здійснення досліджень щодо співпраці О. Дідика з іншими майстрами Буковини й України.

Література:

1. Semerak G., Bohmann K. Umelecke kovarstvi a zamecnictvi. Praha: SNTL, 1979. 255 s.
2. Міщенко І. Чернівецька організація Національної спілки художників України. *Національна спілка художників України. 1991-2001*. Київ : Дирекція виставок НСХУ, 2002. С. 146–147.
3. Буковинське малярство. 2002-2003. Чернівці : Склавія, 2003. 12 с.
4. Етапи великого шляху (обласна художня виставка живопис, графіка, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво): каталог. Чернівці : Облвидав, 1987. 7 с.
5. Орнаментальне ковальство. II-а регіональна виставка 4-16 травня 2003 року: каталог. Івано-Франківськ, 2003. 28 с.
6. Художники Буковини: До 70-річчя Чернівецької обласної організації Національної спілки художників України. 1944–2014: каталог. Чернівці : Друк Арт, 2014. 128 с.
7. Дугаєва Т., Міщенко І. Митці Буковини: енцикл. довід. Т. І. Чернівці : Золоті литаври, 1998. 128 с.
8. Дідик О.Т. *Енциклопедія Сучасної України*. 2007. URL: <https://esu.com.ua/artscle-26395> (дата звернення: 17.03.2025).
9. Боньковська С.М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1991. 110 с.
10. Шмагало Р.Т. Художній метал України XX – поч. XXI ст. *Енциклопедія художнього металу*. Т. II. Львів : Априорі, 2015. 276 с.
11. Несен І.І. Роль традицій в мистецтві народних художніх промислів. *Матеріали науково-практичних конференцій студентів та молодих дослідників 2011–2012 років*. Київ : НВФ «Дельфін», 2013. С. 27–29.

References:

1. Semerak, G., & Bohmann, K. (1979). Umelecke kovarstvi a zamecnictvi [Artistic blacksmithing and locksmiths]. Praha: SNTL [in Czech].
2. Mishchenko, I. (2002). Chernivetska orhanizatsiia Natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy [Chernivtsi organization of the National Union of Artists of Ukraine]. *Natsionalna spilka khudozhnykiv Ukrainy. 1991-2001 – National Union of Artists of Ukraine. 1991–2001*. Kyiv: Dyrektsiia vystavok NSKhU, 146–147 [in Ukrainian].
3. Bukovynske maliarstvo. 2002-2003 [Bukovyna painting. 2002–2003]. (2003) Chernivtsi : Sklaviia [in Ukrainian].
4. Etapy velykoho shliakhu (oblasna khudozhnia vystavka zhyvopys, hrafika, skulptura, dekoratyvno-prykladne mystetstvo). (1987). [Stages of the great journey (regional art exhibition of painting, graphics, sculpture, decorative and applied arts)]. Chernivtsi: Oblvydav [in Ukrainian].
5. Ornamentalne kovalstvo. II-a rehionalna vystavka 4–16 travnia 2003 roku (2003). [Ornamental blacksmithing. II regional exhibition May 4–16, 2003]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
6. Khudozhnyky Bukovyny: Do 70-richchia Chernivetskoï oblasnoï orhanizatsii Natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy. 1944–2014. (2014). [Artists of Bukovyna: To the 70th anniversary of the Chernivtsi regional organization of the National Union of Artists of Ukraine. 1944–2014]. Chernivtsi: Druk Art [in Ukrainian].
7. Duhaieva, T. & Mishchenko, I. (1998). Myttsi Bukovyny [Artists of Bukovina]. Vol. 1. Chernivtsi: Zoloti lytavry [in Ukrainian].
8. Didyk Oleksandr Todorovych. (2007). [Didyk Oleksandr Todorovych]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/artscle-26395> [in Ukrainian].
9. Bonkovska, S. (1991). Kovalstvo na Ukraini (XIX – pochatok XX st.) [Blacksmithing in Ukraine (19th – early 20th centuries)]. Kyiv: Naukova dumka, [in Ukrainian].
10. Shmahalo, R. (2015). Khudozhnii metal Ukrainy XX – poch. XXI st. [Artistic metal of Ukraine of the 20th – early 21st centuries]. *Entsyklopediia khudozhnoho metalu*. Vol. II. Lviv: Apriori [in Ukrainian].
11. Nesen, I. (2013). Rol tradytsii v mystetstvi narodnykh khudozhnykh promysliv [The role of traditions in the art of folk handicrafts]. *Materialy nauково-praktychnykh konferentsii studentiv ta molodykh doslidnykiv 2011-2012 rokiv – Materials of scientific and practical conferences of students and young researchers in 2011–2012*. Kyiv: NVF «Delfin», 27–29 [in Ukrainian].

УДК 74:739/748(477)"19"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.10>**Роготченко Олексій Олексійович,**

доктор мистецтвознавства, професор,

головний науковий співробітник

Інституту проблем сучасного мистецтва національної академії мистецтв України

ORCID ID: 0000-0003-4631-8260

rogotchenko2007@ukr.net

МАЛАХІТ, БІРЮЗА, СЕРДОЛІК, СКЛО, ПЕРЛАМУТР В ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАСАХ УКРАЇНИ 1950-Х – 1970-Х РР.

Мета статті – проаналізувати використання малахіту, бірюзи, сердоліку, скла, перламутру в українських ювелірних прикрас 1950-х – 1970-х рр. дослідити специфіку становлення діяльності упродовж окремих художніх майстерень України цього часу, що спеціалізувалися на виготовленні біжутерії та недорогих ювелірних виробів із самоцвітами та вставками кольорового скла й перламутру. Основна ідея дослідження зосереджена на специфіці умов праці, виставковій діяльності та системи винагород і заохочень митців означеного періоду. Інструментарій дослідження спиратиметься на хронологічний принцип, мистецтвознавчий, дизайнерський і менеджерсько-виробничий підходи, аксіологічного, онтологічний, герменевтичний, крос-культурний, соціокультурний, історико-генетичний, історико-порівняльний (компаративний), типологічний і метод мистецтвознавчого аналізу. З-поміж важливих завдань дослідження – унаочнення специфіки механізму закупівель Міністерством культури чи Спілкою художників України; окреслення зв'язку митців-ювелірів 1950-х – 1970-х років з виробництвами скла, кристалю, фарфору (де були цехи металообробки), як лінії розвитку, у межах якої можна було отримати певні звання. Розкрито значення художніх рад у виробничих процесах та затвердженні взірців продукції до тиражного, або масового випуску) з відповідною паспортизацією). Наведено приклади продукування промислових взірців іноземних виробництв, при яких на авторське й інтелектуальне право особливо не звертали увагу. Зазначено звернення вітчизняних ювелірів 1950-х – 1970-х років до різних типів металообробки художниками-аматорами. Констатовано асортимент ювелірів-професіоналів, котрі працювали малахітом і бірюзою. З'ясоване походження цих каменів та їхню собівартість в означений період часу. Закцентовано на зверненні художників з виготовлення біжутерії до вказаного типу ювелірно-виробного каміння й експонування ними готових виробів у межах виставок, влаштованих Худфондом. Унаочнено місце цих самоцвітів поруч з коралами та баламутами. Звернено увагу на художньо-обрані пошуки вітчизняних професійних художників-ювелірів і ремісників-аматорів.

Ключові слова: малахіт, бірюза, сердолік, скло, коралі, баламути, перламутр, прикраси, ювелірне мистецтво, художній метал, Україна, 1950-ті – 1970-ті рр.

Rohotchenko Oleksii. MALACHITE, TURQUOISE, EARRING, GLASS, MOTHER OF PEARL IN THE JEWELRY OF UKRAINE IN THE 1950S – 1970S.

The purpose of the article is to analyze the use of malachite, turquoise, carnelian, glass, mother-of-pearl in Ukrainian jewelry of the 1950s – 1970s, to investigate the specifics of the development of activities during individual artistic workshops of Ukraine at that time, which specialized in the manufacture of costume jewelry and inexpensive jewelry with gems and inserts of colored glass and mother-of-pearl. The main idea of the research is focused on the specifics of working conditions, exhibition activities and the system of rewards and incentives for artists of the given period. The toolkit of the research will be based on the chronological principle, art critic, designer and managerial-production approaches, axiological, ontological, hermeneutic, cross-cultural, socio-cultural, historical-genetic, historical-comparative (comparative), typological and method of art analysis. Among the important tasks of the research - visualization of the specifics of the procurement mechanism by the Ministry of Culture or the Union of Artists of Ukraine; delineating the connection of jewelers from the 1950s to the 1970s with glass, crystal, and porcelain factories (where there were metalworking workshops) as a line of development within which certain titles could be obtained. The importance of artistic councils in production processes and approval of product samples before circulation or mass production) with appropriate certification) is revealed. Examples of production of industrial samples of foreign productions, in which copyright and intellectual rights were not particularly paid attention to, are given. The appeal of domestic jewelers in the 1950s – 1970s to various types of metalworking by amateur artists is noted. An assortment of professional jewelers who worked with malachite and turquoise was identified. The origin of these stones and their cost in the specified period of time have been clarified. The focus is on the appeal of jewelry-making artists to the specified type of jewelry-making stones and the exhibition of their finished products within the framework of exhibitions organized by the Hudfond. The place of these gems is visualized next to corals and balamuts. Attention is drawn to artistically selected searches of domestic professional jewelry artists and amateur craftsmen.

Key words: malachite, turquoise, carnelian, glass, coral, mother-of-pearl, jewelry, jewelry art, art metal, Ukraine, 1950s – 1970s.

Постановка проблеми. Активне становлення вітчизняної школи художників-ювелірів відбувалося від післявоєнних 1950-х рр. Цьому сприяла низка соціально-культурних факторів, особливо після смерті Сталіна 1953 р. У хрущовську «відлигу» в багатьох митців поступово з'явилася можливість самореалізації, пов'язана з деяким «привідкриттям» окремих кордонів, звідки почали ввозити самоцвітне каміння. І хоча офіційно займатися ювелірною справою «на себе» ще не було дозволено, ти не менше низка майстрів 1950-х – 1960-х рр. примудрялася, користуючись нехитрими сплавами, виготовляти біжутерію й срібні прикраси, переплавляючи старі царські монети. Однак, питання асортименту виробників-аматорів означеного часу, зокрема з вставками із кольоровим склом, малахітом, бірюзою, сердоліком, баламутами, коралями досі не стало питанням окремого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. На тему ювелірної справи в Україні середини ХХ століття надзвичайно мало публікацій. З-поміж них варто згадати розвідку «Станіслав Вольський: ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі», де автором вступної статті виступив доктор мистецтвознавства, професор Ростислав Шмагало (Львів, 2008) [9, с. 3–70]. Окрему увагу «Особливостям професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст.» приділила кандидат мистецтвознавства Роксолана Шафран (Львів, 2008 р.). Так, на С. 82–102 вона розглянула тенденції, які з'явилися в ювелірстві Львівщини від другої половини ХХ століття [11, с. 82–100].

