

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3
Issue 3



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

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

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Національного авіаційного університету
(протокол № 6 від 12 жовтня 2022 року)

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

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

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

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Vasylenko Viktoriia Mykolaivna** – PhD in Engineering, Associate Professor, Head of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics, National Aviation University; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasylieva Tetiana Valeriiivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntzli 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; **Kaczmarek Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

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

The journal is recommended for printing by the Academic Council
of the National Aviation University
(Minutes No. 6 dated October 12, 2022)

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

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

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

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

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

© Design “Publishing House “Helvetica”, 2022

ЗМІСТ

Борисенко М. О. МЕТОДИ СУХОГО ОЧИЩЕННЯ ТВОРІВ ГРАФІКИ НА ПАПЕРОВІЙ ОСНОВІ.....	6
Гоцалюк А. А., Гамалія К. М., Школьна О. В. ДИЗАЙН ОФІСНИХ ПРОСТОРІВ НОВОГО ТИПУ.....	15
Долеско С. В. МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТРАНСФЕР УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ СОРОЧКИ В ХХІ СТОЛІТТІ: ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ.....	23
Карпов В. В. ЕЙДЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМУ В КОНСТРУКЦІЇ ТЕОРІЇ НЕЙРОАРТУ ТА АНТРОПОЛОГІЇ.....	31
Кисельова К. О. SUSTAINABILITY – ОСНОВНИЙ ТРЕНД СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ.....	37
Лавренюк О. О. ЕКОЛОГІЧНІСТЬ ЯК СВІТОВИЙ ТРЕНД: НАПРЯМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ.....	45
Летяга А. НОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ ВИРОБІВ ОФОРМЛЕННЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ.....	55
Майовець А. І. НЕФОРМАЛЬНА ІЛЮСТРАЦІЯ І ДИЗАЙН УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ ВИДАНЬ 2000–2010 РР.: ЗА ГРАФІЧНИМ НАПРАЦЮВАННЯМ ВИПУСКНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ.....	63
Несен І. І. ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВБРАННЯ В КОСТЮМІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	70
Сакорська О. С. ДЕЛЬФТСЬКА ІДАЛЬНЯ ТА ДЕКОРАТИВНИЙ КОД ОСОБНЯКУ ХАНЕНКІВ.....	78
Сібрук А. В., Литвинська С. В., Кошетар У. П. ЗНАЧЕННЯ ПРИКРАС В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ВОЄННИХ РЕАЛІЙ СЬОГОДЕННЯ.....	93
Стрельцова С. В. РОЛЬ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У РОЗВИТКУ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ МОЛОДІ.....	101
Чмелик І. В. ЕКСПОЗИЦІЙНІ МАЙДАНЧИКИ ДЛЯ ТВОРІВ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТІ: ЗДОБУТКИ, ВТРАТИ, ПЕРСПЕКТИВИ.....	108
Шишлюк Є. Г. ІЛЮСТРАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СВІТСЬКИХ ВИДАНЬ ЯК ЗАСІБ УСЕБІЧНОГО ПРИГНОБЛЕННЯ РОМІВ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	115
Яковець І. О., Чугай Н. М. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ БАГАТОГРАННИКІВ В ДИЗАЙНІ, МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ.....	125

CONTENTS

Borysenko Maria METHODS OF DRY CLEANING OF PAPER-BASED GRAPHICS.....	6
Hotsaliuk Alla, Gamaliia Kateryna, Shkolna Olha DESIGN OF OFFICE SPACES OF A NEW TYPE.....	15
Dolesko Svitlana ARTISTIC TRANSFER OF THE UKRAINIAN FOLK SHIRT IN THE 21 st CENTURY: GLOBALIZATION AND IDENTITY.....	23
Karpov Viktor EIDETICS OF THE UKRAINIAN FOLK COSTUME IN THE CONSTRUCTION OF THE THEORY OF NEUROART AND ANTHROPOLOGY.....	31
Kyselova Kateryna SUSTAINABILITY IS THE MAIN TREND OF MODERN DESIGN.....	37
Lavreniuk Olha ENVIRONMENTALITY AS A GLOBAL TREND: DIRECTIONS AND PERSPECTIVES IN CLOTHING DESIGN.....	45
Letiaha Alona NORMATIVE DOCUMENTS REGULATING THE DESIGN OF PRODUCTS THAT FORM INTERIOR DECORATIONS.....	55
Maiovets Andrii INFORMAL ILLUSTRATION AND DESIGN OF UKRAINIAN CHILDREN'S PUBLICATIONS 2000–2010: BASED ON THE GRAPHIC WORK OF GRADUATES OF THE LVIV NATIONAL ACADEMY OF ARTS.....	63
Nesen Iryna TRANSFORMATIONS OF THE UKRAINIAN NATIONAL DRESS IN THEATRICAL COSTUME.....	70
Sakorska Oleksandra DELFT DINING ROOM AND THE KHANENKO'S MANSION DECORATIVE CODE.....	78
Sibruk Anastasiia, Lytvynska Svitlana, Koshetar Uliana THE SIGNIFICANCE OF JEWELLERY IN UKRAINIAN CULTURE: FROM ANCIENT TIMES TO THE MILITARY REALITIES OF TODAY.....	93
Streltsova Svitlana THE ROLE OF INTEGRATION OF ART DISCIPLINES IN THE DEVELOPMENT OF THE SPIRITUAL POTENTIAL OF YOUNG PEOPLE.....	101
Chmelyk Iryna EXHIBITION LOCATIONS FOR VISUAL ART WORKS IN IVANO-FRANKIVSK IN THE XX th AND BEGINNING OF THE XXI th CENTURY: GAINS, LOSSES, PROSPECTS.....	108
Shyshliuk Yevhenii ILLUSTRATIONS OF EUROPEAN SECULAR PUBLICATIONS, AS A MEANS OF COMPREHENSIVE OPPRESSION OF THE ROMA AT THE BEGINNING OF THE 20 th CENTURY.....	115
Yakovets Inna, Chuhai Nataliia FEATURES OF USING POLYHEDONS IN DESIGN, ART AND ARCHITECTURE.....	125

УДК 7.026.025.4

F QKj w u-1f qJti B2049: 4 lxcf 0424400

Борисенко Марія Олександрівна,
мистецтвознавець, консерваторка Музею Східної Чехії
Градець-Кралове, Чехія,
художниця-реставраторка
Музею-майстерні І. П. Кавалерідзе в м. Києві, Україна
ORCID ID: 0000-0002-8302-0896
mariaborysenko8@gmail.com

МЕТОДИ СУХОГО ОЧИЩЕННЯ ТВОРІВ ГРАФІКИ НА ПАПЕРОВІЙ ОСНОВІ

Мета статті полягає у визначенні та систематизації основних методів та інструментів сухого очищення графічних творів, виконаних на паперовій основі, для полегшення вибору відповідної техніки реставрації, залежно від обсягу та типу поверхневих забруднень. Такий вид чищення є одним з основних процесів реставрації та активної консервації, а також важливим етапом збереження творів мистецтва з музейних, бібліотечних, архівних та приватних колекцій.

Розвиток та дослідження такого інструментарію є вкрай необхідним, оскільки має великий потенціал та значення для подальшого прогресу в реставраційно-консерваційній галузі України. На сьогодні широкий інструментарій проведення процесу очищення не висвітлений достатньою мірою у наукових публікаціях нашої країни і лише частково згадується у доповідях на конференціях в контексті реставраційних звітів. Наукова новизна статті полягає у введенні в обіг комплексного дослідження основних особливостей методів сухого очищення паперу. Здійснено порівняльний аналіз та опис досвіду практичного застосування різних методів для збереження виконаних на паперовій основі об'єктів культурної спадщини.

Розглянуто основні принципи роботи лазера та очищення паперу вуглекислим газом, вплив цих методів на папір та фарбовий шар, визначено доцільність їхнього використання. Здійснений порівняльний аналіз ефективності різноманітних методів та матеріалів для механічного очищення паперу, зокрема, із застосуванням японських пензлів і флейцових пензлів (які на даний момент частіше використовуються реставраторами України), гумової крихти і гумок, мікрофібрового волокна, латексних спонжів, губок Wishab та інших засобів чищення.

Ключові слова: реставрація графіки, механічне чищення, лазер, CO₂.

Borysenko Maria. METHODS OF DRY CLEANING OF PAPER-BASED GRAPHICS

The purpose of the article is to define and systematize the main methods and tools for dry cleaning of graphic works made on paper and to facilitate the selection of the appropriate restoration technique, depending on the amount and type of surface contamination. This type of cleaning is one of the main processes of restoration and active conservation, as well as an important stage of preservation of works of art from museum, library, archive and private collections.

The development and research of its toolkit is extremely necessary, as it has great potential and significance for further progress in the restoration and conservation industry of Ukraine. Currently, a wide range of methods and means of carrying out the cleaning process is not sufficiently covered in the scientific publications of our country and is only partially mentioned at conferences in the context of restoration reports. The scientific novelty of the article lies in the introduction of a comprehensive study of the main features of dry paper cleaning methods. A comparative analysis and description of the experience of practical application of various methods for the preservation of cultural heritage objects made on a paper basis was carried out.

The main principles of laser operation and cleaning of paper with carbon dioxide are considered. The effect of these methods on paper and the paint layer and the expediency of their use is determined. A comparative analysis of the effectiveness of various methods and materials for mechanical cleaning of paper was carried out, in particular: the use of Japanese brushes and felt brushes (which are currently more often used by restorers of Ukraine), rubber crumb and erasers, microfiber, latex sponges, Wishab sponges and other cleaning agents.

Key words: graphics restoration, mechanical cleaning, laser, CO₂.

Вступ. Очищення творів мистецтва на паперовій основі та їхнє зберігання в незапиленому середовищі, з дотриманням усіх необхідних умов, є основою профілактичного догляду, передбаченого вимогами до зберігання [6, с. 193–198]. Запилення творів графіки на паперовій основі може суттєво зашкодити та пришвидшити процеси деградації пам'ятки. Фрагменти пилу можна поділити на великі – ті, що мають розмір понад 1 мкм, та дрібні – менші за 1 мкм. Великим частинкам пилу властиво осідати на поверхні паперу, в той час як малі фрагменти розпоршуються по всій доступній площині об'єкту, за рахунок дифузії проникаючи вглиб структури основи [19].

Поверхневі забруднення творів мистецтва на папері можуть викликати як механічні, так і фізико-хімічні пошкодження, серед яких: зміна кольору та кислотності, забруднення та потемніння [4], пришвидшення деградації фарбового шару та основи, мікробіологічні пошкодження, намокання за рахунок гігроскопічності бруду [12], великодисперсні частинки можуть призводити до механічного пошкодження поверхні [19], порушувати цілісність сприйняття твору мистецтва, тощо.

Сухе очищення – одна з основних технік, що застосовується в процесі проведення реставраційних заходів, а також активної консервації творів на папері. Такий вид чищення не передбачає використання водних розчинів та розчинників і може застосовуватися окремо від інших реставраційно-консерваційних технік.

Механічне очищення творів мистецтва, виконане з використанням невідповідних методів або матеріалів, може викликати негативні зміни: пошкодження волокон, деформація, шліфування поверхні, розриви та втрати основи, втрати початкового вигляду твору мистецтва внаслідок зміни структури, наприклад: втрата блиску або текстури паперу, тощо [9; 6, с. 193–195; 12; 24, с. 11–15]. Саме тому такі процеси мають виконувати працівники, що пройшли відповідне навчання, використовуючи прийнятні для реставрації матеріали, які не вступають в хімічну реакцію з об'єктом, пришвидшуючи деградацію, та не

пошкоджують його. Очищення творів мистецтва є актуальним питанням не тільки для сфери збереження культурної спадщини, а має також комерційний потенціал для виробників реставраційних матеріалів. Тож дослідження і систематизація запропонованих ними матеріалів і самих методів очищення, розробка методичних рекомендацій, є надзвичайно важливими. Наукові інституції, архіви, бібліотеки, консерваційні центри та музеї усього світу присвячують цій темі свої дослідження [3; 4, с. 358–373; 6, с. 193–198; 7; 18; 21], але в Україні, на жаль, цій темі не приділяється достатньої уваги, а реставратори, попри значний інструментарій, часто, внаслідок недостатнього фінансування та інформування, використовують у своїй практиці лише м'який флейц та гумову крихту. Дане дослідження покликане описати та систематизувати наявну інформацію щодо основного інструментарію очищення, для підтримки практикуючих реставраторів та сприяння актуалізації досліджень цього питання в Україні.

Матеріали та методи. В методології дослідження застосовуються методи аналізу, систематизації, порівняння та узагальнення. Здійснено аналіз методичних рекомендацій щодо сухого чищення, публікацій досліджень з цієї теми. Апробовано на практиці матеріали як для механічного чищення, так і чищення паперу за допомогою лазера.

NEDCC (Northeast Document Conservation Center-Північно-східний центр консервації документів) [20], у своєму протоколі, присвяченій темі сухого очищення, класифікує основні типи забруднень, для видалення яких такий процес може бути ефективним:

- бруд;
- пил;
- кіптява;
- цвіль;
- різноманітні нашарування на поверхні паперу;
- екскременти комах.