Більш панорамно було розглянуто досягнення в галузі художнього ювелірства у статті доктора мистецтвознавства, професора Олексія Роготченко у монографічному начерку «Ювелірне мистецтво України: радянський період» (Київ, 2013) [8, с. 117–127]. Але питання роботи зі скляними вставками, малахітом, бірюзою, перламутром та іншим ювелірно-виробним камінням в означений хронологічний відрізок часу досі не стало предметом окремого дослідження, хоча і були здійснені спроби аналізу творів з баламутами [12, с. 353–365], ягнусками [15, с. 35–55] тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. До середини п'ятдесятих років були відроджені й запрацювали великі підприємства – Київський, Одеський, Львівський ювелірні заводи [11, с. 82–102].

Середина 60-х років ХХ століття позначена також певною увагою до того, що називається авторським правом. Саме в той час було видано постанову Ради Міністрів УРСР № 169 від 21 лютого 1966 року «Про авторську винагороду за використання в промисловості творів декоративно-прикладного мистецтва». Це була розумно прихована хитрість чиновників. Загалом документ спрямований на врегулювання виплат авторської винагороди за розроблені для тиражу виробу декоративно-ужиткового мистецтва. Розмір гонорару залежав від того, чи є художник штатним працівником підприємства, від кількості тиражу тощо.

Виплата гонорарів здійснювалася за коштів собівартості продукції. Зазначено також, що право на авторські виплати мають тільки ті виробу ДПМ, оригінали яких прийняті й оцінені відповідними художніми радами. Художнику надавалось право отримати свій зразок для участі у виставках, він також міг купити один із тиражованих виробів за ціною собівартості.

Цим правом користувалися художники, що працювали з фарфором, склом, особливо кришталем, для того аби твір як власність автора, а не підприємства, можна було подати на художню виставку, з якої його могли закупити Міністерство культури або Спілка художників. Інколи ці матеріали поєднували з бірюзою, малахітом, бурштином, іншими різновидами ювелірно-виробного каміння.

Щоб виріб визнали твором декоративно-прикладного мистецтва, потрібно було отримати відповідне рішення Художньої ради, засвідчене паспортом. Інструкція до нього засвідчувала, що лише художні або художньо-технічні ради мають право визначення, чи є твір мистецьким і чи належить він до категорії твору декоративно-прикладного мистецтва. Художня рада таким способом ставала головним інструментом збагачення митця, адже якщо вона не визнала виріб твором декоративно-прикладного мистецтва, то

паспорт на цей виріб не оформлювали. Отже, і виплата не проводилася.

Паспорт ставав головною підставою для виплати виробництвом авторської винагороди за тиражування. Насправді документ був доволі демократичним, адже в минулі періоди практично на всіх підприємствах СРСР твори тиражували самовільно. Про дозвіл автора взагалі не йшлося. Часто тиражували закордонні зразки, зрозуміло, без дозволу. Велика кількість протестів від імені закордонних організацій до уваги не бралася.

На окреме дослідження заслуговують роботи майстрів-аматорів, що працювали на заводах, де були цехи металообробки. Зважаючи на той факт, що у відбудованій після Другої світової війни Україні практично всі заводи мали цехи металевої обробки, то такі «митці» працювали майже в кожному місті республіки. Однозначно стверджувати, що художня якість таких творів була поганою, було б непрофесійно й нечесно.

Щодо інкрустації та різьблення штихелями, які виробляли самі ж майстри, з часом буде написано мистецтвознавче дослідження. Те ж саме стосувалося й допоміжного інструменту. Траплялися такі майстри, яким можна було б позаздрити і в наш час. Популярним ставало гравірування на сталі, оздоблення та реставрація рушниць, старих годинників, виготовлення письмових наборів і ножів, а також біжутерії (особливо чоловічих перснів з головою Мефістофеля чи черепом, що, цілком вірогідно, могло бути перифразом трофейних німецьких заборонених чоловічих перснів зі зрозумілою символікою).

У Києві наприкінці 1960-х на підприємство Товариства охорони пам'яток історії та культури прийшов працювати професійний кераміст із ленинградською вищою художньою освітою Петро Печорний [6, с. 3]. Художній рівень виробів у кераміці й емалях одразу підвищився. На жаль, прихід високоосвічених художників у сферу металопластики був поодиноким явищем. Восени 1966 року зі Свердловська були запрошені на роботу до України професійні художники (робота з камінням) – Володимир Вірачев і Володимир Стародубцев. З собою вони привезли

багато уральського каміння і, що найголовніше, зуміли довести справжню красу твору в роботі з натуральним мінералом. Почалася нова сторінка українського ювелірного мистецтва – «малахітово-бірюзова» [2, с. 68–69].

Як відомо, ані малахіт, ані бірюзу в Україні не видобувають. Малахіт потрапляв до України з Уралу і Заїру. Російські зразки були кращими в малюнку, адже являли собою розгалуження бруньок. В літературі цей малахіт так і називається – бруньковий. Ефект розрізаної навіпіл чи на чотири частини бруньки дає айдентику в парі сережок чи віддзеркалення малюнка для подальшої інкрустації або набирання доволі великої площини. Важкий і неприємний у виготовленні пластин і кабошонів малахіт надзвичайно красивий як у великих (малахітова скринька чи скульптура), так і у малих (біжутерійного плану) виробках.

Гра природного орнаменту може бути самостійною прикрасою, а може стати допоміжним ефектом у творі. Заїрський, або конговський, малахіт за малюнком менш цікавий. В ньому також траплялися бруньки, але значно простіші, ніж в уральському. Загалом в африканському малахіті йде чергування темних і світлих смуг. На відміну від уральського, він має одну безперечну перевагу: порізані пластини практично не мають вкраплень породи, тобто вони суцільні, і в такий спосіб дають можливість робити доволі великі за розміром композиції. Це важливо для створення брошок, кулонів, кольє, в оздобленні книжкових оправ.

До середини 1960-х малахіт у ювелірному мистецтві сприймали як напівдорогоцінний камінь. Видобування цього мінералу в Сибіру було ускладнено його фізичною вичерпаністю у старих копальнях. Водночас розробка нових копалень проводилася кволо та виконувалася майже завжди геологічними партіями. Кількість матеріалу, що потрапляла до України, звичайно, була недостатньою. Тому художники намагалися використовувати його дуже обережно, здебільшого як продовження образу, здобутого в металевому мереживі.

Відомий твір талановитого українського ювеліра Володимира Друзенка (1969 року), де малахіт у сотнях дрібних кастів врешті вималювався в прекрасну композицію справжнього

твору та здобув премію на найпрестижнішій бієнале тих часів – Яблонецькій у Чехословаччині [14, с. 64–70]. Прийом, коли загальна композиція твору складалася з багатьох дрібних камінчиків у кастах, В. Друзенко використовував неодноразово. «Малахітовий бум» розпочався в Москві в магазині «Ганг», де продавали намисто (не лише малахітове, а й сердолікове, скляне, родонітове, бірюзове).

З появою малахіту в київських, одеських і львівських комісійних магазинах у вигляді яєць і попільничок матеріалу стало достатньо. Це змінило тенденцію до створення художніх робіт, у яких домінантою вже ставав камінь. До Києва мода на малахітові вироби докотилася швидко (рис. 1), і вже кінець шістдесятих був зелено-червоним у ювелірних виробках, що експонувалися у вітринах художніх салонів і ярмарку Худфонду (рис. 2). Пояснень існує два.



Рис. 1. Комплект з малахітом в мельхіорі радянської доби



Рис. 2. Набір срібний з малахітом. Срібло 925 проби. Після 1958 р.

По-перше, легкий видобуток кам'яного матеріалу: намисто розрізалось навпіл або

на три частини, і майстер мав два практично готових кабошони для сережок або й три на цілий гарнітур. За потреби додавали каблучку або кулон. По-друге, економічна частина гарантувала успіх, бо найпростіший гарнітур з мінімальним застосуванням металу (скажімо, каст і дві зернинки з боків на шинці або каст й одна зернинка над галантерейною швензою – припаяним дротом з трикутником замка в нижній частині) виставляли на продаж за 45–50 радянських карбованців. Заробітна місячна платня інженера, вчителя, мистецтвознавця в 1965–1970 роках становила 100–130 карбованців.

Бірюзу при цьому привозили з родовищ Шахітау – колишніх шахських копалень у пустелі на кордоні з Афганістаном.

Красень-малахіт підкорив увесь СРСР, а в Україні зустрівся з суто національним каменем – кораловими й баламутовими намистами, вставками кольорового скла. Останні можна було замовити у художників скла [4; 5] на київському [7], двох львівських, стрийському заводах. Червоні коралі, оспівані в народній творчості, були популярні ще в XIX – на початку XX століття на всій території України, Бессарабії, частково Польщі. Національне українське жіноче вбрання практично всіх регіонів оздоблювали рясним червоним намистом. До кінця 1920-х років коралі вийшли з моди як «буржуазна ознака», і новий інтерес до них виявився лише в середині 1960-х років, тоді ж коли почали потроху цікавитися й дукачами та ягнусками [15, с. 35–55].

Важко сказати, чи хвиля першої легальної еміграції, де коралі відігравали роль валюти, чи природна краса відродили насильно придушену моду, однак у приватному ювелірному мистецтві мельхіорові вироби з кораловими вставками набули неабиякої популярності. Їх широко використовували у «ювелірці заробітчанській» і «ювелірці творчій» – тобто в композиціях і роботах, які експонували на виставках. Насамперед це були оздоблення до книжок – обов'язковий атрибут атестації народного майстра.