Спеціалісти NEDCC піднімають також важливі питання, які необхідно враховувати фахівцям, здійснюючи очищення твору мистецтва, щоб не пошкодити механічно

пам'ятку, або не вплинути на автентичність твору мистецтва в процесі виконання роботи. В Україні для вирішення таких питань існує практика проведення науково-реставраційних рад, котрі розглядають і затверджують методику реставрації фахівця-реставратора, вирішують, яким має бути кінцевий результат, та приймають об'єкт після реставрації, фіксуючи якість виконаних робіт у протоколах ради та актах передачі, завірених підписами. Така практика колегіальних резолюцій, коли у комісію входять спеціалісти різних напрямів: історики, мистецтвознавці, реставратори, куратори виставок та ін., дозволяє прийняти рішення щодо кінцевого вигляду пам'ятки та доцільності виконання тих чи інших заходів. Однак, в деяких країнах такі питання вирішують реставратор в колаборації з куратором або фондовим зберігачем. Головною вимогою ефективності цих двох практик є фаховість та відповідальність учасників процесу.

Результати. В публікації розглянуто сухі методи очищення творів графіки, без використання розчинників. Винятком є контрольоване часткове використання дистильованої води у вигляді ледь вогких від неї губок, спонжів або ватних паличок, а також використання CO₂ під час здійснення механічного чищення.

Методи сухого чищення розділяють на два типи:

- Методи, що не потребують спеціального обладнання:

- Пензлі (японські традиційні пензлі, китайські пензлі, м'які флейци);

- Тканини для очищення, в тому числі з мікрофібрового волокна;

- Спрямований потік повітря (використовуються як пилосос, так і струмінь стисненого направлено повітря);

- Очний скальпель;

- Матеріали з адгезивом поверхні або її зарядом;

- гумова крихта, очищаючі губки, ластики та ін. (таблиця I).

- Методи, що реалізуються за допомогою спеціального обладнання:

- Чищення лазером;

- Очищення CO₂;

- Чищення стисненим спрямованим повітрям із застосуванням дрібних абразивних часточок (целюлоза, скло) та без них.

Використання перелічених вище матеріалів та засобів чищення вимагає дотримання певних правил та врахування різноманітних факторів, що впливатимуть на кінцевий результат та стан пам'ятки у перспективі тривалого зберігання [4]. Необхідно дотримуватись вимог техніки безпеки і охорони здоров'я самого фахівця, що виконує процес очистки.

В ідеалі процес очищення, особливо при застосуванні методу за допомогою CO₂, необхідно проводити, розміщуючи пам'ятку у витяжній шафі або під витяжною системою, у разі відсутності такого обладнання – застосовувати часткове локальне витягування повітря за рахунок спрямованого потоку повітря (таблиця 1). Що захистить пам'ятку від повторного осідання забруднень на поверхні та здоров'я реставратора. У разі відсутності жодного рекомендованого обладнання, для захисту дихальних шляхів фахівець має використовувати респіратор. Робота з лазером вимагає обов'язкового дотримання техніки безпеки, із застосуванням під час роботи захисних окулярів, рукавичок та респіратора.

Основні принципи роботи в процесі здійснення чищення творів графіки передбачають також коректне розташування пам'ятки: вся площа паперу має бути вирівняна та розміщуватись на нейтральній, нековзкій підкладці, у приміщенні, що відповідає вимогам температурно-вологісного режиму (t 20–22 °C та відносною вологістю 50–55%). Інструменти, що використовуються в процесах, мають бути сухими і чистими та зберігатись у належних умовах. По закінченню очищення з поверхні роботи мають бути видалені всі залишки використаних в процесі матеріалів. Також робоче місце наприкінці має бути звільнене від твердих забруднень, частинок пилу, мікроорганізмів та спор, для уникнення потрапляння їх на пам'ятки мистецтва та у дихальні шляхи реставратора [3; 4; 7].

Таблиця 1 [4; 5; 8,]

Основні матеріали для здійснення сухого очищення паперу		
 М'яка латексна губка типу Smoke Sponge*	 Засіб для очищення Absorene*	 Китайські пензлі
 Губки, різної жорсткості, типу Wishab*	 Ластик-клячка	 М'який флейц
 Ластик з синтетичної гуми, без ПВХ	 Безлатексний спонж	 Японські пензлі
 Неабразивна гумова крихта	 Мастихін Sofft tools з насадками	 Неабразивна подушка типу Lineco*
 Каучуковий ластик	 Спринцівка для очищення спрямованим потоком повітря	 Безкислотний модифікований ПВХ адгезивний очищувач типу CePURUS*
 Вініловий ластик	 Губки Valbo powerpad	 Мікрофіброва тканина
 ПВХ ластик	 Адсорбуючий спонж	 Пилосос
 Полімерний ластик	 Натуральна гума з адгезивом поверхні типу Groom stick*	 Балон зі стравленим повітрям
 Ластик-олівець	 Очний скальпель	 Скальпель зі змінними насадками різних конфігурацій
 Бавовняні палички	 Бавовняні тампони	 Натуральна губка

*комерційна назва продукту

Прикладом механічного очищення, як одного з етапів проведення реставраційно-консерваційних робіт, є «Рекламний плакат» зі фондової збірки музею Східної Чехії Градець-Кралове, виконаний в техніці аплікації з різних типів паперу, основою якого є багатошаровий картон. Робота мала численні поверхневі забруднення різноманітного характеру, що впливали на загальний стан збереження та цілісність візуального сприйняття. З урахуванням того, що твір виконаний з використанням різних типів паперу, в тому числі тонкого та сильно пошкодженого, було обрано м'які засоби для проведення сухого очищення. В процесі здійснення заходів було використано: японські м'які пензлі, скальпель, гумову крихту, м'які губки та спонжі, бавовняні палички і тампони, пілосос та спринцівку з метою локального очищення спрямованим потоком повітря. В результаті сухого механічного очищення паперу були видалені всі забруднення, що піддавались такому методу очищення. Робота повітлішала, зникли інтенсивні плями, нашарування бруду, загальне запилення, сліди екскрементів комах тощо. Твір потребував подальших реставраційно-консерваційних заходів, в тому числі обробки плям та забруднень, що не зникли в процесі сухого очищення, іншими

методами та засобами чищення. Однак, цей приклад демонструє наочні зміни загального стану та сприйняття об'єкту після проведення процесів сухого очищення графічного твору (рис. А1, А2).

Попри широкий інструментарій сухого механічного очищення, досліджуються, розвиваються та застосовуються фахівцями на практиці інші методи – застосування лазеру, стисненого спрямованого потоку повітря з абразивними часточками та без них, чищення за допомогою CO₂.

Дослідження методу очищення стисненим спрямованим повітрям показали, що такий вид очищення є перспективним для видалення великих частинок пилу та забруднень. Натомість для дрібних часточок такий метод не є ефективним, оскільки при обробці повітрям такі частинки зв'язуються з поверхнею паперу та утримуються на ній за допомогою сили тертя [4]. Запропоноване рішення з використання додаткових дрібних абразивних часточок в очищенні спрямованим стисненим повітрям, таких як скло або шматочки целюлози, є ефективним проти малих забруднюючих частинок на поверхні паперу. Але існує ризик того, що абразивні часточки можуть залишитись на поверхні твору мистецтва після закінчення проце-



Рис. А1. Рекламний плакат. Змішана техніка виконання: аплікація, друк, графітний олівець, туш, акварель, гуаш. До реставрації



Рис. А2. Рекламний плакат. В процесі реставрації, після завершення процесу сухого очищення паперу

сів. Процес використання техніки чищення із застосуванням CO₂ виключає подібні ризики [16].

Розрізняють чотири різних способи очищення за допомогою CO₂ – очищення з використанням частинок мікроскопічних абразивів (гранул), очищення надкритичним CO₂, очищення рідким вуглекислим газом, а також сухим снігом [16, с. 1–43]. Очищення за допомогою CO₂ почали застосовувати з середини 1980-их рр. і наразі його успішно використовують у багатьох галузях промисловості, в тому числі для очищення металів, скла, кераміки, полімерів, тощо. Цей метод є безпечним, негорючим та нетоксичним.

Спосіб очищення за допомогою обробки поверхні паперу високошвидкісним повітряним струменем CO₂ (сухим снігом) показав ефективність, аналогічну традиційному чищенню, без будь-яких негативних наслідків для поверхні основи [17; 23, с. 31–34], за умови дотримання усіх вимог щодо здійснення роботи, проведення попереднього аналізу стану пам'ятки, підбору швидкості, температури і сили струменю очищення поверхні залежно від її особливостей та стану збереження [17]. Високошвидкісний повітряний струмінь сухого снігу видаляє забруднення за допомогою термомеханічного впливу на поверхню паперу, також частинки снігу CO₂ служать як розчинник органічних домішок, полегшуючи їх видалення. На відміну від льоду, зробленого з води, він не тане, переходячи з твердого стану одразу в газоподібний [22].

Розрізняють два режими подачі CO₂ в процесі виконання такого очищення. В першому варіанті подача відбувається через звичайне сопло, де шляхом адіабатичного розширення потік частинок снігу переходить у газоподібний стан. У другому, так званому двофазному типі подачі, використовується той самий принцип, але для подачі застосовується коаксіальне сопло, через зовнішню трубку якого подається інертний газ-носіє, що прискорює часточки снігу CO₂, значно підвищуючи ефективність чищення [10]. Також, здійснення самого процесу може відбуватись як вручну, так і автоматично.

Під час використання на практиці такого типу очищення необхідно запобігати конденсації атмосферної вологи на поверхні матеріалу, що очищується, для чого рекомендується застосування камери зі зниженою вологістю повітря, термостату з регулюванням температури, а також тепловізійної камери з метою моніторингу температури поверхні паперу [16].

Лазерному очищенню в галузі збереження культурної спадщини ще з 1990-их рр. почали приділяти увагу як перспективному методу очищення поверхневих забруднень творів мистецтва, спричинених термічним впливом випромінювання [13]. Однак, у біоорганічних матеріалах, таких як папір, лазерне опромінення може призвести до фотохімічної та фототермічної деградації [11].

Здійснені авторкою практичні дослідження на базі Музею Східної Чехії, з використанням лазера ArtLight II на тестових зразках різних типів паперу показали, що лазерне випромінювання може призводити до негативних нереверсивних пошкоджень: знебарвлення чи зміни кольору фарбового шару або пігментованого паперу, зміни кольору основи в місцях обробки зразка, пожовтіння паперу як побічного ефекту лазерного чищення тощо, що підтверджується іншими дослідженнями [25]. Вирішенням для цих проблем є правильний вибір налаштування режиму очищення та тривалості лазерного імпульсу [1; 2; 14, с. 87–90; 15].

Висновки. Сухе чищення є необхідним заходом для збереження пам'яток на паперовій основі, однак його проведення потребує спеціальних знань та навичок фахівця, що здійснює ці процеси, розуміння особливостей та властивостей інструментарію очищення. Сухе механічне чищення є найпоширенішим і ефективним методом очищення творів мистецтва. З урахуванням значної палітри інструментарію для реалізації такого методу, проведення досліджень нових засобів чищення, та вивчення давно відомих є необхідністю, такою ж, як і розробка методичних рекомендацій та заходів з підвищення кваліфікації для фахівців, з метою ознайомлення їх з новими ефективними продуктами для очищення графічних творів на папері.

З чотирьох відомих типів очищення за допомогою CO₂, спосіб очищення поверхні паперу високошвидкісним двофазним спреєм (сухим снігом) показав найкращий результат та є перспективним і ефективним методом. Однак, він, як і метод очищення лазером, на відміну від механічного чищення, вимагає використання додаткового обладнання. Попри перспективність методу лазерного очищення як альтернативного виду, та вже проведену значну кількість досліджень, використання

лазера для очищення паперу все ще залишається досить неоднозначним питанням, яке потребує подальших досліджень для ефективного результату в майбутньому.

Важливо ретельно зважувати необхідність і наслідки очищення, в деяких випадках слід навіть приймати рішення утриматися від чищення загалом або окремих елементів пам'ятки, у разі імовірності пошкодження об'єкту або загрози негативних змін візуального сприйняття твору мистецтва.