Потім атрибут атестації виявлявся в кольє та сережках. Мода на коралі спалахнула

в масовій українській ювелірці між 1965-м і 1975-м і так само раптово зупинилася, залишившись темою кількох майстрів. До коралів зверталися українські ювеліри Ю. Барановський, О. Гушин, С. Маро, В. Вінницький, П. Шинкаренко, О. Жарков, О. Косулін, О. Роготченко [8].

Зелень малахіту в парі з філігранним листом ствердилася як образ модної моделі в другій половині 1960-х років і протрималася майже двадцять років, потрошку спереचाючись з бірюзою (рис. 3), кількість якої була значно меншою, а вартість більшою. Попри велику різницю в ціні (один кілограм малахіту коштував 500–1000 крб, а бірюзи 3000–5000 крб), цей чинник не спричинив пропорційного збільшення вартості самого виробу.



Рис. 3. Каблучка з бірюзою. Харківський ювелірний завод. Срібло 875 проби

Для українських ювелірів закордонний малахіт відіграв важливу роль у формуванні нового образу художника-ювеліра, а не ювеліра-ремісника. Насамперед це стосується творчих робіт О. Атлантова, П. Чепурного, В. Синицького, Є. Заварзіна, С. Сєрова, О. Падія, В. Друзенка, А. Крюкова, В. Зубкова, О. Міхальянца, Г. Гридасова, О. Косуліна, Ю. Барановського, О. Роготченка, Ю. Федорова, П. Євтушенка, В. Хоменка і, звичайно, багатьох інших. Початок творчого шляху цих майстрів припадає на другу половину 1960-х років.

Окремо від загального розвитку країни зростали львівські художники-ювеліри Станіслав Вольський та Віктор Шоломій [9]. Їхня творчість не вкладалася в загальні правила і була принципово не схожою на решту інших цілком гідних майстрів. С. Вольський започаткував новий стиль в ювелірній металопластиці, що не був схожим ані на твори майстрів фірми Фаберже, ані на інші розкручені до революції бренди імперії. У Радянському

Союзі аналогів роботам С. Вольського не було [2, с. 2–3].

В Україні в другій половині ХХ сторіччя сформувалося три регіональні центри ювелірного недержавного мистецтва: центральний, що об'єднував Київ, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Харків; західний, з художниками, що працювали у Львові, Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську, Ужгороді та в багатьох маленьких містах Західної України, і кримський, з базовими центрами в Сімферополі, Феодосії, Керчі та Ялті [1, с. 96]. Загалом же майстри-ювеліри працювали в кожному місті України, де були відділення Художнього фонду чи фондівські комбінати.

При цьому вони намагалися працювати не лише в річищі неоампірних тенденцій, які подеколи затягнулися до середини 1950-х – 1960-х рр., і доволі «вітєватих» східних традицій країн Кавказу та Середньої (Центральної) Азії й окремих країн Європи (Югославії, Італії, Великобританії) [13, с. 34–44], а й опановували ідеї лапідарних творів, виконаних у стилістиці неофункціоналізму, більш орієнтованих на творчість країн Балтії і так званого «соцтабору», насамперед Німеччини (ГДР) і Чехословаччини (передусім, з Яблонця) [14, с. 64–70].

Раз на рік Спілка художників проводила художні ярмарки. На них разом із творами художників системи фондівських комбінатів, майстерень й окремих народних майстрів, що співпрацювали з комбінатами на місцях, експонували десятки тисяч різноманітних художніх виробів усіх без винятку областей України, а також Білорусії, Росії, Молдавії, Грузії, Вірменії, республік Сходу. В останні роки до них приєдналися твори майстрів республік Прибалтики. Наставав новий виток ювелірного мистецтва України, який припав уже на 1970-ті роки [10, с. 32–35].

Висновки. Отже, в середині ХХ століття було налагоджено діяльність Київського, Львівського та Одеського ювелірних заводів. В означений час в межах галузі почали діяти Художні ради, котрі впливали на розвиток певних тенденцій ювелірного мистецтва у межах тодішнього Радянського Союзу. Однак, крім помпезних неоампірних виробів, та зорієнтованих

на орієнтальні взірці республік Кавказу та Середньої (Центральної) Азії, вітчизняні художники-ювеліри почали впроваджувати в Україні виготовлення прикрас з ювелірно-виробним камінням (насамперед, малахітом, бірюзою, сердоліком, перламутром) і вставками із кольоровим склом та емаліями.

При цьому гарної якості вироби закуповувалися Мінкультури чи Спілкою художників України, якщо твори були пов'язані з цехами металообробки виробництв з фабрикації скла, кришталю, фарфору. У межах 1950-х – 1970-х років ця лінія розвитку дозволяла митцям отримати певні звання й відповідне визнання у суспільстві. Малахіт для вставок привозили в цей час з Уралу («бруньковий»), Конго, Заїру (смугастих і плямистих), бірюзу з Шахитау – родовищ у пустелі поблизу Афганістану, де раніше знаходилися шахтові копальні.

Ці матеріали активно застосовувалися у творчості від 1960-х рр. художників-ювелірів В. Вірачева, В. Стародубцева, О. Атлантова, П. Чепурного, В. Синицького, Є. Заварзіна, С. Серова, О. Падія, В. Друзенка, А. Крюкова, В. Зубкова, О. Міхальянца, Г. Гридасова, О. Косуліна, Ю. Барановського, О. Роготченка, Ю. Федорова, П. Євтушенка, В. Хоменка. Зокрема у виготовленні брошок, кулонів, кольє, в оздобленні книжкових оправ. При цьому для вставок у біжутерію і недорогі ювелірні вироби ці майстри вставляли також вставки з кольорового скла й емалі, котрі виготовлялися на скляних, керамічних і фарфорових заводах, а також традиційні для України коралі та баламути (В. Вольський, В. Шоломій, П. Печорний, Ю. Барановський, О. Гушин, С. Маро, В. Вінницький, П. Шинкаренко, О. Жарков, О. Косулін, О. Роготченко).

Література:

1. Донецьк. Перемогу здобуває Крим. *КМ*. 2007. № 4 (10). С. 96.
2. Лань О. Станіслав Вольський. Я біжу за Фаберже. *Високий замок*. 2001. №12. С. 2–3.
3. Роготченко А. Гуру ювелірного искусства. *Журнал о металле : Всеукр. специализир. журн. о кузнечном искусстве*. Донецк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.
4. Роготченко О. Іван Аполлонов : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1985. 108 с.: іл.
5. Роготченко О. Іван Аполлонов, заслужений художник Української РСР: художнє скло:[кат. вист. творів] / Спілка художників України, КОСХУ. Київ : Київ. фабрика друк. реклами, 1984. 36 с.: іл.
6. Роготченко О. Керамічна веселка. *Вечірній Київ*. 1970. № 188. С. 3.
7. Роготченко О. Київський завод художнього скла: [каталог-проспект]. Київ : Вид-во м-ва промисловості будівельних матеріалів, 1977. 6 с.
8. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України: радянський період. *Сучасне мистецтво : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України*. Київ, 2013. Вип. 9. С. 117–127.
9. Станіслав Вольський: ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі / авт. вступ. ст. Р. Шмагало. Львів : Колір ПРО, 2008. 72 с.
10. Сучасний ювелірний ринок України: [інтерв'ю з В. М. Абрамовим]. *24 карати: мода, стиль, коштовності*. 1999. № 2. С. 32–35.
11. Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє»*, 11 жовт. 2007 р. / ЛНАМ. 2008. № 5 (спецвипуск). С. 82–102.
12. Школьна О., Ковальчук О. Баламути – традиційні українські ювелірні прикраси ХІХ – початку ХХІ століть. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2023. Том 6, №2. С. 353–365.
13. Школьна О., Ковальчук О. Морчич, Моретто, Моренбюсте, Блекамур як прояв орієнталізму в європейському ювелірному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 49. С. 34–44.
14. Школьна О. Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси. *Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України: зб. мат-лів Всеукр. наук.-практ. конф. / ред. рада А. А. Руденченко, В. І. Зайцева, О. В. Ковальчук та ін.* Київ, 2024. С. 64–70.
15. Shkolna O., Kapitan L Ancient Ukrainian Jewelry “Yahnusky” as Memorials of the 17th – the beginning of the 21st Centuries. *Skhidnoievropeiskiy istorychnyi visnyk [East European Historical Bulletin]*. (2023). 29, p. 35–55.

References:

1. Donetsk (2007). Peremohu zdobuvaie Krym [*Crimea wins the victory*]. KM. № 4 (10). P. 96 [in Ukrainian].
2. Lan, O. (2001). Stanislav Volskyi. Ya bizhu za Faberzhe [*I run for Faberge*]. Vysoky zamok [*High Castle*]. № 12. P. 2–3 [in Ukrainian].
3. Rohotchenko, A. (2006). Huru yuvelyrnoho yskusstva [*Guru of jewelry art*]. Zhurnal o metalle: Vseukr. spetsyalyz. zhurn. o kuznechnom yskusstve [Metal magazine: All-Ukrainian specialized magazine on blacksmithing]. Donetsk. № 1 (7). P. 68–69 [in Ukrainian].
4. Rohotchenko, O. (1985). Ivan Apollonov: [albom] [*Ivan Apollonov: [album]*]. Kyiv : Mystetstvo, 1985. 108 p.: il. [in Ukrainian].
5. Rohotchenko, O. (1984). Ivan Apollonov, zasluhenyi khudozhnyk Ukrainskoi RSR: khudozhnie sklo:[kat. vyst. tvoriv] [*Ivan Apollonov, Honored Artist of the Ukrainian SSR: Art Glass: [cat. of works]*] / Spilka khudozhnykiv Ukrainy, KOSKhU. Kyiv: Kyiv. fabryka druk. reklamy, 1984. 36 p.: il. [in Ukrainian].
6. Rohotchenko, O. (1970). Keramichna veselka [*Ceramic rainbow*]. Vechirnyi Kyiv [*Evening Kyiv*]. 1970. № 188. P. 3 [in Ukrainian].
7. Rohotchenko, O. (1977). Kyivskyi zavod khudozhnoho skla: [kataloh-prospekt] [*Kyiv Art Glass Factory: [catalog-prospectus]*]. Kyiv: Vyd-vo m-va promyslovosti budivelnnykh materialiv. 6 p. [in Ukrainian].
8. Rohotchenko, O. (2013). Yuvelirne mystetstvo Ukrainy: radianskyi period. Suchasne mystetstvo: [nauk. zb.] [*Jewelry art of Ukraine: Soviet period. Modern art: [scientific collection]*] / In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy [*Institute of problems of modern art of the National Academy of Sciences of Ukraine*]. Kyiv. Issue 9. P. 117–127 [in Ukrainian].
9. Stanislav Volskyi: yuvelirna plastyka, obiemno-prostorovi kompozytsii, zhyvopys v emali. (2008) / avt. vstup. st. R. Shmahalo [*Stanislav Volskyi: jewelry plastic, three-dimensional compositions, painting in enamel / author, introd. art. R. Shmagalo*]. Lviv: Kolir PRO, 72 p. [in Ukrainian].
10. Suchasnyi yuvelirnyi rynek Ukrainy: [interviu z V. M. Abramovym] [*Modern jewelry market of Ukraine: [interview with V. M. Abramov]*] (1999). 24 karaty: moda, styl, koshtovnosti [24 carats: fashion, style, jewelry]. № 2. P. 32–35 [in Ukrainian].
11. Shafran, R. (2008). Osoblyvosti profesiinoho yuvelirnogo mystetstva Lvova kintsia XX st. [*Peculiarities of professional jewelry art of Lviv at the end of the 20th century*]. Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Khudozhnii metal v Ukraini: mynule, suchasne, maibutnie» [*Materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference “Art metal in Ukraine: past, present, future”*], 11 zhovt. 2007 r. / LNAM. № 5 (spetsvypusk) [special issue]. P. 82–102 [in Ukrainian].
12. Shkolna, O., & Kovalchuk, O. (2023). Balamuty – tradytsiini ukrainski yuvelirni prykrasy XIX – pochatku XXI stolit. [*Balamuty - traditional Ukrainian jewelry of the 19th – early 21st centuries*]. Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu [*Demiurge: ideas, technologies, design prospects*]. Tom 6 [Volume 6], № 2. P. 353–365 [in Ukrainian].
13. Shkolna, O., & Kovalchuk O. (2023). Morchych, Moretto, Morenbiuste, Blekamur yak proiav oriientalizmu v yevropeiskomu yuvelirnomu mystetstvi. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Issue 49. P. 34–44.
14. Shkolna, O. (2024). Satynovi ta karnavalni namysta yak suchasni vintazhni prykrasy. Etnokulturni tradytsii v obrazotvorchoomu mystetstvi ta dyzaini Ukrainy: zb. mat-liv Vseukr. nauk.-prakt. konf. / red.rada A. A. Rudenchenko, V. I. Zaitseva, O. V. Kovalchuk ta in. [*Satin and carnival beads as modern vintage jewelry. Ethnocultural traditions in the fine arts and design of Ukraine: collection of materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference / editorial board A. A. Rudenchenko, V. I. Zaitseva, O. V. Kovalchuk and others*]. Kyiv. P. 64–70 [in Ukrainian].
15. Shkolna, O. & Kapitan, L. (2023). Ancient Ukrainian Jewelry “Yahnusky” as Memorials of the 17th – the beginning of the 21st Centuries. Skhidnoievropeiskyi istorychnyi visnyk [East European Historical Bulletin], 29, p. 35–55.

УДК 738.2(477)"19–20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.11>**Школьна Ольга Володимирівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

Горбач Олександр Вікторович,

аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
Національної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0002-6818-0661
o.v.horbach@gmail.com

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ВАСИЛЬКІВСЬКОГО МАЙОЛІКОВОГО ЗАВОДУ УПРОДОВЖ 1920-Х – 2020-Х РОКІВ

Мета статті – розкрити основні етапи становлення, розвитку та життєдіяльності Васильківської артілі «Керамік» кінця 1920-х – початку 1930-х рр., Васильківського майолікового заводу середини 1930-х – 2000-х рр. та приватних підприємств, що утворилися на базі Васильківського майолікового заводу середини 2000-х – 2020-х рр. Основна ідея дослідження фокусується на технологічних особливостях устаткування підприємства, що дозволяло виконувати унікальний асортимент майолікових виробів, та творчих досягненнях майстрів художньої частини артілі, заводу та його спадкоємців упродовж означеного відрізка часу. Інструментарій дослідження ґрунтується на поєднанні наукових принципів, підходів та методів. Зокрема, базується на принципах наукової достовірності та всебічності, виробничому, дизайнерському та мистецтвознавчому підходах; онтологічному, аксіологічному, герменевтичному, історико-генетичному, історико-хронологічному, компаративному, соціо-культурному, культуротворчому, типологічному методах. Серед важливих завдань дослідження виокремлюється потреба окреслити сутність промислових засад розвитку виготовлення майоліки у Василькові упродовж останніх ста років, аналіз асортименту фабрикаату підприємства періоду артілі «Керамік», Васильківського майолікового заводу, окремих приватних фірм на колишніх виробничих потужностях вказаної установи; розкриття специфіки творчості провідних майстрів у галузі виробництва посуду, ваз, сувенірних творів, аксесуарів та скульптури означеного підприємства, з-поміж яких є справжні метри вітчизняної керамічної справи. Наведено інформацію щодо авторського доробку окремих фахівців у царині виготовлення майолікової продукції, зважаючи на ключові формотворчі риси розвитку підприємства у підпорядкуванні Фарфорфаянстресту, Укрхудожпром, художні ради яких впливали на характер творів декоративно-прикладного мистецтва і дизайну означеного виробництва 1930-х – 2020-х рр. Охарактеризовано найбільш значущі, знакові роботи відомих авторів згаданого підприємства галузі. Розкрито специфічні особливості характеристики творів окремих художників Васильківської артілі «Керамік» кінця 1920-х – початку 1930-х рр., Васильківського майолікового заводу середини 1930-х – 2000-х рр. та приватних підприємств, що утворилися на базі Васильківського майолікового заводу середини 2000-х – 2020-х рр., у котрих впізнаваний почерк майстра зі знанням технологічних засад майолікової справи.

Ключові слова: кераміка, Васильківський майоліковий завод, декоративно-прикладне мистецтво, стиль, композиція.

Shkolna Olga, Horbach Oleksandr. STAGES OF DEVELOPMENT OF THE VASYLKIV MAJOLICA FACTORY DURING THE 1920S – 2020S

The purpose of the article is to reveal the main stages of the formation, development and life of the Vasytkiv artel «Ceramic» in the late 1920s – early 1930s, the Vasytkiv Majolica Plant in the mid-1930s – 2000s, and private enterprises formed on the basis of the Vasytkiv Majolica Plant in the mid-2000s – 2020s. The main idea of the study focuses on the technological features of the enterprise's equipment, which allowed the production of a unique range of majolica products, and the creative achievements of the masters of the artistic part of the artel, the plant and its successors during the specified period of time. The research toolkit is based on the knowledge of scientific principles,

approaches and methods. In particular, it is based on the principles of scientific reliability and comprehensiveness, production, design and art-historical approaches; ontological, axiological, hermeneutic, historical-genetic, historical-chronological, comparative, socio-cultural, cultural-creative, typological methods. Among the important tasks of the study, the need to outline the essence of the industrial foundations of the development of majolica production in Vasylykiv over the past hundred years is highlighted, the analysis of the product range of the enterprise of the period of the «Keramik» artel, the Vasylykiv majolica plant, individual private firms at the former production facilities of the specified institution; disclosure of the specifics of the work of leading masters in the field of production of dishes, vases, souvenirs, accessories and sculptures of the specified enterprise, among whom are true masters of domestic ceramic art. Information is provided on the author's achievements of individual specialists in the field of majolica production, taking into account the key formative features of the development of the enterprise under the subordination of Farforfayanstrest, Ukrkhudozhprom, whose artistic councils influenced the nature of the works of decorative and applied arts and design of the specified production in the 1930s – 2020s. The most significant, iconic works of famous authors of the mentioned enterprise of the industry are characterized. The specific features of the characteristics of the works of individual artists of the Vasylykiv artel «Ceramic» of the late 1920s – early 1930s, the Vasylykiv majolica plant of the mid-1930s – 2000s are revealed, and private enterprises that were formed on the basis of the Vasylykiv Majolica Plant in the mid-2000s – 2020s, in which the handwriting of a master with knowledge of the technological principles of majolica is recognizable.

Key words: ceramics, Vasylykiv Majolica Plant, decorative and applied arts, style, composition.

Постановка проблеми. Упродовж останнього часу збільшується інтерес до національної спадщини в галузі промислової кераміки, адже останні дільниці, що знаходилися на колишній виробничій базі Васильківського майолікового заводу протягом 2019–2025 років припинили своє існування.

Аналіз досліджень і публікацій. Найбільше важливих даних щодо етапів розвитку Васильківського майолікового заводу містилося у пояснювальній записці 1966 р. тов. А. А. Безвершуку [13, с. 1–7], в якій було зафіксовано особливості започаткування і становлення виробництва з 1928 р. по 1966 роки.

Частково доповнювала представлену у вказаній історичній розвідці інформація про його майстрів підприємства початкового етапу розвитку з книги Л. Данченко [8, с. 144–145], що базувалася на матеріалах рукопису 1960 р. на 38 сторінках відомого доктора мистецтвознавства Олександра Романовича Тищенка, що довгий час викладав у Київському художньому інституті історію мистецтва, у тому числі декоративно-прикладного. Автор лишив документ, в якому занотував дані початку ХХ сторіччя про васильківську артіль «Керамік» в Інституті живопису, скульптури й архітектури ім. І. Ю. Рєпіна лєнінграду.

Доповнювали історичну інформацію про асортимент продукції згаданого заводу матеріали Каталогів Асортиментного бюро

ВІАЛєгпрому 1960-х – 1970-х рр. [1; 9]. Деякі деталі щодо діяльності підприємства від середини ХХ сторіччя містили довідкові дані в статті М. І. Кулинич «Васильківський майоліковий завод» на С. 189 у томі 1: А–Е «Енциклопедії народного господарства Української РСР (Київ, 1969) [12, с. 189] та пізнішому виданні статті в томі 1: А–В з такою ж самою назвою на С. 290 у довідковому виданні «Мистецтво України: Енциклопедія в 5 томах», виданому за редакцією А. В. Кудрицького в Києві 1995 р. [6, с. 290].