Література:

1. Arif S., Bushuk S., Kouzmouk A., Tatur H., Batishche S. Kautek W. (2013.) Middle-Ultraviolet Laser Cleaning of Particulates from Sized Ground Wood Cellulose and Pure Cellulose Paper. *Journal of Cultural Heritage*.
2. Arif, S., Forster, M., Bushuk, S., Kouzmouk, A., Tatur, H., Batishche, S. and Kautek, W. (2013.) Mechanistic Comparison of Pulse Laser Induced Phase Separation of Particulates from Cellulose Paper at 213 nm and 532 nm. *Applied Physics A*, 110: 9–501.
3. Balloffet, N., Hille, J. and Reed, J. A. (2005). Preservation and conservation for libraries and archives. Chicago : American Library Association. 5–84.
4. Benešová, M., Mašková, L. (2015). Mechanické čištění papíru a certifikovaná metodika “Metodika výběru prostředku k mechanickému čištění prachových částic z povrchu papíru”. *Archivní časopis*. 65. 358–373.
5. Brokerhof, A. W. & Groot, S. & Pedersoli, J. L. & Keulen, Henk & Reissland, Birgit & Ligterink, F. (2002). Dry cleaning: the effects of new Wishab Spezialschwamm and Spezialpulver on paper. *Papierrestaurierung*. 3. 13–19.
6. Brimblecombe, P., Grossi, C. M. (2004). The rate of darkening of material surfaces. *Air Pollution and Cultural Heritage*. London. 193–198.
7. Crown, J., Guild, S. (2001). Dry Methods for Surface Cleaning Paper. Ottawa : Canadian Conservation Institute.
8. Daudin-Schotte, M., van Keulen, H. (2014). Dry Cleaning: Research and Practice. *Issues in Contemporary Oil Paint*, 363–372. https://doi.org/10.1007/978-3-319-10100-2_24
9. Ďurovič, M. et al. (2002). Restaurování a konzervování archiválií a knih. Praha : Paseka.
10. Feng, X. et al. (2017). Development of CO₂ snow cleaning for in situ cleaning of CMM stylus tips. *Measurement Science and Technology*. 28, 1, 15007.
11. Ganeev, R. A. (2014.) Laser Cleaning of Art. *Laser-Surface Interactions, Springer Netherlands*: 87–103. http://dx.doi.org/10.1007/978-94-007-7341-7_4.
12. Hatchfield, P. B. (2010). Pollutants in the Museum Environment, Practical Strategies for Problem Solving in Designm Exhibition and Storage. London : Archetype Publications.
13. Kautek, W. & König, E., Eds. (1997.) Lasers in the Conservation of Artwork I. *Restauratorenblätter*, Special Issue. Wien : Verlag Mayer.
14. Kolar, J., Strlic, M., Pentzien, S. & Kautek, W. (2000.) Near-UV, Visible and IR Pulsed Laser Light Interaction with Cellulose. *Applied Physics A*, 71 (1): 87–90.
15. Krüger, J., Pentzien, S. & Conradi, A. (2008.) Cleaning of Artificially Soiled Paper with 532-nm Nanosecond Laser Radiation. *Applied Physics A*, 92 (1): 179–83.
16. Mašková, L., Smolík, J., Vávrová, P., Součková, M., Neoralová, J., Novotná, D., Jandová, V., Ondráček, J., Ondráčková, L., Křížová, T., Kocová, K. (2021). Metodika čištění papíru, textilu a kolagenních materiálů pomocí dvoufázového spreje sněhových částic CO₂ v nosném plynu. Ústav chemických procesů AV ČR, Národní knihovna ČR. 2021, 1–44.
17. Mašková, L. & Smolík, J. & Vávrová, P. & Neoralová, J. & Součková, M. & Novotna, D. & Jandová, V. & Ondráček, J. & Ondráčková, L. & Krizova, T. & Kocova, K. & Stanovsky, P. (2021). Carbon Dioxide Snow Cleaning of Paper. <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-623777/v1>
18. Moncrieff, A., Weaver, G. (2005). Science for conservators Volume 2, Cleaning. New York : Museums and Galleries Commission, 2005.

19. Nazaroff, W. W. (2004) Indoor particle dynamics. *Indoor Air*. 14 (7), 175–183.
20. NEDCC staff. (2007, оновлено 2019.) “Conservation Procedures: 7.2 Surface Cleaning of Paper.” Northeast Document Conservation Center. веб-сайт. URL: <https://www.nedcc.org/free-resources/preservation-leaflets/7.-conservation-procedures/7.2-surface-cleaning-of-paper> (дата звернення: 20.07.2022)
21. Ritzenthaler, M. L. (2010). *Preserving archives & manuscripts*. Chicago : Society of American Archivists. 29– 425.
22. Sherman, R. (2008). 20-Carbon Dioxide Snow Cleaning. In: Kohli, K.L. and Mittal, K. *Developments in Surface Contamination and Cleaning*. Houston : William Andrew Inc., 2008, 987–1012.
23. Silverman, R. and Irwin, S. (2009) Fire and Ice Revisited: A Comparison of Two Soot Removal Techniques for Book. *International Preservation News*. 49, 31–35.
24. Urzi, C., De Leo, F., Salamone, P., Criseo, G. (2001). Airborne fungal spores colonising marbles exposed in the terrace of Messina Museum, Sicily. *Aerobiologia*. 17, 11–17.
25. Vergès-Belmin, V. & Dignard, C. (2003). Laser Yellowing: Myth or Reality? *Journal of Cultural Heritage*, 4 (Supplement 1): 442–38.

References:

1. Arif S., Bushuk S., Kouzmouk A., Tatur H., Batishche S. Kautek W. (2013.) Middle-Ultraviolet Laser Cleaning of Particulates from Sized Ground Wood Cellulose and Pure Cellulose Paper. *Journal of Cultural Heritage* [in English].
2. Arif S., Forster M., Bushuk S., Kouzmouk A., Tatur H., Batishche S., Kautek W. (2013.) *Mechanistic Comparison of Pulse Laser Induced Phase Separation of Particulates from Cellulose Paper at 213 nm and 532 nm*. *Applied Physics A*, 110: 9–501 [in English].
3. Balloffet, N., J. Hille, and J. A. Reed. (2005). *Preservation and conservation for libraries and archives*. Chicago: American Library Association. 5–84 [in English].
4. Benešová M., Mašková L. (2015). Mechanické čištění papíru a certifikovaná metodika “Metodika výběru prostředku k mechanickému čištění prachových částic z povrchu papíru”. *Archivní časopis*. 65. 358–373. [in Czech]
5. Brokerhof, A.W. & Groot, S. & Pedersoli, J. L. & Keulen, Henk & Reissland, Birgit & Ligterink, F.(2002). Dry cleaning: the effects of new Wishab Spezialschwamm and Spezialpulver on paper. *Papierrestaurierung*. 3. 13–19 [in English].
6. Brimblecombe, P., Grossi, C.M. (2004). The rate of darkening of material surfaces. *Air Pollution and Cultural Heritage*. London. 193–198 [in English].
7. Crown, J., Guild, S. (2001). *Dry Methods for Surface Cleaning Paper*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, ISBN 0-662-30077-7 [in English].
8. Daudin-Schotte, M., & van Keulen, H. (2014). *Dry Cleaning: Research and Practice*. Issues in Contemporary Oil Paint, 363–372. https://doi.org/10.1007/978-3-319-10100-2_24 [in English]
9. Ďurovič, M. et al. (2002). *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha: Paseka, ISBN 80-7185-383-6. [in Czech]
10. Feng, X. et al. (2017). Development of CO₂ snow cleaning for in situ cleaning of CMM stylus tips. *Measurement Science and Technology*. 28, 1, 15007 [in English].
11. Ganeev, R.A. (2014.) *Laser Cleaning of Art. Laser-Surface Interactions*, Springer Netherlands: 87–103. http://dx.doi.org/10.1007/978-94-007-7341-7_4 [in English].
12. Hatchfield, P.B. (2010). *Pollutants in the Museum Environment, Practical Strategies for Problem Solving in Designm Exhibition and Storage*. London : Archetype Publications. ISBN 1873132964 [in English].
13. Kautek W., König E., Eds. (1997.) *Lasers in the Conservation of Artwork I*. *Restauratorenblätter*, Special Issue. Wien: Verlag Mayer [in English].
14. Kolar J., Strlic M., Pentzien S., Kautek W. (2000.) Near-UV, Visible and IR Pulsed Laser Light Interaction with Cellulose. *Applied Physics A*, 71(1): 87–90 [in English].
15. Krüger J., Pentzien S., Conradi A. (2008.) Cleaning of Artificially Soiled Paper with 532-nm Nanosecond Laser Radiation. *Applied Physics A*, 92(1): 83–179 [in English].
16. Mašková L., Smolík J., Vávrová P., Součková M., Neoralová J., Novotná D., Jandová V., Ondráček J., Ondráčková L., Křížová T., Kocová K. (2021). Metodika čištění papíru, textilu a kolagenních materiálů pomocí dvoufázového spreje sněhových částic CO₂ v nosném plynu. Ústav chemických procesů AV ČR, Národní knihovna ČR. 2021, C. 1– 44. [in Czech]
17. Mašková L., Smolík J., Vávrová P., Neoralová J., Součková M., Novotná D., Jandová V., Ondráček J., Ondráčková L., Krizova T., Kocova K., Stanovsky P. (2021). *Carbon Dioxide Snow Cleaning of Paper*. <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-623777/v1> [in Czech]
18. Moncrieff, A., Weaver, G. (2005). *Science for conservators Volume 2, Cleaning*. New York : Museums and Galleries Commission, 2005. ISBN 0-415-07165-8 [in English].

19. Nazaroff, W.W. (2004) *Indoor particle dynamics*. *Indoor Air*.14(7), 175–183 [in English].
20. NEDCC staff. (2007, оновлено 2019.)“Conservation Procedures: 7.2 Surface Cleaning of Paper.” Northeast Document Conservation Center. веб-сайт. URL: <https://www.nedcc.org/free-resources/preservation-leaflets/7.-conservation-procedures/7.2-surface-cleaning-of-paper> (дата звернення: 20.07.2022) [in English]
21. Ritzenthaler, Mary Lynn. (2010). *Preserving archives & manuscripts*. Chicago: Society of American Archivists. 29–425 [in English].
22. Sherman, R. (2008). 20 – Carbon Dioxide Snow Cleaning. In: Kohli, K.L. and Mittal, K. *Developments in Surface Contamination and Cleaning*. Houston : Wiliam Andrew Inc., 2008, 987–1012 [in English].
23. Silverman, R. and Irwin, S. (2009) Fire and Ice Revisited: A Comparison of Two Soot Removal Techniques for Book. *International Preservation News*. 49, 31–35 [in English].
24. Urzi, C., De Leo, F., Salamone, P., Criseo, G. (2001). Airborne fungal spores colonising marbles exposed in the terrace of Messina Museum, Sicily. *Aerobiologia*. 17, 11–17 [in English] .
25. Vergès-Belmin, V. and Dignard, C. (2003). Laser Yellowing: Myth or Reality? *Journal of Cultural Heritage*, 4 (Supplement 1): 44–238 [in English].

УДК 7.012:711.552.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.2>**Гоцалюк Алла Анатоліївна,**

доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтва
ORCID ID: 0000-0002-2120-3232
goz_pravo@ukr.net

Гамалія Катерина Миколаївна,

доктор мистецтвознавства, доцент,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-8982-2005
gamaleya@ukr.net

Школьна Ольга Володимирівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
Київський університет імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

ДИЗАЙН ОФІСНИХ ПРОСТОРІВ НОВОГО ТИПУ

Статтю присвячено розгляду інноваційних типів організації робочих просторів (еджайл-офісу і смарт-офісу) та виявленню особливостей їх дизайнерських рішень відповідно до форматів (сервісні офіси, керовані офіси, інкубатори, акселератори, коворкінг-простори). Мета статті – виявити особливості дизайну еджайл-офісів та смарт-офісів як офісних просторів нового типу.

Методологія дослідження. Дослідження базується на когнітивному підході до дизайну офісів нового типу, який дає змогу виділити його основні сутнісні характеристики та принципи, виявити його роль у контексті нової філософії офісної діяльності, зміни стереотипів свідомості й поведінки. Застосовано метод порівняльного аналізу, який уможливив виявлення спільних і відмінних рис нових типів організації робочих просторів та, відповідно, дизайнерських підходів до їх планування. Також використано описовий метод, загальнонаукові методи системного аналізу й синтезу, елементи культурологічного аналізу.

Наукова новизна обґрунтована метою статті: особливості дизайну еджайл-офісів та смарт-офісів як офісних просторів нового типу, а також спільні й відмінні дизайнерські підходи відповідно до їхніх форматів (сервісні офіси, керовані офіси, інкубатори, акселератори, коворкінг-простори) аналізуються у вітчизняній науці вперше. Проведене дослідження обґрунтовує та науково оформлює практику створення дизайну еджайл-офісів і смарт-офісів, заповнює лакуни досліджень у галузі дизайну інноваційних типів організації робочих просторів.

Результати. Спільним для інноваційних типів організації робочих просторів (еджайл-офісу та смарт-офісу) є тотальний підхід, у якому водночас інтегровано три виміри: просторовий, технологічний і культурний. Проміщення еджайл-офісу трансформуються під різноманітні функції: від типово конторської до суспільно-рекреаційної та видовищної. Такий формат істотно скорочує площу орендованого приміщення та дає можливість співробітникам більше обмінюватися інформацією і менше часу приділяти рутинній роботі й нарадам, завдяки чому створюється комфортне робоче середовище. Функціональна структура смарт-офісів створює широкі можливості для більш значної трансформації елементів його наповнення й планування, при цьому велика увага приділяється оформленню зон для взаємодії співробітників із метою посилення якості праці та створення умов для більш продуктивної організації робочого процесу. Принцип дизайну еджайл-офісу та смарт-офісу полягає у створенні умов для робочого порядку, який заснований на діяльності, що поєднує та групує різноманітні види активності, зокрема: індивідуальні кабінети, командні столи, лаунж-зони, зони тиші, кімнати комфорту, кімнати для перемовин і проведення нарад, а також різноманітні види відкритих просторів робочого місця.

Висновки. Дослідження виявило, що практично всі проміжні простори – сервісні офіси, керовані офіси, інкубатори, акселератори та коворкінг-простори – являють собою неформальні лаунж-зони, спільні простори, які полегшують роботу. У процесі розроблення дизайну еджайл-офісів і смарт-офісів необхідно

дотримуватися міжнародних стандартів контролю за якістю повітря, води, харчування, світла, руху, теплового комфорту, звуку, матеріалів та спілкування. Вибір кольорів, елементи природи й зелень, доступ до краєвидів, простори для різноманітної діяльності, можливості персоналізації простору або естетика офісного ландшафту є не менш важливими аспектами впливу. Дизайн інтер'єру може вплинути на продуктивність і настрій працівників, а офісні пейзажі з рослинами сприяють зниженню стресу та втоми.

Ключові слова: офісний простір, дизайн, еджайл-офіс, смарт-офіс, сервісний офіс, керований офіс, інкубатор, акселератор, коворкінг-простір.

Hotsaliuk Alla, Gamaliia Kateryna, Shkolna Olha. DESIGN OF OFFICE SPACES OF A NEW TYPE

*The article is devoted to the consideration of innovative types of organization of workspaces (agile office and smart office) and the identification of the features of their design solutions according to formats (service offices, managed offices, incubators, accelerators; coworking spaces). **The purpose of the article** is to reveal the design features of agile offices and smart offices as office spaces of a new type.*

Research methodology. *The study is based on a cognitive approach to the design of offices of a new type, which allows to highlight its main essential characteristics and principles, to reveal its role in the context of a new philosophy of office activity, changing stereotypes of consciousness and behavior. The method of comparative analysis was applied, which made it possible to identify common and distinctive features of new types of organization of workspaces and, accordingly, design approaches to their planning; descriptive method, general scientific methods of system analysis and synthesis, as well as elements of cultural analysis.*

The scientific novelty is justified by the purpose of the article: the features of the design of agile offices and smart offices as office spaces of a new type, as well as common and distinctive design approaches according to their formats (service offices, managed offices, incubators, accelerators; co-working spaces) are investigated in the domestic science for the first time. The conducted research substantiates and scientifically formalizes the practice of creating agile office and smart office design, fills the gaps in research in the field of design of innovative types of workspace organization.

Results. *Common to innovative types of workspace organization, agile office and smart office, is a total approach, which simultaneously integrates three dimensions: spatial, technological and cultural. The premises of the agile office are transformed for a variety of functions, from typical office to social-recreational and entertainment. This format significantly reduces the area of the rented premises and gives employees the opportunity to exchange more information and devote less time to routine work and meetings, thanks to which a comfortable working environment is created. The functional structure of smart offices provides ample opportunities for a more significant transformation of elements of its filling and planning, while much attention is paid to the decision of areas for interaction between employees, with the aim of enhancing the quality of work and creating conditions for a more productive organization of the work process. The design principle of an agile office and a smart office is to create conditions for a work order that is based on activities that combine and group various types of activities, including individual offices, team tables, lounge areas, quiet areas, comfort rooms, meeting rooms and meeting rooms, as well as various types of open workplace spaces.*

Conclusions. *The study found that almost all intermediate spaces in the formats of service offices, managed offices, incubators, accelerators and co-working spaces are informal lounge areas, shared spaces that facilitate work. In the process of developing the design of agile offices and smart offices, it is necessary to adhere to international standards of air, water, food, light, movement, thermal comfort, sound, materials and communication quality control. The choice of colors, elements of nature and greenery, access to views, spaces for various activities, the possibilities of personalizing the space or the aesthetics of the office landscape are no less important aspects of influence. Interior design choices can affect employee productivity and happiness, and office landscapes with plants have been linked to reduced stress and fatigue.*

Key words: office space, design, agile office, smart office, service office, managed office, incubator, accelerator, coworking space.

Постановка проблеми. Станом на початок третього десятиліття ХХІ ст. підхід до організації робочих процесів і взаємодії співробітників продовжує динамічно трансформуватися, що зумовлено специфікою інформаційного періоду розвитку суспільства, відповідно до якої забезпечується широке

впровадження дослідницької функції у стандартну бізнес-модель, посилюється роль інтелектуальної власності та знань як основних продуктів офісної діяльності.

Інформатизація бізнесу передбачає значне скорочення традиційних класичних робочих зон кабінетного типу та збільшення кількості

громадських просторів, які включають місця для колективної роботи, неформального спілкування, дозвілля й відпочинку. Тобто на сучасному етапі спостерігається посилення тенденції переходу від офісу «мануфактурного» типу до офісу «як удома», оскільки його суттєвою перевагою є різноманіття функцій для комунікативності, освіти, розваг і відпочинку, що робить офіс універсальним простором для продуктивної роботи практично у форматі 24/7. Це актуалізує дослідження провідних тенденцій дизайну інноваційних типів організації робочих просторів, теоретизації специфічних особливостей їх проектування та втілення з метою розширення вітчизняної наукової бази й подальшого впровадження на практиці.

Мета статті – виявити специфіку інноваційних типів організації робочих просторів (еджайл-офісу та смарт-офісу) і з'ясувати особливості їх дизайнерських рішень відповідно до форматів (сервісні офіси, керовані офіси, інкубатори, акселератори, коворкінг-простори).

Методологія та аналіз джерельної бази. Дослідження базується на когнітивному підході до дизайну офісів нового типу, який дає змогу виділити його основні сутнісні характеристики та принципи, виявити його роль у контексті нової філософії офісної діяльності, зміни стереотипів свідомості й поведінки. Застосовано метод порівняльного аналізу, який уможливив виявлення спільних і відмінних рис нових типів організації робочих просторів та, відповідно, дизайнерських підходів до їх планування. Також використано описовий метод, загальнонаукові методи системного аналізу й синтезу, елементи культурологічного аналізу.

Нові тенденції розвитку офісних приміщень викликають стійкий інтерес вітчизняних фахівців. Водночас у дослідженнях сучасного дизайну ця проблематика залишається не досить висвітленою, лише окремі її аспекти розглядають О. Алексеєнко, І. Бондаренко [1], В. Базилевич [2], О. Полякова, С. Кисіль, Т. Булгакова, Ю. Півніцька [3], А. Кісельова, Н. Новосельчук [4], О. Ковальчук [5], К. Приходько [6] та інші вчені.

Виклад основного матеріалу. Поява мережевих цифрових інформаційних і комунікаційних технологій кардинально змінила просторово-часові моделі та методи організації праці. Своєю чергою це позначилося на розвитку інноваційного організаційного дизайну, у якому технологічні та архітектурні зміни інтегруються, комодифікуються й репрезентуються систематично, сприяючи появі нових видів соціальних робочих просторів. На думку дослідників, ці інноваційні розробки підвищують організаційну ефективність і результативність, повністю відповідаючи вимогам інформаційної доби [10, с. 76].

Упродовж останніх років тенденції в офісному світі позначені спробами зруйнувати індивідуалізацію на користь спільного простору, у якому ідеї можуть вільно циркулювати та зазнавати обміну абсолютно випадково. Так, наприклад, новий офіс компанії Google розроблений із метою заохочення випадкових і неформальних зустрічей між операторами. Facebook працює над створенням єдиного середовища, у якому тисячі співробітників можуть жити разом, як у величезній міській артерії. У новій штаб-квартирі компанії Samsung створено великі громадські «буферні» зони між поверхами, призначені для зустрічей та спілкування з метою стимулювання не лише співробітництва, а й інновацій, які виникають унаслідок міжособистісної взаємодії [13, с. 24].

Нові типи організації офісного простору особливо актуальні в контексті проектування висотних будівель, оскільки забезпечують такі особливості:

– багатофункціональність (спостерігається певний перехід до організації діяльності, що забезпечує найбільш раціональні ділові зв'язки, засновані на емоційних і просторово-технологічних схемах взаємодії);

– енергоефективність (створення комфортного робочого середовища та умов для підвищення продуктивності праці досягається за рахунок оптимізації всіх процесів і систем, а також типології та класифікації об'єкта, його планувального рішення);

– відкритість (забезпечення вільного переміщення інформації є невід'ємною частиною

будь-якої компанії, яка перебуває в динамічному розвитку, та може отримати вираження у відкритості архітектури; відкритість до нових тенденцій та ідей у корпоративній діяльності тісно пов'язана із засобами інтеграції соціального середовища й розширення комбінованих громадських зон, що виводить механізм взаємин у колективі та внутрішню комунікативність на принципово інший рівень);

– адаптивність, або гнучкість (адаптивність як здатність швидко та своєчасно реагувати на зміни вимог ринку з використанням мінімально необхідних для цього витрат наразі є ключовим принципом організації сучасного офісного простору), що забезпечується універсальністю просторового середовища для впровадження критеріїв стійкого розвитку, до яких належать реорганізація зон росту робочих груп, збереження технологічного потенціалу на всіх рівнях діяльності, комплексний аналіз усіх елементів ідеологічної структури.

На основі викладених вище фундаментальних принципів сформовано кардинально нові типи організації робочих просторів, які репрезентують абсолютно нову концепцію формування бізнес-процесів з упровадженням креативного мислення та тенденцій до роботи «на результат», – еджайл-офіс (agile office) та смарт-офіс (smart office).

У більшості випадків термін «тип офісу» належить до загального набору архітектурних і функціональних атрибутів простору, таких як планування, кількість робочих місць у приміщенні, ступінь просторової ізоляваності тощо [12]. Проте інноваційні типи організації робочих просторів – еджайл-офіс і смарт-офіс – належать до способів роботи, наприклад, до використання різних робочих станцій для виконання певної професійної діяльності [7], а типові для них просторові атрибути, такі як меблі, освітлення, температура, акустика, колористика тощо, безпосередньо впливають на той досвід, який отримує в офісі кожен співробітник [16, с. 129].

До типу еджайл-офісів дослідники відносять один із найбільш вільних форматів організації праці на сучасному етапі, що сприяють вирішенню складних функціональних схем

взаємодії персоналу у великих компаніях, у яких кількість співробітників сягає декількох тисяч. Еджайл-офіс – своєрідний симбіоз індивідуальних робочих зон та місць колективної праці, розмір і кількість яких визначається поставленим завданням.

Розрізняють такі формати еджайл-офісів:

– сервісний офіс, який являє собою робочі зони короткої оренди з можливістю швидкого перепланування площі користування;

– керовані офіси, які вирізняються наявністю індивідуальних робочих зон, обладнаних під конкретного користувача, з можливістю так званої кастомізації, тобто індивідуалізації чого-небудь під конкретне замовлення шляхом дизайнерських або конструктивних рішень;

– коворкінг-простори – невеликі робочі зони, призначені як для індивідуальної, так і для колективної роботи, з можливістю експлуатації громадських приміщень та оренди обладнання;

– інкубатори та акселератори – тип приміщень, що призначені для стартапів різноманітної спрямованості (нещодавно запущених проєктів, метою яких є якнайшвидше повернення вкладених у них коштів).

На думку дослідників, масштабна популяризація коворкінг-просторів має глибинні психосоціальні чи культурні причини, оскільки інтерактивні зміни колективних коворкінг-просторів можна уособлювати з виміром акустико-мультиmodalного мікрокосму, аналогічного середньовічному міському простору, у якому розваги, звуки, мистецтво та різноманітні процесії злилися у природний континуум [15, с. 70].

Постмодерністські зміни офісного середовища створюють клімат складних стосунків між прозорістю та розподілом, між обміном і конфіденційністю, між соціальністю та індивідуалізмом. На думку італійського дослідника Р. Фіоріно, вимушене спільне користування робочими місцями в середовищі, яке не досить схильне до розвитку офісної роботи, варто розглядати як природний перехідний процес для завоювання бажаного простору, захищеного фізичними бар'єрами, для захисту своєї робочої конфіденційності [15, с. 78].

Орендований користувачем незакріплений робочий простір у повністю обладнаному приміщенні, відомий як смарт-офіс, передбачає вільну трансформацію елементів трудової діяльності та включає практично всі переваги коворкінгу. Проте, на відміну від нього, смарт-офіс є не просто уособленим робочим місцем у відкритій залі, а повноцінним невеликим офісом, обладнаним необхідною оргтехнікою, зонами прийому їжі та відпочинку.

Більшу частину простору смарт-офісу займають спільні зони, оформлені за принципом дитячих майданчиків, які задають стимули розвитку корпоративної культури. Зазвичай в оформленні смарт-офісу використовуються нестандартні сценарії, оскільки передбачається, що в неформальному середовищі співробітники будуть легко взаємодіяти одне з одним. Водночас такий тип організації робочого простору здебільшого впроваджується у склад багатопрофільних бізнес-центрів із метою привернення уваги орендарів, а не в головних апаратах великих компаній, адже через велику чисельність штату такий формат не є виправданим.