Пізніше на 10 років було оприлюднено однойменну статтю О. О. Клименко в т. 4: В–Вог в Енциклопедії сучасної України (Київ, 2005) [11], в якій авторка намагалася узагальнити інформацію про Васильківський осередок кераміки, спираючись на розвідки О. С. Данченко. Крім того, ще у 1987 р. на підприємстві з рекламною метою видали невеличкий буклет-флаєр [3], що постулював кращі виробничі досягнення періоду Васильківського майолікового заводу, пов'язані, насамперед, з творчістю М. Денисенка, В. Коваленка, В. і Н. Протор'євих.

2011 р. у Києві було видано монографію за матеріалами докторської дисертації О. В. Школьної, в якій детально розглянуто творчість корифеїв Київського фарфорового заводу П. М. Іванченка, П. Н. Мусієнка, К. Н. Кривича [19, с. 1–72]. 2013 р. вказана авторка оприлюднила ще одну частину своїх

напрацювань з історії 100 вітчизняних виробництв промислової кераміки, де окрему статтю було відведено історії Васильківського майолікового заводу [20, с. 37].

2022 автор також обґрунтувала розгляд традиції виготовлення васильківської майоліки як потенційної номінації Національного переліку нематеріальної культурної спадщини [18, с. 114–118].

Наразі найбільш інформативним джерелом для вивчення товарних знаків означеного виробництва є сайт форуму поціновувачів і збирачів кераміки «Клейма Васильківського майолікового заводу», структурована педагогом і музейником з Києва В'ячеславом Гладушкіним за дієвої участі працівників минулих років підприємства, а також колекціонерів-збирачів, музейниці Людмили Шкулькової з Василькова й низки форумчан, що намагаються разом упорядкувати спадок окресленого виробництва на протязі 2019–2025 рр. [10].

Виклад основного матеріалу дослідження. 1928 р. за керамісти Василькова й довколишніх гончарних центрів Київщини (зі Здоровки й т. ін.) об'єдналися в артіль, яку називали «Керамік». Це були керамісти Григорій, Йосип, Мирон і Федір Савчуки, Карп, Іван та Опанас Вернигори, Павло Середа, Іван Панащатенко, малювальниці Софія Савчук, Олександра Лущик, Мотрона Кернер [8, с. 144–145], а також бразники, що підтримували температуру в печі з останнього вказаного роду, та майстри з гончарного васильківського роду Заїк. Очолив артіль її організатор Олександр Усов, також від початку в ній працював І. Панащенко, майстер з ремонтних робіт.

Відомо й про Никифора Парубця, переобраного головою артілі у 1929 р. у зв'язку з перепрофілюванням її на промколгосп на пару років [13, с. 6]. І хоч в історичній довідці підприємства вказувалося, що на початковому етапі діяльності артілі тут виробляли горщики, миски та макітри, цебто звичайний селянський гончарний посуд, проте, вочевидь, цю продукцію не клеймили, або вона не зберіглася. Вироби формувалися з місцевих глин із застосуванням свинцевої поливи [13, с. 1].

Для виготовлення фабрикату у Василькові було зведено просте дерев'яне приміщення розміром 70х5 метрів, у якому розташовувалися: дерев'яний стіл для приготування глини, 10 ножних гончарних кругів. Тут само розміщувалися 2 гончарних горна кустарного типу (земляних): один з них був прибудований до цієї будівлі, других знаходився у дворі. Випал здійснювався на дровах.

З 1931 близько одного року тут пропрацювали відомі керамісти й інструктори гончарного виробництва: Павло Іванченко, що був на посаді художника й завідувача виробництва художньої майоліки з 20.09.1931 по 02.10.1932 р. [17, арк. 1зв., 37] та намагався повернути підприємство у бік опанування майоліки, і «технорук» Пантелеймон Мусієнко. Пізніше вказані останні двоє фахівців перейшли на Київський фарфоровий завод (Школьна, 2011: 1–50). У Василькові першого змінив на посаді Конон Кривич, а другого – Антон Боровичко [13, с. 1], чех за національністю, котрий розробляв склад кам'яно-керамічних мас, що викладав раніше у Миргороді та Межигір'ї.

Вказана плеяда фахівців удосконалила формотворення виробів шляхом введення нових форм, та технологію розпису кераміки: почали застосовуватися ангоби з введенням мотивів національного орнаменту. Завдяки цим заходам посуд Василькова з цього часу став набувати вигляд, наближеного до майолікового, що дозволило наростити виробництво до 1–1.5 тисяч виробів на місяць. Адже стояло завдання поступово опанувати цю технологію, а також випуск кам'яної маси [13, с. 1].

Імовірно, ваза з мотивами грона винограду й рослинного мотиву, схожого на умовну кульбабу, та цупкий глечик, декорований полив'яним темно-синім криттям з фляндрівкою, що зберіглися від часу діяльності артілі, могли бути виконаними П. Іванченком, М. Мусієнком чи К. Кривичем 1931 р., або за їх участі у межах опанування вказаних двох технологій (рис. 1).

При цьому якщо за творами П. Іванченка та його даними особою справи, що зберігається в Центральному державному

архіві-музеї літератури і мистецтва України наявна інформація про розробки майолікових виробів цього часу, то за даними П. Мусієнка, котрий 1930 р. завершив навчання у Межигірському художньо-керамічному технікумі-інституті й отримав кваліфікацію інженера художника-кераміка такі твори не фіксуються. Хоча відомо, що у цей час він розробляв взірці продукції для багатьох заводів Тресту, а також проектував Київський фарфоровий завод.



Рис. 1. Фото П. Іванченка, П. Мусієнка, К. Кривича з матеріалів ЦДАМЛМУ, архіву О. Шкільної [1] А. Боровичка з архіву О. Шолухи. Митці, що могли бути дотичними до проектування продукції артлі «Керамік» у Василькові 1930-х рр.; керамічна ваза з розписом ангобами по глиняній обмазці та глечик з темно-синьою поливою і розписом фляндрівкою початку 1930-х рр. із вдавненим у тісто основи виробів клеймом артлі «Керамік» Київського округу. Фото з відкритих інтернет-джерел

Хоча в цілому їх прагнення в означений період часу швидко втілити не вдалося, оскільки бракувало фінансових можливостей щодо закупівлі необхідних компонентів мас (насамперед, каоліну), глазури, пігментів відповідних керамічних фарб, а головне – не було можливості швидко переобладнати й доустаткувати виробництво. Експерименти з масою та випалом при цьому давали значну кількість браку, що погано відбивалося на фінансовому стані артлі. Через що були затримки зарплатні співробітникам на 2-3 місяці, що зрештою спонукало відмовитись від думки про швидку перебудову [13, с. 1].

Тим більше ситуація ускладнювалася будівництвом за кошт артлі з 1931 по 1933 рік цегляно-черепичного цеху хутора «Хлепча», а далі Голодомором, коли від голоду помер Олександр Усов, що був її організатором. Не дивлячись на те, що від 1932 р. знов згідно записам О. Р. Тищенка артлі повернули її статус [8, с. 145], неврожай 1933 року, і відбирання їжі владою, спричинили майже повний розпуск членів виробництва. За статистичними даними тоді в артлі лишилося лише 3 з 25 формувальників й 4 рисувальниці, а А. Боровичко та К. Кривич були звільнені з роботи [13, с. 1].

За мінімальними підрахунками виходить, що на початок 1930-х рр. на підприємстві було задіяно понад 30 осіб, з яких на 1933-й лишилося тільки 7 (за іншими даними – 3, оскільки більшість персоналу первинного штату померло від голоду) [7]. Враховуючи складне фінансове й матеріально-технічне становище артлі, місцева районна влада почала добиватися її передачі в Управління Укрфарфору-фаянссклотресту з Главком у Києві. Таким чином вже на 1934 р. виробництво отримало новий статус «Васильківського майолікового заводу "Керамік"» у новому підпорядкуванні [13, с. 1].

При цьому директором новоствореного підприємства був призначений тов. Дрогаковський. Від 1935 року новостворену посаду головного інженера установи очолив Михайло Никифорович Бібик, що у подальшому доопрацював технологію майоліки на виробництві. Тоді завод був

устаткований трьома ножними гончарними колами, однією парою жорен для розмелювання інгредієнтів маси, 2 примітивними гончарними горнами капсульного типу на 3-4 м кубічних, майже повністю зношеними [13, с. 1-2].

Того ж 1935 року був призначений директор підприємства Семен Маркович Шептюк та викопано невелику водойму, звідки ручною помпою подавали воду для потреб виробництва по жолобам (на цьому місці тепер знаходиться заводський житловий будинок на 18 квартир). Для потреб новоствореного заводу зводилася примітивна піч для обпалу гіпсу й муфель за проектом інженера Кутамі для випалу майоліки, проте це устаткування виявилось недосконалим, у результаті чого його переобладнали в єдиний горн №1 [13, с. 2].

1936 року було встановлено нафтодвигун, примітивну невеличку піч для варіння фритти, зведено артезіанську свердловину. Тоді доповнювали дозволило цикл фабрикації виробів 12 ножних формувальних гончарних кругів. Задля ефективності першої хвилі механізації М. Н. Бібіка через рік праці замінили на досвідченого виробничника Мойсея Сауловича Літинського (у матеріалах з історії заводу ім'я останнього неправильно транскрибовано як Литянський Мойсей Юхимович).

Цей інструктор-керамік раніше був технологом Полонського фарфорового й Будянського фаянсового заводів [19, с. 1-120], у Васильків його призначили задля ефективності налагоджування виробничого циклу на 5 місяців. У подальшому його посаду обійняв Олександр Омелянович Гвоздь, котрий працював до початку Другої Світової війни, під час якої загинув [13, с. 2].

Задля якісного розвитку підприємства 1937 р. його було підпорядковано «Фарфор-фаянсу», від якого відділився Склотрест. З цього часу більш активно розбудовували завод. Так, було розпочато зведення цегляної будівлі під силову станцію та горновий цех, побудовано горн більш досконалої конструкції, замінено старий нафтодвигун на новий системи «Пітер» 25 НР, котрий з огляду на

використання персоналом, що не мав відповідної кваліфікації, скоро вийшов з ладу [13, с. 2].

1939 р. директора С. М. Шептюка змінив тов. Бажан, котрий пропрацював у Василькові менше року, тимчасово виконуючим обов'язки тоді був призначений Михайло Семенович Бородянський, котрий лишався на означеній посаді до початку війни. Поступово на заводі встановили глином'ялку, вальці та здійснювали розмелювання гіпсового каменю на бігунах. Поступово технологію виготовлення майолікової продукції було вдосконалено. Під час фашистської окупації під проводом головного інженера Сулими (якого у подальшому було осуджено) на підприємстві німці запустили фабрикацію керамічних слоїків для мін [13, с. 2].

Після звільнення від окупації німцями, завод повернувся до передвоєнного асортименту: горщиків, мисок, кухлів та санітарних горщиків. Наново був призначений директором М. С. Бородянський, а посаду головного інженера обійняла С. Н. (? – з рос.) Поташнік, котра працювала на ній до 1946 року. У подальшому її змінив М. Н. Бібік, котрий удосконалив технологію й від 1949 року упровадив на виробництві шлікерне лиття майолікових виробів у гіпсові форми (рис. 2) [13, с. 2].



Рис. 2. Фото М. Н. Бібіка та його проєктів і творів і творів 1940-х – 1950-х рр. ВМЗ з власного архіву, оприлюднені К. Вєстровою

Для цих ноу-хау він також розробив рецептуру маси з місцевих глин, яка складалася

з обпаленого черепу (на основі вогнетривкої глини) на 10%, місцевого кварцового піску на 20%, часовоярської глини на 10%, глуховецького каоліну на 45%, маріупольського пегматиту на 15%. Цебто інгредієнти маси постачалися також з Донецького басейну та теренів сучасної Вінниччини. Тільки з цього часу, по суті, поступово припинився випуск гончарних виробів, котрі змінила власне майолікова продукція [13, с. 2].

1940-ми післявоєнними роками датуються твори М. Н. Бібіка, представлені в колекції Національного музею декоративного мистецтва України та у його архіві. Деякі з них мають ще архаїчний вигляд перших форм кухлів підприємства, карафок, що впроваджувалися разом із куманцями від 1940-х рр.

З 1943 р. на підприємстві також розпочав працю колишній межигірець, учень Василя Теофановича Седляра, Прокіп Якович Бідасюк, котрий від цього часу керував гіпсомодельною ділянкою (рис. 3).

1950-го року на виробництві Василькова було встановлено локомотив 75 НР, котрим живилося кілька електролампочок. Упродовж 1951–1956 рр. завдяки комплексу заходів, спрямованих на поліпшення виробничих потужностей, вдалося наростити випуск з 335 тисяч штук творів на рік до 404,5 тисяч штук, що майже вдвічі подвоїло прибутки (з 133,7 тисяч карб. на рік до 240,4 наприкінці означеного періоду). Марки цього часу були схожими на інші клейма Укрфарфорфаянстресту (рис. 4).

До того ж художня частина виробництва з середини століття набула суттєвих змін: 1949 року на завод прийшов Денисенко



Рис. 3. Фото «Півня» 1947–1949 рр. роботи майстра П. Я. Бідасюка з колекції НМДМУ, фото майстра за роботою над світильником «Сова» 1951 р., фото авторського клейма з каталогу ВМЗ на АртКум

Михайло Іванович, котрий став першим головним художником заводу, та його троюрідний брат Денисенко Григорій Павлович, провідний художник підприємства [16]. Наступного року штат розширився за рахунок подружжя Валерія Семеновича та Надії Юхимівни Протор'євих (рис. 5) [13, с. 3].

Від 1956 р. розпочалася докорінна реконструкція заводу, оскільки з'явився попит на його вироби. Замість директора М. С. Борянського, котрий вийшов на пенсію, підприємство у цей час (з листопада) очолив Міна Іванович Кулинич. Під його керівництвом, по суті, зводилися нове підприємство, розраховані на проєктні виробничі потужності

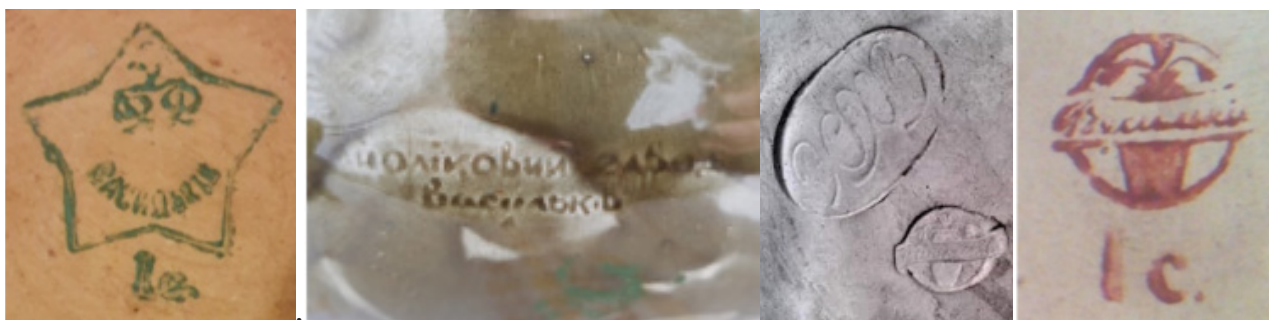


Рис. 4. Марки Васильківського майолікового заводу 1948–1954; 1950-х (до 1966 р.); 1955–1963; 1963–1978 (і пізніше) рр. (Клейма, 2025)

випуску в 1 млн штук виробів на рік. Паралельно з розбудовою нових корпусів у старих здійснювався випуск майоліки [13, с. 3].

Уточнювалося, що за кошти Держбюджету було зведено головний корпус, котрий 1960 р. частково ввели в експлуатацію, склад сировини, механічні та столярні майстерні, трансформаторну підстанцію на дві чарунки із встановленням двох трансформаторів на 380 кВ/годин, повітряна лінія електропередач 10 т.кв. протяжністю 5 км, кабельна лінія електропередач 10 т.кв. протяжністю 10 км (при цьому потужність встановленого електрообладнання на 1966 р. становила 850 кВ/годин), побудовано газорозподільчу підстанцію, поля фільтрації, 1,4 км шосейного шляху, нафтосховище на 75 тон, нафтоперекачувальну, артезіанську свердловину, каналізацію, станцію перекачування каналізації, водогін, паропровід, котельню, зважувальна будку з вагами, 18-тиквартирний житловий будинок працівників, асфальтування території заводу, газопровід на завод та житловий будинок [13, с. 4].

При цьому було збудовано та встановлено наступне обладнання: тунельна газова пічка завдовжки 88,5 м, дві електропечі ЦЕП 357, один круглий горн 42 м кубічних, котрий працював на газу, один горн 4 м кубічних з муфелем, теж на газу, чотири великих шарових млини, один шаровий млин на 1 тону, п'ять

малих шарових млинів, шість лабораторних млинів, вісім пропелерних мішалок (з НДР), два фільтрпреси, п'ять мембранних насосів, два вакуумпреси, гіпсоподрібнювач шоковий, гіпсозварювальна піч, сито «Бурат», фриттозварювальна ванна, шамотоподрібнювачів 2 шт., бігуни, конвеєрне сушило штибу «Дорст», чотири камери для підв'ялювання виробів, два шахтових підйомники (поличкового типу), 12 штук механічних формувальних верстатів, цлікеропровід, обладнана технологічна лабораторія, медпункт, душові й роздягальні з індивідуальними шафками й інше устаткування та інвентар [13, с. 3-4].

З місцеві кошти за рахунок фонду підприємства та капремонту від 1957 року було господарським способом зведено наступні частини промислового комплексу (рис. 6): дитячий комбінат, два житлові будинки на 5 квартир, пожежне депо, електромайстерню та акумуляторну, гараж на 4 місця, експериментальний цех та бібліотеку, навіси для глини, піску та обладнання, конюшню, декоративний парк біля житлового будинку [13, с. 4-5].

Паралельно художники, скульптори, модельники підприємства, судячи зі збережених творів, від 1949 по 1966 рр. брали активну участь у виставкових проєктах, виставках досягнень народного господарства, де отримували бронзові, срібні та золоті медалі. Зокрема, нагородженими були М. Бібик,



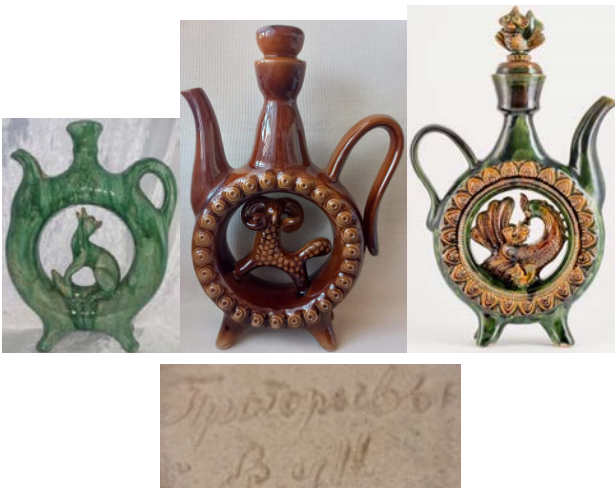
Рис. 5. П. Бідасюк або В. та Н. Проторьєви – символ української незламності, скульптура «Півник», 1960-ті рр., ВМЗ, Проторьєви В., Проторьєва Н. Глечик-карафка «Земля в цвіту» 1980-х рр., набір «Пам'ять» 1983 р. ВМЗ (зб. НМДМУ). Фото з сайтів: АртКум, НМДМУ



**Рис. 6. Будівництво нових корпусів
Васильківського майолікового заводу від
кінця 1950-х рр. З відкритих джерел АртКум**

М. Зельбер, М. Кулініч, В. і Н. Проторьєви та Г. і М. Денисенки (в останнього була золота медаль) (рис. 7). В 1959–1962 рр. на ВМЗ працював завідуючим виробництвом і розробив палітру фарб підприємства майбутній кандидат мистецтвознавства й професор Олександр Романович Тищенко, котрий сприяв оновленню технологічних підходів до виготовлення продукції.

Надзвичайно вигідно вирізняли завод декоративні тарелі та куманці з пластичним моделюванням, котрі виконували М. Бібік та Проторьєви.