Міжнародні стандарти офісних приміщень нового типу призначені для надання рекомендацій із провідних методів створення просторів, які сприяють здоров'ю та добробуту співробітників. У процесі розроблення дизайну нового типу офісних приміщень необхідно дотримуватися стандартів щодо повітря, води, харчування, світла, руху, теплового комфорту, звуку, матеріалів, розуму та спільноти – приміщення еджайл-офісів і смарт-офісів повинні бути оснащені керованими вікнами, активними меблями, звуковими бар'єрами тощо, а також відповідати вимогам екологічної стійкості. Ці стандарти засновані на дослідженнях, автори яких стверджують, що штучне середовище впливає на здоров'я, настрій, концентрацію уваги, креативність, мотивацію до роботи, а також самопочуття співробітників [11, с. 166].

Так, наприклад, П. Блуйсен стверджує, що офісні працівники сприймають архітектурне середовище за допомогою органів чуття, і тому у приміщенні необхідно створювати мультисенсорний досвід зі здатністю впли-

вати на добробут людини [9, с. 300]. Науковець пов'язує погані умови навколишнього середовища у приміщенні з незадоволенням, дискомфортом, відволіканням, труднощами з відновленням концентрації, виснаженням і симптомами порушення здоров'я, такими як стрес, скутість тіла, подразнення в очах, носі чи горлі. Натомість рясне денне світло без відблисків, прийнятний рівень шуму, належна ізоляція від зовнішнього забруднення й шуму, свіже повітря з прийнятним рівнем CO² або особистий контроль температури позитивно впливають на здоров'я, настрій, задоволеність і продуктивність персоналу [18, с. 22].

На думку дослідників, є безпосередній зв'язок між добробутом та типом офісу. Він полягає здебільшого у плануванні офісного простору: відкрите планування негативно впливає на здатність зосереджуватися, проте сприяє взаємодії працівників, натомість мобільні офіси дають змогу краще контролювати клімат чи шум, однак ускладнюють взаємодію та пошук соціальної спорідненості [8, с. 241].

Одним із трендів дизайну інноваційних типів організації робочого простору є впровадження в їх структуру архітектурно-ландшафтних компонентів. Так, наприклад, провідну роль у плануванні офісів нового типу відіграє озеленення, яке використовується з метою як створення комфортного робочого середовища, так і надання йому унікального індивідуального вигляду.

Характерним для дизайну інноваційних типів організації робочих просторів є приділення неабиякої уваги проміжним офісним приміщенням, починаючи з перетворення ресторану чи бару з місця, у якому можна поїсти та випити чашку кави, на багатофункціональний простір, у якому можуть відбуватися зустрічі та виконуватися різноманітні робочі дії. Практично всі проміжні простори – сервісні офіси, керовані офіси, інкубатори, акселератори та коворкінг-простори – являють собою неформальні лаунж-зони, спільні простори, які полегшують роботу. Принцип дизайну еджайл-офісу та смарт-офісу полягає у створенні умов для робочого порядку, який заснований на діяльності, що поєднує

та групує різноманітні її види, зокрема: індивідуальні кабінети, командні столи, лаунж-зони, зони тиші, кімнати комфорту, кімнати для перемовин і проведення нарад, а також різноманітні види відкритих просторів робочого місця.

У філософії інноваційних типів організації робочих просторів мистецтво та художній підхід до трудових практик розуміється як невід'ємна частина задоволення від роботи й самореалізації особистості [19, с. 4–5].

Таким чином, інноваційні типи організації робочих просторів популяризують ідею «розумної праці» в «розумному приміщенні» та сприяють розвитку подальших культурних змін засобами просторового дизайну [19, с. 4–5]. Ця концепція відповідає ідеї «генеративних будівель», у яких «функція слідує за формою» та які призначені для заохочення працівників та/або резидентів бути креативними й завзятими [17, с. 1098].

Спільним для інноваційних типів організації робочих просторів – еджайл-офісу та смарт-офісу – є тотальний підхід, у якому водночас інтегровано три виміри: просторовий, технологічний і культурний.

Висновки. У статті вперше у вітчизняній науці досліджено інноваційні типи організації робочих просторів (еджайл-офіс і смарт-офіс) та виявлено спільні й відмінні дизайнерські підходи відповідно до форматів (сервісні офіси, керовані офіси, інкубатори, акселератори, коворкінг-простори). Встановлено, що для інноваційних типів організації робочих просторів, а саме еджайл-офісу та смарт-офісу, спільною рисою є тотальний підхід, у якому інтегровані просторовий, технологічний і культурний виміри.

Приміщення еджайл-офісу трансформуються під різноманітні функції: від типово конторської до суспільно-рекреаційної та видовищної. Такий формат істотно скорочує площу

орендованого приміщення та дає можливість співробітникам більше обмінюватися інформацією і менше часу приділяти рутинній роботі й нарадам, завдяки чому створюється комфортне робоче середовище. Функціональна структура смарт-офісів надає широкі можливості для більш значної трансформації елементів їх наповнення й планування, при цьому велика увага приділяється рішенням зон для взаємодії співробітників із метою посилення якості праці та створення умов для більш продуктивної організації робочого процесу.

Принцип дизайну еджайл-офісу та смарт-офісу полягає у створенні умов для робочого порядку, який заснований на діяльності, що поєднує та групує різноманітні види активності, зокрема: індивідуальні кабінети, командні столи, лаунж-зони, зони тиші, кімнати комфорту, кімнати для перемовин і проведення нарад, а також різноманітні види відкритих просторів робочого місця. Дослідження виявило, що практично всі проміжні простори – сервісні офіси, керовані офіси, інкубатори, акселератори та коворкінг-простори – являють собою неформальні лаунж-зони, спільні простори, які полегшують роботу.

У процесі розроблення дизайну еджайл-офісів та смарт-офісів необхідно дотримуватися міжнародних стандартів контролю за якістю повітря, води, харчування, світла, руху, теплового комфорту, звуку, матеріалів і спілкування.

Вибір кольорів, елементи природи та зелень, доступ до краєвидів, простори для різноманітної діяльності, можливості персоналізації простору або естетика офісного ландшафту є не менш важливими аспектами впливу. Дизайн інтер'єру може вплинути на продуктивність і настрої працівників, а офісні пейзажі з рослинами сприяють зниженню стресу та втоми.

Література:

1. Алексеєнко О., Бондаренко І. Сучасні концепції екологічного дизайну у формуванні офісного середовища. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 4. С. 4–8.
2. Базилевич В. Особливості організації соціальних комунікацій в архітектурі великих офісних центрів останніх років. *Соціальні комунікації в просторі міст* : збірник тез доповідей міжнародної конференції, м. Львів, 18–20 жовтня 2018 р. Львів : Левада, 2018. С. 38–40.

3. Еволюція дизайну інтер'єру офісних просторів IT-індустрії / О. Полякова, С. Кисіль, Т. Булгакова, Ю. Півніцька. *Art and Design*. 2019. № 4. С. 99–108. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.9>.
4. Кісельова А., Новосельчук Н. Особливості архітектурно-планувальної організації внутрішнього простору офісних будівель. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 4. С. 53–57.
5. Ковальчук О. Сучасні концепції організації офісного простору. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія «Економічні науки»*. 2016. № 4(76). С. 106–113.
6. Приходько К. Специфіка кольорового рішення сучасного коворкінг-центру. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 2. С. 130–135.
7. Babapour M. From fading novelty effects to emergent appreciation of Activity-based Flexible Offices: Comparing the individual, organisational and spatial adaptations in two case organisations. *Applied Ergonomics*. 2019. № 81. P. 102877.
8. Bodin D., Bodin L. Difference in satisfaction with office environment among employees in different office types. *Journal of Architectural and Planning Research*. 2009. Vol. 26. № 3. P. 241–257.
9. Self-reported health and comfort in “modern” office buildings: first results from the European OFFIC-AIR study / P. Bluysen, C. Roda, C. Mandin, S. Fossati, P. Carrer, Y. de Kluizenaar, V. Mihucz, E. de Oliveira Fernandes, J. Bartzis. *Indoor Air*. 2015. Vol. 26. № 2. P. 298–317.
10. Castells M. *The Internet Galaxy. Reflexions on the Internet, Business and Society*. New York : Oxford University Press, 2001. 292 p.
11. Clements-Croome D. Creative and productive workplaces: a review. *Intelligent Buildings International*. 2015. Vol. 7. № 4. P. 164–183.
12. Cobaleda Cordero A. Office Landscapes for Well-being Interrelations between employee, activities, spatial attributes and context. Gothenburg, Sweden, 2019. URL: https://research.chalmers.se/publication/512797/file/512797_Fulltext.pdf.
13. Fiorini R. Smart city e smart office, prossemica e villaggio globale. *Rivista Soiel International Copyright*. 2016. № 164. P. 24–25.
14. Fiorini R. Confini e trasparenze nell'ergonomia dell'ufficio post moderno. *Rivista Soiel International Copyright*. 2016. № 167. P. 78–79.
15. Fiorini R. Antropologia del coworking: la riscoperta della magia risonante. *Rivista Soiel International Copyright*. 2017. № 168. P. 70–71.
16. Distraction distance and perceived disturbance by noise: an analysis of 21 open-plan offices / A. Haapakangas, V. Hongisto, M. Eerola, T. Kuusisto. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 2017. Vol. 141. № 1. P. 127–136.
17. Kornberger M., Clegg S. Bringing Space Back in: Organizing the Generative Building. *Organization Studies*. 2004. Vol. 25. Iss. 7. P. 1095–1114. DOI: 10.1177/0170840604046312.
18. Ornetzeder M., Wicher M., Suschek-Berger J. User satisfaction and well-being in energy efficient office buildings: Evidence from cutting-edge projects in Austria. *Energy and Buildings*. 2016. Vol. 118. P. 18–26.
19. Veldhoen E. *The Art of Working. De integrale betekenis van onze virtuele, fysieke en mentale werkomgevingen*. Den Haag : Academic Service, 2005. 262 p.

References:

1. Aleksieienko, O., Bondarenko, I. (2015). Suchasni kontseptsii ekolohichnoho dyzainu u formuvanni ofisnoho seredovyshcha [Modern concepts of ecological design in the formation of an office environment]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, no. 4, pp. 4–8 [in Ukrainian].
2. Bazylevych, V. (2018). Osoblyvosti orhanizatsii sotsialnykh komunikatsii v arkhitekturi velykykh ofisnykh tsestriv ostannikh rokiv [Peculiarities of the organization of social communications in the architecture of large office centers of recent years]. Zbirnyk tez dopovidei mizhnarodnoi konferentsii “Sotsialni komunikatsii v prostori mist” [Collection of abstracts of reports of the international conference “Social communications in the space of cities”] (Lviv, October 18–20, 2018). Lviv : Levada, pp. 38–40 [in Ukrainian].
3. Poliakova, O., Kysil, S., Bulhakova, T., Pivnitska, Yu. (2019). Evoliutsiia dyzainu inter'ieru ofisnykh prostoriv IT-industrii [Evolution of the interior design of office spaces of the IT industry]. *Art and Design*, no. 4, pp. 99–108. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.9> [in Ukrainian].
4. Kiselova, A., Novoselchuk, N. (2009). Osoblyvosti arkhitekturno-planuvальної orhanizatsii vnutrishnoho prostoru ofisnykh budivel [Peculiarities of the architectural and planning organization of the internal space of office buildings]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, no. 4, pp. 53–57 [in Ukrainian].

5. Kovalchuk, O. (2016). Suchasni kontseptsii orhanizatsii ofisnoho prostoru [Modern concepts of office space organization]. *Naukovyi visnyk Poltavskoho universytetu ekonomiky i torhivli. Seriia "Ekonomichni nauky"* – *Scientific Bulletin of the Poltava University of Economics and Trade. Series "Economic Sciences"*, no. 4(76), pp. 106–113 [in Ukrainian].
6. Prykhodko, K. (2021). Spetsyfika kolorovoho rishennia suchasnoho kovorkinh-tsentru [The specifics of the color solution of a modern co-working center]. *Kultura i suchasnist: almanakh – Culture and modernity: almanac*, no. 2, pp. 130–135 [in Ukrainian].
7. Babapour, M. (2019). From fading novelty effects to emergent appreciation of Activity-based Flexible Offices: Comparing the individual, organisational and spatial adaptations in two case organisations. *Applied Ergonomics*, no. 81, p. 102877 [in English].
8. Bodin, D., Bodin, L. (2009). Difference in satisfaction with office environment among employees in different office types. *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 26, no. 3, pp. 241–257 [in English].
9. Bluysen, P. et al. (2015). Self-reported health and comfort in “modern” office buildings: first results from the European OFFICAIR study. *Indoor Air*, vol. 26, no. 2, pp. 298–317 [in English].
10. Castells, M. (2001). *The Internet Galaxy. Reflexions on the Internet, Business and Society*. New York : Oxford University Press, 292 p. [in English].
11. Clements-Croome, D. (2015). Creative and productive workplaces: a review. *Intelligent Buildings International*, vol. 7, no. 4, pp. 164–183 [in English].
12. Cobaleda Cordero, A. (2019). Office Landscapes for Well-being Interrelations between employee, activities, spatial attributes and context. Gothenburg, Sweden. URL: https://research.chalmers.se/publication/512797/file/512797_Fulltext.pdf [in English].
13. Fiorini, R. (2016a). Smart city e smart office, prosssemica e villaggio globale [Smart city and smart office, proxemics and global village]. *Rivista Soiel International Copyright – Soiel International Copyright Magazine*, no. 164, pp. 24–25 [in Italian].
14. Fiorini, R. (2016b). Confini e trasparenze nell’ergonomia dell’ufficio post modern [Borders and transparencies in the ergonomics of the post modern office]. *Rivista Soiel International Copyright – Soiel International Copyright Magazine*, no. 167, pp. 78–79 [in Italian].
15. Fiorini, R. (2017). Antropologia del coworking: la riscoperta della magia risonante [Coworking anthropology: the rediscovery of resonant magic]. *Rivista Soiel International Copyright – Soiel International Copyright Magazine*, no. 168, pp. 70–71 [in Italian].
16. Haapakangas, A., Hongisto, V., Eerola, M., Kuusisto, T. (2017). Distraction distance and perceived disturbance by noise: an analysis of 21 open-plan offices. *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 141, no. 1, pp. 127–136 [in English].
17. Kornberger, M., Clegg, S. (2004). Bringing Space Back in: Organizing the Generative Building. *Organization Studies*, vol. 25, iss. 7, pp. 1095–1114. DOI: 10.1177/0170840604046312 [in English].
18. Ornetzeder, M., Wicher, M., Suschek-Berger, J. (2016). User satisfaction and well-being in energy efficient office buildings: Evidence from cutting-edge projects in Austria. *Energy and Buildings*, vol. 118, pp. 18–26 [in English].
19. Veldhoen, E. (2005). *The Art of Working. De integrale betekenis van onze virtuele, fysieke en mentale werkomgevingen* [The Art of Working. The integral meaning of our virtual, physical and mental work environments]. The Hague: Academic Service, 262 p. [in Dutch].

УДК 391:323.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.3>**Долеско Світлана Валеріївна,**

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-6702-5606

svitlana@dolesko.com

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТРАНСФЕР УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ СОРОЧКИ В ХХІ СТОЛІТТІ: ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ

З огляду на той факт, що народний український костюм на початку ХХІ століття став засобом етнічної ідентифікації українців у світі, особливо, у контексті військової агресії Росії проти України, що розпочалась у 2014 році й набула повномасштабних обертів 24 лютого 2022 року, метою дослідження є аналіз потенціалу мистецтвознавчого трансферу української народної сорочки через призму цілісної системи образу людини в глобалізованому світі на початку ХХІ століття. Доцільно вживати саме поняття «сорочка», або ж, «народна сорочка», тому що поняття «вишиванка», як така, що вишита, децю звужує її трактування. Оскільки традиційно побутувала не тільки вишита, а й мережана чи узороткана. **Методологія дослідження** обумовлена специфікою обраної теми та передбачає залучення методів історизму, мистецтвознавчого аналізу та методу теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше в сучасному мистецтвознавстві розглянутий мистецтвознавчий трансфер української народної сорочки в умовах осмисленого консьюмеризму й гламуру як суспільної філософії періоду сучасності. За допомогою цього проаналізовано вплив глобалізаційних процесів на розвиток національно-культурної ідентичності українського народу. **Висновки.** У даному дослідженні з'ясовано, що мистецтвознавчий трансфер народної сорочки є процесом передачі надбань матеріальної й духовної культури від попередніх до прийдешніх поколінь. Зафіксовано, що на даний час, в період війни, розв'язаної Росією проти України, мистецтвознавчий трансфер відіграє важливу роль в зміцненні національної свідомості шляхом прагнення до етноідентифікації через сорочку – як створеної виробниками ексклюзивних речей, так і брендами, чия діяльність спрямована на масове виробництво сорочок, які не завжди дотримуються канонів створення традиційної сорочки як невід'ємного елементу костюма.

Ключові слова: мистецтвознавчий трансфер, народний костюм, народна сорочка, глобалізація, ідентичність, етноідентифікація.

Dolesko Svitlana. ARTISTIC TRANSFER OF THE UKRAINIAN FOLK SHIRT IN THE 21st CENTURY: GLOBALIZATION AND IDENTITY

The Ukrainian folk costume, in a slightly changed, but not lost artistic image, reached the beginning of the 21st century as means of ethnic identification of the Ukrainians in the world, especially in the context of Russia's military aggression against Ukraine, which began in 2014 and gained full momentum on February 24, 2022. The purpose of the study is to analyze the potential of the artistic transfer of the Ukrainian folk shirt through the prism of a holistic system of human image in the globalized world at the beginning of the 21st century. It is appropriate to use the very concept of a "shirt", or a "folk shirt", because the concept of an "embroidered shirt (vyshyvanka)" as such, which is embroidered, somehow narrows its interpretation. Since the shirt was traditionally not only embroidered, but also laced or patterned. The methodology of the study is determined by the specifics of the chosen topic and involves the use of methods of historicism, artistic analysis and theoretical generalization. Scientific novelty. The artistic transfer of the Ukrainian folk shirt in the context of meaningful consumerism and glamor as a social philosophy of the modern period is considered for the first time in modern art history. Due to this, the impact of globalization processes on the development of national and cultural identity of the Ukrainian people was analyzed. Conclusions. In this study, it was found out that the artistic transfer of folk shirt is a process of transferring the assets of material and spiritual culture from previous to future generations. It has been recorded that currently, during the war waged by Russia against Ukraine, the artistic transfer plays an important role in strengthening national consciousness by striving to ethnic identification through a shirt – both created by manufacturers of exclusive items and by brands whose activities are aimed at mass production of shirts that do not always adhere to the canons of creating a traditional shirt as an integral element of costume.

Key words: artistic transfer, national costume, folk shirt, globalization, identity, ethnic identification.

Виклад основного матеріалу. Народний одяг українців є трансляцією світогляду, культурного пласту, мистецьких вподобань, історичного шляху тощо. Сформований як гармонійний комплекс ряду елементів вбрання з деякими регіональними особливостями, він є візитною карткою українців у світі. При цьому, навіть не зважаючи на ряд негативних факторів та історичних подій, що відбувались і мають місце й на сьогодні.

Нищівним ударом по національному символу в формі різних виявів матеріальної й духовної української культури стало встановлення радянської влади, яка боролася з прагненням українців проявляти свою національну приналежність в колі радянських республік. Це поступово призвело до певного згасання інтересу в українців до своєї минувшини, де костюм відігравав надважливу роль, але не викоринило історичну пам'ять з корінням. Усі спроби радянської влади пояснити, що нація і релігія – це пережитки минулого – не мали своєї сили через те, що в сільській місцевості люди продовжували жити згідно традиційного укладу, хоч і дещо деформованого внаслідок суспільно-політичної ситуації, що склалась у ХХ столітті.

Аналіз історіографії проблеми мистецтвознавчого трансферу української народної сорочки в ХХІ столітті на перетині викликів глобалізації й прагнення до самоідентифікації, дозволив стверджувати, що дане питання фактично не висвітлено в українському науковому середовищі, за винятком наявності окремих праць, присвячених специфіці цього явища. Мистецтвознавці, етнологи, історики костюма у своїх працях досліджували переважно історію та видову різноманітність як костюма в цілому, так і сорочки. У цьому контексті, слід відзначити праці О. Косміної [4], Т. Кари-Васильєвої, Т. Ніколаєвої [6], К. Матейко [5] та інших. О. Копієвська проаналізувала значення традиційного костюма українського народу в сфері вітчизняного дизайну початку ХХІ століття [3]. У дослідженні Ж. Денисюк народна сорочка в період сучасності висвітлена як об'єкт україноцентризму та засіб етноідентифікації [1].

І, незважаючи на те, що такі елементи вбрання, як плахти, свитки чи керсетки тощо,

вийшли з щоденного вжитку, народна сорочка вціліла. І на даний час вона є потужним транслятором етнонаціональних рис народу. Ці процеси доцільно характеризувати як мистецтвознавчий трансфер. Дане поняття введено в науковий обіг в 2021 році та є авторським баченням процесу передачі культурно-мистецьких надбань від їх носіїв до інших, потенційних носіїв [2]. Мистецтвознавчий трансфер української народної сорочки відбувся через передачу сучасним поколінням від предків їхнього бачення світу, життєвих устоїв, естетики, краси, гармонійності. Адже одяг є другим тілом людини. На початку ХХІ століття цей предмет вбрання демонструє свою здатність до трансформації й, разом із тим, збереження своїх ключових ознак та смислів.

Явище мистецтвознавчого трансферу вишитої сорочки на даний час відіграє важливу роль у збереженні як матеріальних, так і нематеріальних надбань культури та мистецтва українців. Оскільки сорочка виконує функцію ретранслятора традиційної культури в досліджуваний період. Необхідно детально розглянути, від чого залежить мистецтвознавчий трансфер цього елемента вбрання, які є перспективи та загрози.

Виходячи з теми дослідження, розглянемо мистецтвознавчий трансфер української народної сорочки як етномаркера в двох напрямках, які тісно переплетені між собою та висвітлені в даному дослідженні в тандемі:

1. Традиційна народна сорочка як маркер етноідентичності, який підкреслює приналежність її носія до української нації;

2. Використання сорочки в модній індустрії, де в глобальних і локальних вимірах відбувається підміна понять, завдяки чому в українців формується хибне сприйняття цього елемента народного костюма.

У загальному, мистецтвознавчий трансфер народної сорочки у ХХІ ст. залежить від: інтеграційних процесів національних культур в глобальний світовий культурний простір; соціальних, політичних, економічних, культурних трансформацій у суспільстві; національної політики Держави зі збереження й популяризації надбань історії та культури, або ж її відсутності; виробників-носіїв традицій

(майстрів народного мистецтва); виробників зі сфери моди (дизайнери-модельєри одягу); споживачів-популяризаторів (як пересічні люди, так і представники політичної, культурно-мистецької та бізнес-еліти); діяльності ЗМІ, соцмереж та івент-індустрії.

В епоху глобалізації, якщо брати до уваги народне мистецтво й етноідентичність, відбувається стрімке руйнування кордонів між унікальними народними культурами. Через це під загрозою опиняється матеріальна й духовна спадщина різних народів світу.

Якщо в загальному поглянути на вбрання з точки зору впливу на нього й споживачів глобалізаційних процесів, то діяльність брендів, що формують сферу індустрії моди цілком залежать від цих процесів. Більше того – вони й формують актуальні тенденції в цій сфері та спонукають споживачів до несвідомого вибору того чи іншого одягу, чи, в цілому, стилю. Це можна коротко охарактеризувати поняттям «Тому що це зараз модно (в тренді, актуально)».

Це прояв консьюмеризму та брендовості як ознак філософії надспоживання, якій притаманне сліпе прагнення до володіння матеріальними речами, що значно переважає над духовними цінностями. У цьому руслі суттю консьюмеризму є заохочення споживачів до зростання обертів купівлі товарів та послуг, що призводить, наприклад, до забруднення довкілля, виснаження природних ресурсів, перенасичення суспільства матеріальними речами. *Консьюмеризм* як ознака сучасної культури одягання призводить до втрати людської індивідуальності. Разом із тим, *брендовість* трактується як акцент на використанні речей того чи іншого бренду (іншими словами, виробника) з метою підкреслення свого соціального статусу, іміджу, рівня достатку.

Сучасні європейські нації представлені універсальними костюмами масової моди. Оригінальні вироби таких всесвітньо відомих Будинків моди, як Шанель, Крістіан Діор та інші розповідають лише про матеріальний статус особи, а не про етнічну приналежність чи рівень патріотизму. Поширеним є явище використання копій виробів цих та інших брендів, що зазвичай свідчить про фінансові

статки й бажання людини наблизитися до того образу, який вона не може собі дозволити, але прагне його досягти, щоб в очах соціуму здаватися успішною.

На противагу вищеописаному, етноідентичність – це складний процес, який вимагає від людини не лише походу до магазину одягу й покупки модних речей, але чіткого розуміння, що з них є її рідним, національним, а що – запозиченим. Етноідентичність – це, в першу чергу, сприйняття себе як частини свого народу. У тому числі, й через костюм, що є стійким результатом багатомісячних людських дій, що базуються на менталітеті, світогляді, естетичних вподобаннях, мистецьких вміннях тощо. Із розвитком культури народному костюму надавалось різне значення, але його створення, існування й сприйняття його образу розвивалось саме в межах традиційних культур.

З огляду на це, варто зупинитися на розгляді питання колекцій в етностилі відомих світових дизайнерів – особливо, колаборацій митців. Наприклад, українська дизайнерка Віта Кін створила колекцію для модного дому Гуччі (Рис. 1; 2). Історик моди Зоя Звиняцьківська відзначила, що в даній колекції «...Українські мотиви (якщо їх можна відокремити) розглядаються як частина великого світового орнаментального народного епосу» [7].