**Рис. 7. Декоративні куманці М. Бібіка
бл. 1950-х рр., та учнів його колеги по
Межигір'ю Д. Головка та В. і Н. Протор'євих
«Куманець з баранцем» і «Курчатка мої»,
1980 та 1983 рр. ВМЗ (зб. НМДМУ)
та авторський знак останніх. Фото з сайтів:
АртКум, YaGallery.com, НМДМУ**

Завод став найголовнішою республіканською базою для опанування мистецтва майоліки. Від 1956 по 1966 рр. на ньому проходили навчання майстри з інших регіонів України та радянських республік. Паралельно мінялися керівники підприємства. 1959 р. М. Н. Бібіка, котрий пішов на пенсію, змінив Зельбер Михайло Абрамович. Коли останнього 1962 р. забрали на роботу до Києва, місце головного інженера підприємства посів Бобров Леонід Семенович [13, с. 5].

Так, у 1956 р. це були керамісти з Фергани, у 1957 з Феодосії, у 1958 – з м. Регіни Молдавської РСР, м. Костянтинівки Донецької обл., 1959 – з м. Первомайська Одеської обл., м. Одеси, м. Балаклави Симферопольської обл., м. Львова, 1960 р. – м. краснодара, 1961 р. – м. красноярська, 1963 р. – м. Маньківки Черкаської обл., 1964 р. – с. Опішні Полтавської обл., 1965 р. – м. Берегово Закарпатської обл., 1966 р. – м. КремГЕСу (тепер Світловодськ) Кіровоградської обл.

Також у ці роки проходили на ВМЗ виробничу практику студенти училищ та інститутів прикладного мистецтва з Москви, Ленінграда, Риги, Вільнюса, Тернополя, Львова, Одеси, Миргорода, Києва тощо. На 1966 р. підприємство вийшло на виготовлення 1239,1 тисяч штук виробів на рік на суму в 953,5 тис. крб. При цьому майстрів з досвідом понад 20 років на різних виробничих дільницях підприємства у цей відрізок часу працювало близько 50 осіб [13, с. 6-7].

У цей же час, від 1950-х рр., підсилили підприємство, крім представників олешнянської династії Денисенків, запрошених М. Н. Бібіком, також уроженцем Олешні, Володимир Миколайович Коваленко (теж учень, як і В. і Н. Проторьєви (рис. 8), межигірця Д. Ф. Головка), Неллі Миколаївна Ісупова. Означені майстри привнесли в виробничу традицію підприємства традиції сервізного посуду України, вазових форм, декорованих мотивами українських козаків, авангардними орнаментами тощо.

За однією зі скульптур подружжя Проторьєвих створили знак-наклейку, що наносили на готові вироби ВМЗ від 1963 р., згодом від 1974 р., коли виробництво перепідпорядкували Укрхудожпрому



Рис. 8. Валерій і Надія Проторьєви за роботою. Фото з відкритих джерел Арт Кум

[4, с. 137–144; 5, с. 49–58], подібну роль виконував і стилізований півник (рис. 9).

Від 1970-х по середину 1980-х рр. відбувався найбільший злет майстерності художників і скульпторів Васильківського майолікового заводу, котрі спромоглися вийти на міжнародний рівень і представляти традиції українців у світі. При цьому до провідних художників підприємства долучився останній після Володимира Миколайовича Коваленка головний художник підприємства – Сергій Михайлович Денисенко (син першого головного художника виробництва), котрий продовжив лінію формотворення і декорування підприємства в річищі традиційної кераміки Київщини, відомої з Дибинців від часів Київської Русі. До кінця 1980-х рр. на заводі працювало бл. 450 осіб [20, с. 37].

На жаль, на межі останніх років 1990-х – на початку 2000-х рр., коли енергоносії в незалежній Україні стали доступними за валюту, прокатні печі ВМЗ безперебійної дії, що

опалювалися газом, якими було устатковане підприємство, довелося загасити. Те саме сталося й з меншими електричними печами, оскільки підприємства переходили на нові ринкові умови щодо рентабельності. На межі 2004/2005 р. Васильківський майоліковий завод припинив своє існування, проте до 2019 р. на теренах його приміщень діяло підприємство «Васильківська майоліка», котре виготовляло посуд в традиціях місцевої майоліки попередніх п'ятдесяти років. Ця продукція клеймувалася друкованим штампом у вигляді куманця (рис. 10).

Після завершення історії розвитку виробництва, 2020 р. колекціонеркою Людмилою Шкульковою було створено Музей васильківської майоліки у м. Васильків, 2023 р. аналогічний музей започатковано В'ячеславом Гладушкіним у Києві. Нині Васильківська майоліка асоціюється з символом незламності [15, с. 786–790] українського духу – півником, котрий вистояв на шафці в Бородянці під час російсько-української війни. До Василькова тепер прокладаються туристичні маршрути [2, с. 17–22], про нього розповідають дітям дошкільного та молодшого віку [14, с. 299–306] в контексті патріотичного виховання українців.

Висновки. Розглянувши техніко-технологічні і художні особливості діяльності осередку васильківської кераміки умовно можна поділити на чотири основні етапи. Перший з них охоплює час з 1928 по 1934 рр., коли було засновано артіль «Керамік» у Василькові. Початково до її створення долучилося 16 місцевих майстрів, здебільшого з гончарних родин Київщини. Організатором артілі тоді виступив Олександр Усов. Від 1931 по 1932 р. тут працювали колишні межигірці, художники-керамісти, технологи гончарного



Рис. 9. Паперові знаки-етикетки ВМЗ, що клеїлися на продукцію з 1963 р., 1974 р. (Клейма, 2025)



Рис. 10. Знак приватного підприємства, що діяло на виробничих майданчиках колишніх корпусів ВМЗ упродовж 2005–2019 рр. (Клейма, 2025)

виробництва Павло Іванченко, Пантелеймон Мусієнко, яких надалі змінили Конон Кривич, Антін Боровичко.

Від початку 1930-х рр. відомо кілька творів з клеймом артілі у Василькові, які свідчать про тривалий етап переходу від гончарних виробів, виконаних в традиціях народної кераміки Київщини, зокрема Дибинців, що мала тяглість від часів Київської Русі. Вони були розписані мотивами виноградного грона, умовними «кульбабками», фляндрівками. Хоча на початку 1930-х рр. крім розпису ангобами по кольоровій глиняній обмазці, опановувалися уже й технології виготовлення власне майоліки, експериментували тут і з кам'яною масою, кобальтовим криттям тощо. Печі в цей час були архаїчні, земляні дров'яні.

Другий етап – це перша частина діяльності Васильківського майолікового заводу до кінця 1950-х рр., допоки використовувалися примітивні печі й напівкустарні технології (гончарні круги, ножні формувальні верстати, печі на кілька кубічних метрів капсульного типу, які опалювалися дровами). Тоді виробляли горщики, миски, кухлі, санітарні горщики, а під час війни – керамічні слоїки для мін. Значна роль у перепрацюванні технологій виробництва у цей відрізок часу належала Мойсею Літинському, видатному інструктору тонкокерамічних виробництв України кінця XIX – початку XX століття.

Завдяки старанням Михайла Бібіка поступово було впроваджено виготовлення майоліки шляхом шлікерного лиття у гіпсові форми. Як у тонкокерамічній промисловості. Але на підприємстві упродовж 1940-х – 1950-х рр.

почала працювати плеяда провідних інженерів, художників, скульпторів – Михайло Бібік, Прокіп Бідасюк, Григорій та Михайло Денисенки, Валерій і Надія Проторьєви, Володимир Коваленко. В цей час завод увійшов до складу Укрфарфорфаянстресту й його продукція маркувалася друкованими клеймами.

Від 1960-го року на підприємстві встановили прокатну пічку безперебійної дії на майже 90 м завдовжки, яка опалювалася газом. У 1960-ті завод вийшов на рівень всесоюзної провідної керамічної бази для підвищення кваліфікації та стажування в галузі майоліки. Сюди приїздили вихованці багатьох освітніх установ та промислових центрів для підвищення кваліфікації: з Середньої Азії, Прибалтики, всіх куточків слов'янських республік у складі СРСР. У 1970-х ВМЗ передали у відання Укрхудожпрому.

Митці другого покоління заводу брали участь у виставках досягнень народного господарства того часу, перемагали й брали призові місця, включно із золотом. У цей час до колективу виробництва долучилася спочатку Неллі Ісупова, а згодом Сергій Денисенко. Активно випускалися не лише вазы, а й сервізи, скульптура, сувенірна продукція. Майоліка підприємства стала еталонною в галузі, на її рівень рівнялися, як на кращу в своєму роді в Україні. Однак, перехід на ринкові умови існування з 1990-х рр. спричинив поступове зменшення випуску виробництва, загасіння пічки безперебійної дії та закриття заводу на межі Міленіуму, що з юридичними оформленнями зайняло час до 2004 р. включно.

Від 2005 по 2019 рр. наступив останній етап діяльності виробничих площ колишнього підприємства. 2007 р. було ліквідовано як юридичну особу ВАТ «Васильківський майоліковий завод». На теренах колишніх двох цехів почало діяти приватне підприємство «Васильківська майоліка», котре було зорієнтоване на випуск традиційних мисок з фляндрівками. На жаль, до 2020-х рр. навіть й ця продукція стала вже раритетною. Однак, васильківський півник, виготовлений на підприємстві у 1960-х рр., що вцілів у шафці в зруйнованому будинку Бородянки, став символом незламності українців у роки російсько-української війни 2022–2025 років.