Якщо проаналізувати фотографії, якими модний дім популяризує колекцію в українському стилі, привертає увагу те, що моделі, які демонструють вбрання, є представницями країн Африки, Азії, Скандинавії. Тож, такий маркетинговий хід компанії спрямований на підкреслення того, що колекція не є українською за своєю суттю – вона перебуває за межами національної ідентичності. З огляду на це, необхідно зазначити, що сьогодні доволі важко визначити приналежність людини до певної етноспільноти, причому, навіть за мовними ознаками. Або ж, є країни, які утворились не за національним принципом – наприклад, Швейцарія. Тож, для багатьох людей етноідентифікація, передусім, пов'язана з їхнім бажанням за допомогою певної матеріальної ознаки підкреслити своє «коріння».



Рис. 1. Капсульна колекція Віти Кін для відомого бренду Gucci



Рис. 2. Капсульна колекція Віти Кін для відомого бренду Gucci

Очевидно, що народна українська сорочка з притаманним їй багатством традиційної орнаментики, декоративної варіативності, технік створення й оздоблення українського декоративно-ужиткового мистецтва в період сучасності, коли відбувся підйом національної свідомості, користується значним попитом не лише серед українських споживачів, а й закордонних.

Народна українська сорочка не лише продемонструвала свою життєстійкість в часи історичних зламів, коли українська національна культура опинялась під загрозою знищення. У загальносвітовому вимірі, починаючи з часу здобуття Україною незалежності в 1991 році, вона стала звичним елементом гардеробу перших осіб держави та членів їхніх

родин, важливим елементом гардеробу перших осіб держави, які беруть участь, в тому числі, й в подіях міжнародного рівня.

Це явище є винятковим, оскільки майже у всіх країнах, де до наших днів зберігся народний костюм, етноідентифікація з його допомогою відбувається тільки на рівні пересічних громадян. На відміну від України, де вишита сорочка є повноцінною частиною образу перших осіб держави та представників політики, шоу-бізнесу й лідерів громадської думки.

Також сорочка є невід'ємною складовою частиною дипломатичних стосунків, і в якості елементу дрес-коду українських дипломатів чи подарунків представникам дипломатичних місій інших держав, сприяє формуванню іміджу України як держави, де існує повага до

свого минулого. Отже, українська сорочка з цієї точки зору є загальнонаціональним символом одягу, загальноприйнята на всій території України та впізнавана в світі саме як невід’ємний елемент українського костюма.

Далі необхідно висвітлити роль ключових носіїв традиції створення народної сорочки в мистецтвознавчому трансфері – сучасних майстрів народного мистецтва, які займаються вишивкою, мережанням, ткацтвом, зшиванням сорочок. Саме вони є трансляторами основних принципів створення й правил носіння цього елемента костюма, згідно з народними знаннями та вміннями попередніх поколінь.

Серед сучасних майстрів, що займаються створенням сорочок – І. Залізнюк, О. Шкрібляк, Н. Іпатій, Н. Вакуленко, Л. Драгомирецька та інші. Їхні вироби користуються повагою серед поціновувачів декоративно-прикладного мистецтва. Але, слід пам’ятати, що такі сорочки не є виробами масового вжитку, оскільки виготовлення однієї може займати від місяця до півроку. Тому і вартість таких виробів є високою, враховуючи авторський задум та роботу, відповідні матеріали. Тому на даний час затребуваною є продукція дизайнерів-модельєрів народних сорочок, які працюють як індивідуально, так і започатковують окремі бренди. Серед них – «Дизайн-студія Оксани Полонець», «Ethnodim», «Птаха», «Varenyky Fashion», Yuliya Magdych, Vita Kin, «Зерно», Vala, Roksolana Bogutska, «FOBERINI», SVITLO. Їхня продукція (сорочки, блузи, вишиті сукні тощо) орієнтована не лише на українського споживача, а й на закордонного. Однак, на відміну

від творів індивідуальних майстрів, вироби вищевказаних брендів є зразком колективної праці в масовому сегменті. Споживач одягає «бренд», а не індивідуальний виріб, який своїм знаково-символічним навантаженням відображає його сприйняття світу, як частини українського світогляду. Інколи це пов’язано з бажанням одночасно підкреслити етноідентичність, продемонструвати свою вагу в соціумі через статус «бренду», або ж із прагненням мати таку ж річ, як у відомої особи, яка цю річ вже представила на широкий загал.

Також великою популярністю користується робота онлайн-магазинів, які здійснюють продаж сорочок турецького та китайського виробництва, зазвичай, орнаментованих не українською традиційною вишивкою й не мають ні відповідної колірної гами та фасонів, але позиціонують свої сорочки як українські традиційні. Тим самим, в масового споживача формується хибне сприйняття цього елемента народного костюма українського народу.

Про той факт, наскільки популярною та модною є народна сорочка, свідчить велика кількість інтернет-магазинів «вишиванок» українського фабричного виробництва (Рис. 3). Особливо затребувані дитячі вироби для урочистостей в дитячих садочках та школах. Щодо одягу в етностилі для дорослих, то він активно застосовується як і в свята, так і в повсякденному житті. Слід відзначити наступний факт: у першому десятилітті ХХІ століття етноодяг переважно був ознакою свята, а після старту військової агресії Росії проти України (з 2014 року) національний одяг, а, зокрема, вишита сорочка, стали популярними і на щодень.



Рис. 3. Головна сторінка сайту «Вишиванка від «ГАЛИЧАНКИ»



Рис. 4. Плакат Державної прикордонної служби України до дня вишиванки, 2022 рік

Від початку повномасштабної війни Росії проти України, коли президент Росії оголосив про «денацифікацію» України – попит на українські сорочки зріс у багато разів. Вони стали не лише модним аксесуаром, але й важливим елементом гардеробу українців як в тилу, так і на фронті (Рис. 4).

Разом із тим, зростання попиту на українську сорочку як спосіб етноідентифікації, знизилась вимоги до її відповідності традиційним канонам як елемента народного костюма. Виробники сорочок настільки збільшили свої оберти, що, зазвичай, невибагливий споживач, який не володіє знаннями про основи традиційного вбрання, не завжди може відрізнити рідне від запозиченого. Тому необхідно перерахувати найпоширеніші помилки в презентації народної сорочки потенційним споживачам.

Помітно кілька тенденцій, які об'єднані одним і тим же – презентацією сорочки в варіаціях, що не мають відношення до неї як взірця українського декоративно-ужиткового мистецтва з багатовіковою історією. Наприклад, тло такого виробу може бути вже не білого кольору, а чорного, червоного чи, наприклад, синього. Хоча орнамент вишивки, наявний на даному виробі, вишитий згідно традиційних українських устоїв. Або ж, одягання чоловіком вишитої сорочки, в якій мовою вишивки закодовані архаїчні жіночі орнаменти. Чи орнаментация сорочки символами, які раніше заборонялось використовувати, або ж їх вико-

ристання чітко регламентувалось. Наприклад, масове застосування вишитих маків на як дитячих, жіночих, так і чоловічих сорочках. Оскільки мак був переважно символом швидкоплинності життя.

Так само, тло й фасон сорочки можуть відповідати канонам створення вишитої сорочки, а, безпосередньо, сама вишивка буде вже не українською, а, наприклад, угорською, російською чи мексиканською. При цьому, дизайнери-творці цього виробу позиціонують її як споконвічну українську. Поширене й вдягання сукні з елементами вишивки, але при цьому створення неправдивого акценту на тому, що це суто українська вишиванка.

Більшість сучасних дизайнерів отримували освіту за радянських часів, коли вивчення народної культури не входило до переліку пріоритетних навчальних напрямків. Або ж, на початку 1990-х років, коли в навчальних програмах не приділяли належної уваги вивченню народного костюма, його особливостям тощо. Натомість, легко піддалися тенденціям, поширеним в країнах-лідерах індустрії моди. Наприклад, це стосується того, що дизайнер чи бренд повинен працювати, перебуваючи в динамічному русі – колекції повинні створюватись двічі на рік.

Тому й на даний час ми бачимо, як все більших обертів набувають експерименти з традиційними смислами народної сорочки, втрачається повага до цього сакрального елемента костюма, здійснюється підміна понять, коли

мало хто вже розуміє істинне значення народної сорочки, а тим більше, «вишиванки». Тому й відбулась поява суконь-вишиванок, сарафанів-вишиванок, брючних костюмів-вишиванок, пальто-вишиванок, шортів-вишиванок тощо.

У 2022 році в суспільстві зріс інтерес до народної сорочки як етномаркера, який підкреслює українське походження людини, що її вдягає, посилює відчуття гордості за свою державу. Це можна охарактеризувати як посилення ідентичного вектору мистецтвознавчого трансферу сорочки, що відбувається і завдяки діяльності ЗМІ та соцмережам, які підтримують дану тенденцію. Особливо – до Всесвітнього дня вишиванки, Дня незалежності. Значних поширень набувають дописи в соцмережах про весілля, де або пара наречених, або тільки наречена вбрані у народні сорочки чи сукні з елементами вишивки. Ця інформація спонукає інших українців, що планують одруження, також звертатись до таких весільних традицій.

Тож, як бачимо, на початку XXI століття відбувається зростання інтересу українців до народної сорочки. Однак, аби в подальшому призупинити процес невігластва, що викривлює сприйняття образу народної сорочки, в процесі своєї діяльності засновникам модних брендів необхідно залучати до створення своєї продукції в якості консультантів мис-

тецтвознавців та етнографів. Разом із тим, потрібно провадити масштабну роботу на державному рівні, або вона в руслі глобалізації не втратила свою суть як центральний, найбільш життєздатний елемент костюма.

Висновки. У статті розглянуто мистецтвознавчий трансфер як процес трансляції українських національних цінностей у глобалізований світ за допомогою народної сорочки як елементу костюма. Складено перелік факторів, що впливають на це. Зокрема, інтеграція національних культур в глобальний світовий простір, трансформаційні процеси в суспільстві, національна державна політика або її відсутність, носії традицій (майстри народного мистецтва), дизайнери-модельєри, споживачі, ЗМІ, соцмережі й івент-індустрія.

Роль сорочки вивчено в двох векторах – сорочка як маркер етноідентичності, який підкреслює приналежність її носія до української нації; використання її в сфері моди, відбувається підміна понять, внаслідок чого формується хибне сприйняття цього елементу народного костюма. З'ясовано суть понять консьюмеризм та брендовість, як противагу етноідентичності. Розглянуто застосування сорочки в політичній сфері. Виокремлено ряд прикладів, що висвітлюють підміну понять в розумінні українцями смислів народної сорочки. Визначено її роль в 2022 році, в період війни Росії проти України.

Література:

1. Денисюк Ж. З. Вишиванка як об'єкт україноцентричного нарративу та національно-культурної ідентичності в інформаційному просторі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 21–28.
2. Долеско С. В. Мистецтвознавчий трансфер українського народного вбрання у державних протокольних заходах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 84–89.
3. Копієвська О. Національне вбрання в дизайн-практиках України. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчен., аспірантів та магістрів, м. Київ, 3–4 листоп. 2020 р. Київ, 2020. С. 118–119.
4. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання України. Т. 1. Лісостеп. Степ. Київ : Балтія-Друк, 2008. 160 с.
5. Матейко К. Український народний одяг: етнографічний словник / відп. ред. Р. Кирчів. НАН України. Інститут народознавства. Київ : Наукова думка, 1996. 196 с.
6. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. Київ : «Либідь», 1996. 173 с.
7. Фольклор і вишивка: українська дизайнерка створила колекцію для Gucci. BBC News Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-62138666> (дата звернення: 11.09.2022).

References:

1. Denysiyuk, Zh. (2022). Vyshyvanka yak obiekht ukrainotsentrychnoho naratyvu ta natsionalno-kulturnoi identychnosti v informatsiinomu prostori [Vyshyvanka as an object of Ukrainian-centric narrative

and national-cultural identity in the information space]. *Mystetstvoznavchi zapysky* : zb. nauk. pr., 41, 21–28 [in Ukrainian].

2. Dolesko S. V. (2021). Mystetstvoznavchyi transfer ukrainskoho narodnoho vbrannia u derzhavnykh protokolnykh zakhodakh [The art history transfer of the Ukrainian people's dress in protocol events]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 84–89 [in Ukrainian].

3. Kopiiivska O. (2020). Natsionalne vbrannia v dyzain-praktykakh Ukrainy [National clothing in design practices of Ukraine.]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir* : materialy IV mizhnar. nauk. konf. molodykh vchen., aspirantiv ta mahistriv, Kyiv, 118–119 [in Ukrainian].

4. Kosmina O. Yu. (2008). Tradytsiine vbrannia Ukrainy [Traditional clothing of Ukraine]. T. 1. Lisostep. Step. Kyiv : Baltiia-Druk, 160 [in Ukrainian].

5. Mateiko K. (1996). Ukrainskyi narodnyi odiah: etnografichni slovnyk [Ukrainian folk clothing: An ethnographic dictionary] Kyiv : Naukova dumka, 196 [in Ukrainian].