Література:

1. Архів Школьної О.В. Польові дослідження Ольги Школьної, 2006–2025 рр.
2. Боняр С.М., Тарновська І. В., Власова В. П. Пріоритети розвитку культурного туризму в Україні. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 1. С. 17–22.
3. Буклет Васильківського майолікового заводу. 1987 р.
4. Варивончик А.В. Реорганізація промислового об'єднання «Укрхудожпром» та присвоєння товарного знаку. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 137–144.
5. Варивончик А.В. Українські художні промисли як предмет наукового дослідження. *Monografi rokonferencyjna science, research, development*. #3. 30–31.01. w 2018 roku. Rotterdam, 2018. S. 49–58.
6. Васильківський майоліковий завод. *Мистецтво України: Енциклопедія в 5 томах* / відп. ред. А. В. Кудрицький. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1: А–В. С. 290.
7. Гасиджак Л. Васильківський майоліковий завод. 12.04.2025 р. URL: <https://www.facebook.com/lesia.hasydzack> (дата звернення: 12.04.2025).
8. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Подніпров'я. Київ: Мистецтво, 1974. С. 144–145.
9. Каталог Асортиментного бюро ВІАЛегпрому 1960-х – 1970-х рр. (архів О. В. Школьної).
10. Клейма Васильківського майолікового заводу. URL: <https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=11> (дата звернення: 01.04.2025 р.).
11. Клименко О.О. Васильківський майоліковий завод. *Енциклопедія сучасної України* / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. Т. 4: В–Вог, 700 с.
12. Кулинич М.І. Васильківський майоліковий завод. *Енциклопедія народного господарства Української РСР*. Том 1 А–Е / Головна редакція Української радянської енциклопедії. Київ, 1969. С. 189.
13. Начальнику головного управління фарфоро-фаянсової промисловості Тов. А. А. Безвершуку. [Пояснювальна записка, Васильків (?), 1966. На 7 с.
14. Негрій Ірина. Сучасні образи в українській прозі для дітей дошкільного та молодшого віку під час російсько-української війни. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Педагогічні науки*. 2023. №3(53). С. 299–306. DOI: 10.31376/2410-0897-2023-3-53-299-306.
15. Петасюк О.І. Світоглядні та мистецькі кордони України 2022: наголоси та символи. С. 786–790. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-96>. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/237/6315/13350-1> (дата звернення: 07.04.2025).
16. Татарчук Мирослава. Васильківська кераміка та твори мистецької династії Денисенків у фондівій колекції НМНАПУ. 2025. URL: https://www.pyrohiv.com/upload/product/1719964800/file_6684f938d5140.pdf (дата звернення: 07.04.2025).
17. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд 389 «Іванченко Павло Михайлович, український майстер художньої кераміки». Оп. 1. Спр. 49. Документи про службу діяльність Іванченка П. М. (трудовий список, особистий листок по обліку кадрів, витяги з наказів, посвідчення, довідки). 1920-ті – 1971 р. 15 док. На 35 арк.
18. Школьна О.В. Васильківська майоліка як потенційна номінація для національного переліку нематеріальної культурної спадщини: *V Міжнародна науково-практична конференція-фестиваль «Нематеріальна культурна спадщина як сучасний ресурс: досвід, практики, інновації»*. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 19–20 травня 2022 р. Київ : КНУКіМ, С. 114–118.
19. Школьна О.В. Київський фарфор ХХ століття. Київ : День Печати, 2011. 400 с.: іл.
20. Школьна О.В. Фарфор-фаянс України ХХ ст.: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Київ : День печаті, 2013. С. 37.

References:

1. Arkhiv Shkolnoi, O.V. Polovi doslidzhennia Olhy Shkolnoyi,, 2006–2025 rr. [Archive of Shkolna O. V. Field research by Olga Shkolna, 2006–2025] [in Ukrainian].
2. Boniar, S., Tarnovska, I., & Vlasova, V. (2023). Priorytety rozvytku kulturnoho turyzmu v Ukraini [Priorities for the development of cultural tourism in Ukraine]. *Kultura i suchasnist: almanakh – Culture and modernity: almanac*, 1, 17–22 [in Ukrainian].
3. Buklet Vasylykivskoho maiolikovoho zavodu [Booklet of the Vasylykiv Majolica Factory] (1987) [in Ukrainian].
4. Varyvonchik, A.V. (2019). Reorhanizatsiia promyslovoho obiednannia «Ukrkhudozhprom» ta prysvoiennia tovarnoho znaku [Reorganization of the industrial association «Ukrkhudozhprom» and assignment of a trademark]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art historical notes*. Issue 35. P. 137–144 [in Ukrainian].

5. Varyvonchuk, A.V. (2018). Ukrainski khudozhni promysly yak predmet naukovoho doslidzhennia [Ukrainian artistic crafts as a subject of scientific research]. *Monografi pokonferencyjna science, research, development – Post-conference monograph science, research, development*. #3. 30–31.01. 2018. Rotterdam, P. 49–58 [in Ukrainian].
6. Vasytkivskiy maiolikovy zavod. [Vasytkiv Majolica Factory] (1995). *Mystetstvo Ukrainy: Entsyklopediia v 5 tomakh / vidp. red. A. V. Kudrytskyi. Art of Ukraine: Encyclopedia in 5 volumes / ed. A. V. Kudrytskyi*. Kyiv: T. 1: A–V. P. 290 [in Ukrainian].
7. Hasydzhak, L. (2025). Vasytkivskiy maiolikovy zavod [Vasytkiv Majolica Factory]. 12.04.2025. Retrieved from: <https://www.facebook.com/lesia.hasydzack> (date of application: 12.04.2025) [in Ukrainian].
8. Danchenko, L. (1974). Narodna keramika Serednoho Podniprovia [Folk ceramics of the Middle Dnieper region]. Kyiv: Mystetstvo. P. 144–145 [in Ukrainian].
9. Katalogy Asortymentnoho biuro VIALehpromu (1960-kh – 1970-kh rr.). (Arkhyv O.V. Shkolnoi) [Catalogs of the Assortment Bureau of VIA Legprom, 1960s – 1970s (archive of O. W. Shkolna)]. [in Ukrainian].
10. Kleima Vasytkivskoho maiolikovoho zavodu [Marks of the Vasytkiv Majolica Factory]. (2025). Retrieved from: <https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=11> (date of application: 01.04.2025 r.) [in Ukrainian].
11. Klymenko, O.O. (2005). Vasytkivskiy maiolikovy zavod [Vasytkiv Majolica Factory]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy / red. kol.: I. M. Dziuba [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh [Encyclopedia of Modern Ukraine / ed. col.: I. M. Dziuba [et al.]; NAS of Ukraine, National Scientific School]*. Kyiv, 2005. T. 4: V–Voh, 700 p. [in Ukrainian].
12. Kulinich, I.M. (1969). Vasytkivskiy maiolikovy zavod [Vasytkiv Majolica Factory]. *Entsyklopediia narodnoho hospodarstva Ukrainskoi RSR. Tom 1 A–E / Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii [Encyclopedia of the National Economy of the Ukrainian SSR. Volume 1 A–E / Main Editorial Board of the Ukrainian Soviet Encyclopedia]*. Kyiv. P. 189 [in Ukrainian].
13. Nachalnyku holovnoho upravlinnia farforo-faiansovoi promyslovosti Tov. A. A. Bezvershuku (1966?). [Poiasniuvalna zapyska, Vasytkiv (?), 1966]. Na 7 p. [To the Head of the Main Department of the Porcelain and Faience Industry, Comrade A. A. Bezvershuk. [Explanatory note, Vasytkiv (?), 1966]. On 7 p.] [in Ukrainian].
14. Nehrii Iryna (2023). Suchasni obrazy v ukrainskii prozi dlia ditei doshkilnoho ta molodshoho viku pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny [Modern images in Ukrainian prose for preschool and younger children during the Russian-Ukrainian war]. *Visnyk Hlukhivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka. Pedahohichni nauky [Bulletin of the Oleksandr Dovzhenko Glukhiv National Pedagogical University. Pedagogical Sciences]*. 2023. №3(53). P. 299–306. DOI: 10.31376/2410-0897-2023-3-53-299-306 [in Ukrainian].
15. Petasiuk, O.I. (2022). Svitohliadni ta mystetski kordony Ukrainy 2022: naholosy ta symvoly. P. 786–790 [Worldview and artistic borders of Ukraine 2022: emphases and symbols. Pp. 786–790]. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-96>. Retrieved from: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/237/6315/13350-1> (access date: 07.04.2025) [in Ukrainian].
16. Tataruk Myroslava (2025). Vasytkivska keramika ta tvory mystetskoi dynastii Denysenkiv u fondovii kolektsii NMNAPU [Vasytkiv ceramics and works of the artistic dynasty of the Denisenkos in the fund collection of the National Museum of the History of Ukraine. Retrieved from: https://www.pyrohv.com/upload/product/1719964800/file_6684f938d5140.pdf (access date: 07.04.2025)] [in Ukrainian].
17. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. Fond 389 «Ivanchenko Pavlo Mykhailovych, ukrainskyi maister khudozhnoi keramiky». Op. 1. Spr. 49. Dokumenty pro sluzhbovu diialnist Ivanchenko P. M. (trudovy spysok, osobystyi lystok po obliku kadryv, vytiahy z nakaziv, posvidchennia, dovidky). 1920-ti – 1971 r. 15 dok. Na 35 ark. [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. Fund 389 “Ivanchenko Pavlo Mykhailovych, Ukrainian Master of Artistic Ceramics”. Op. 1. Ref. 49. Documents on the service activities of Ivanchenko P. M. (work list, personal personnel record sheet, extracts from orders, certificates, certificates). 1920s – 1971. 15 doc. On 35 sheets]. [in Ukrainian].
18. Shkolna, O.W. (2022). Vasytkivska maiolika yak potentsiina nominatsiia dlia natsionalnoho pereliku nematerialnoi kulturnoi spadshchyny: V Mizhnarodna nauko-vo-praktychna konferentsiia-festyval «Nematerialna kulturna spadshchyna yak suchasnyi resurs: dosvid, praktyky, innovatsii». Kyiv, 19-20 travnia 2022 r. [Vasytkiv majolica as a potential nomination for the national list of intangible cultural heritage: V International Scientific and Practical Conference-Festival «Intangible Cultural Heritage as a Modern Resource: Experience, Practices, Innovations»]. Kyiv: KNUKiM, P. 114–118 [in Ukrainian].
19. Shkolna, O.W. (2011). Kyivskiy farfor XX stolittia [Kyiv porcelain of the 20th century]. Kyiv: Den Pechaty. 400 p.: il. [in Ukrainian].
20. Shkolna, O.W. (2013). Farfor-faians Ukrainy XX st.: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy. Knyha 2. Chastyna 1. [Porcelain and faience of Ukraine in the 20th century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes. Book 2. Part 1]. Kyiv: Den pechaty. P. 37 [in Ukrainian].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2, 2025
Issue 2, 2025

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Мови видання: українська, англійська, французька, німецька, іспанська, польська

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *Н. С. Кузнєцова*

Підписано до друку 30.05.2025 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 10,0. Зам. № 0725/590.
Наклад 100 прим.

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