6. Nikolaieva T. (1996). Istoriiia ukrainskoho kostiuma [History of Ukrainian costume]. Kyiv: «Lybid», 173 [in Ukrainian].

7. Folklor i vyshyvka: ukrainska dyzainerka stvoryla kolektsiiu dlia Gucci [Folklore and embroidered shirt: Ukrainian designer created a collection for Gucci]. BBC News Ukraina. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-62138666> (data zvernennia: 11.09.2022) [in Ukrainian].

УДК 7.036.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.4>**Карпов Віктор Васильович,**

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

ЕЙДЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМУ В КОНСТРУКЦІЇ ТЕОРІЇ НЕЙРОАРТУ ТА АНТРОПОЛОГІЇ

Метою статті є окреслення взаємозв'язку традицій українського народного костюму та теорії нейроарту на основі антропології мистецтва. У народному костюмі втілено культурно-мистецький фундамент української нації, а в його знаково-символічній системі уособлено світоглядні уявлення українців. Мистецький образ українського костюму є явищем, в якому втілений історико-культурний та мистецький поступ українського народу що має візуально-матеріальну й нематеріальну складову виражених у семантиці костюма.

Серед рослинних мотивів центральним символом є Дерево життя у якому заковане доволі просте за формою вияву, архаїчне сприйняття українцями побудови світу, де представлені небесний, земний та підземний світи. До рослинних символів у вишивці, ткацтві належать зображення троянди (рожі, ружі), лілеї, листя дуба, хмелю, винограду.

Використання геометричних знаків уособлює землеробське спрямування української нації. Схематичне зображення різноманітних комбінацій цих фігур в орнаментах, присутніх на елементах костюму, являє собою матеріальний світ. Тобто, землю, ниву, а, отже, родючість. До найпоширеніших знаків належить хрест (прямий, косий, подвійний) як символ природи та чотирьох її стихій. Щодо знаку сварги, то вона є хрестом в русі – одним із найдавніших солярних символів, що уособлює динаміку Сонця (влітку та взимку, вночі і вдень). У спіралі втілена побудова Всесвіту та всіх життєвих циклів. Серед антропоморфних зображень тварин та птахів перевага надається образу Березині.

Образ є структурною моделлю ейдетики мислення людини і способом спілкування людини з реальним і божественним світом. Комплекс вбрання українського народу розглядається, як образ, який сформувався упродовж століть та уособлює, перш за все, своєрідну ейдетику первісності життя. Оскільки кожен матеріальний та нематеріальний елемент традиційного костюму створений силою людської творчої думки й тисячолітнього етнокультурного підґрунтя, реалізований за допомогою ряду технік декоративно-прикладного мистецтва з утилітарною та естетичною ціллю та, в підсумку, введений в людський побут. [

Творче осмислення світогляду попередніх поколінь дає нам можливість аналізувати традиційний костюм українського народу з точки зору ейдетики. Ейдетичний аспект проблеми образу в українському народному костюмі не вивчався. З'ясовано визначальний вплив оточуючого середовища на формування ейдетичних уявлень людини і її пошук емоційно-мистецького вираження світоглядного концепту життя. У костюмі це була знаково-символічна система орнаментування вбрання за допомогою вишивки, ткацтва, бісероплетіння тощо. Сюди належить і гама кольорів, де ключову роль посідають білий, чорний та червоний кольори – кольори природного циклу. В конструкції теорії нейроарту та антропології мистецтва ейдетика українського народного костюму постає яскравим утвердженням світоглядної домінанти, джерела якої беруть свої початки в первісності людського буття.

Ключові слова: український народний костюм, нейроарт, антропологія, ейдетика, образ, семантика.

Karpov Viktor. EIDETICS OF THE UKRAINIAN FOLK COSTUME IN THE CONSTRUCTION OF THE THEORY OF NEUROART AND ANTHROPOLOGY

The purpose of the article is to outline the relationship between the traditions of the Ukrainian folk costume and the theory of neuroart based on the anthropology of art. The cultural and artistic foundation of the Ukrainian nation is embodied in the folk costume, and the worldview of Ukrainians is personified in its sign and symbolic system. The artistic image of the Ukrainian costume is a phenomenon that embodies the historical, cultural and artistic progress of the Ukrainian people, which has a visual-material and immaterial component expressed in the semantics of the costume.

Among the plant motifs, the central symbol is the Tree of Life, which encodes a rather simple form of manifestation, the archaic perception of Ukrainians of the construction of the world, where the heavenly, earthly and underground worlds are represented. Plant symbols in embroidery and weaving include images of roses (roses), lilies, oak leaves, hops, and grapes.

The use of geometric signs personifies the agricultural orientation of the Ukrainian nation. The schematic representation of various combinations of these figures in the ornaments present on the elements of the costume represents the material world. That is, land, field, and, therefore, fertility. The most common signs include the cross (straight, oblique, double) as a symbol of nature and its four elements. As for the sign of strife, it is a cross in motion – one of the oldest solar symbols, representing the dynamics of the Sun (summer and winter, night and day). The structure of the universe and all life cycles is embodied in the spiral. Among anthropomorphic images of animals and birds, preference is given to the image of Berehyna.

The image is a structural model of human eidetic thinking and a way of human communication with the real and divine world. The complex of clothing of the Ukrainian people is considered as an image that has been formed over the centuries and represents, first of all, a peculiar eidetic of the primacy of life. Because each material and immaterial element of a traditional costume is created by the power of human creative thought and a thousand-year-old ethno-cultural background, realized with the help of a number of techniques of decorative and applied art with a utilitarian and aesthetic purpose and, as a result, introduced into human life. †

Creative understanding of the worldview of previous generations gives us the opportunity to analyze the traditional costume of the Ukrainian people from the point of view of eidetics. The eidetic aspect of the image problem in Ukrainian folk costume has not been studied. The determining influence of the surrounding environment on the formation of eidetic ideas of a person and his search for an emotional and artistic expression of the worldview concept of life has been clarified. In the costume, it was a sign-symbolic system of ornamenting the outfit with the help of embroidery, weaving, beadwork, etc. This includes the range of colors, where white, black and red play a key role – the colors of the natural cycle. In the construction of the theory of neuroart and the anthropology of art, the eidetics of the Ukrainian folk costume appear as a vivid affirmation of the worldview dominant, the sources of which take their origins in the primitiveness of human existence.

Key words: Ukrainian folk costume, neuroart, anthropology, eidetics, image, semantics.

Нейронауки, спрямовані на вивчення глибин людського мозку, наблизили людство до визначення основних мозкових подразників, що стимулюють творчі ініціації та відчуття краси, можуть слугувати інструментарієм у дослідженні етнокультури. У вітчизняному мистецтвознавстві актуальним є студіювання народного костюма як виразника сталих світоглядних уявлень українського етносу, його образності та ейдетики.

Історіографія нейроарту та нейроестетики представлена ґрунтовними дослідженнями зарубіжних науковців кінця ХХ – початку ХХІ століття. Серед них Д. Оньянс, Д. Фольга-Янушевська, С. Зекі, В. Рамачандран, Д. Фрідберг, П. Шейнгорн та інші.

В українському мистецтвознавстві проблему нейроарту та нейроестетики вперше почали досліджувати Н. Сиротинська та В. Карпов. Беручи до уваги ключову роль образу, вчені зазначають, що «образ» як структурна модель мислення людини є проявом ейдетичного мислення людини, яка вийшла з первісної печери і повернулася до власної символічної печери – власного мозку. Тож, поняття «ейдос» вченими

трактується як символ спілкування людини з реальним і божественним світом та зі своїм мозком, що в різних творчих варіаціях та історичних епохах творить яскраві образи.

Нерозривність ейдетики з нейроартом В. Карпов трактує наступним чином: нейроарт в цьому контексті є процесом «...біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються у людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, відображення внутрішніх мислевих дій та психологічних переживань у нових образах» [3].

Вивчення теоретичних засад ейдетики в контексті світової науки розпочалося в 20-х рр. ХХ століття в Німеччині. Їй присвятили свої праці Е. Йенш, А. Рікель, О. Кро та інші науковці. У радянський період ейдетичку досліджували О. Лурія, Л. Виготський та інші науковці. У період сучасності поняття «ейдетики» досить ґрунтовно досліджено в сучасній вітчизняній педагогіці. Зокрема, ролі технік ейдетики в освітньому процесі присвячені праці Є. Антощук, О. Пашенко, А. Бесєдіної, Л. Попової, З. Хало, М. Кравців.

В українському мистецтвознавстві вивчення ейдетики фактично розпочалося з праць В. Карпова, Н. Сиротинської, О. Бондик [4]. Зокрема, у спільній статті «Ейдетика художньої творчості в контексті нейроарту» науковці роблять висновок, що «результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства». Способи та методи використання ейдетичного мислення в мистецтві уточнюють у своїх працях В. Личковах та Г. Лимар [1].

У народному костюмі втілено культурно-мистецький фундамент української нації, а в його знаково-символічній системі уособлено світоглядні уявлення українців. Із цих ракурсів, народний костюм як об'єкт матеріальної культурної спадщини досить ґрунтовно досліджений в галузі мистецтвознавства такими фундаментальними дослідженнями як «Український костюм: Надія на ренесанс» (2005) та «Історія української вишивки» (2008). На окрему увагу заслуговують наукові дослідження Т. Кари-Васильєвої, Т. Ніколаєвої, К. Матейко, Г. Стельмащук та ін. Нематеріальні (образні) принципи українського народного костюма досліджені, зокрема, в працях М. Селівачова та Ю. Мельничука.

Однак, комплексного аналізу мистецького образу українського народного костюму в сучасному мистецтвознавстві досі не проведено. Як виняток – напрацювання С. Долеско, в яких дослідниця розглядає мистецький образ українського костюму як комплексне явище, в якому втілений історико-культурний та мистецький поступ українського народу в державному й міжнародному вимірі та має візуально-матеріальну й нематеріальну (знаково-символічну) складову. Зокрема, в статті, присвяченій мистецькому образу українського народного костюма в жанровому портреті українських художників в період російсько-української війни (2022), авторка розглядає поняття «образу» українського народного костюма як ціннісного явища, що в портретному живописі сучасних українських художників «під час війни виконує роль так зва-

ної «мистецької зброї», яка стоїть на захисті української культури, мистецтва та історичної спадщини» [2].

Наукові розвідки, присвячені ейдетичному контексту прадавньої образної системи традиційного вбрання українців здебільшого носять фрагментарний характер. Таким чином, аналіз існуючих мистецтвознавчих джерел виявив актуальність дослідження ейдетики на прикладі українського народного костюма.

Ейдетизм є одним із різновидів пам'яті, що фіксує та відтворює образи з минулого. До них належать як окремі предмети чи об'єкти, так і явища. Ейдетизм яскраво виражений у дитячому віці, а в історичному акценті – в епоху первісності. Потенціал наукових досліджень значний, починаючи із інтерпретації браслету Мізинської стоянки із меандровим візерунком, якому нараховується 15 тисяч років. Ейдетичні образи як мистецька ознака ейдетичного мислення зустрічаються в ряді пам'яток археології, як в Україні, так і за її межами. Серед них варто виокремити петрогліфи (наскельні зображення) з Національного історико-археологічного заповідника «Кам'яна Могила» – археологічного комплексу світового значення, де присутні зображення від епохи Пізнього палеоліту до Середньовіччя [7].

Ймовірно, що створення археологічних наскельних зображень було викликане емоційними чинниками (наприклад, переживаннями) у сприйнятті тогочасною людиною предметів, подій чи явищ. Тобто, ейдетичні образи, або ж, первісні мистецькі твори стали продуктом здатності відтворення оточуючого середовища та емоційної складової.

У XXI столітті актуалізується роль ейдетичного сприйняття світу як об'єднуючої позачасової складової між людьми різних поколінь та навіть історичних епох. У цьому руслі на даний час український народний костюм є унікальним комплексним символом, що шляхом комбінації матеріальної й нематеріальної складової, попри значні трансформації, уособив у собі основні образні ознаки, які слід розглянути з ейдетичного ракурсу, що проводиться вперше, незважаючи на те, що в

галузі мистецтвознавства, філософії, психології тощо було здійснено багато досліджень проблеми формування образу.

Досліджуваний комплекс вбрання українського народу в даній статті розглядається, передусім, як образ, який сформувався упродовж століть та уособлює, перш за все, своєрідну ейдетику первісності життя. Оскільки кожен матеріальний та нематеріальний елемент традиційного костюму створений силою людської творчої думки й тисячолітнього етнокультурного підґрунтя, реалізований за допомогою ряду технік декоративно-прикладного мистецтва з утилітарною та естетичною ціллю та, в підсумку, введений в людський побут.

У першу чергу, варто виокремити тісний взаємозв'язок конструювання мистецького образу костюму та його знаково-символічної системи з довколишнім природним середовищем в різні історичні періоди. Оскільки землеробський аспект існування української нації та залежність українців від річного солярного (землеробського) циклу, пристосування до природи, спонукали до спостереження за довколишнім світом, накопичення знань та спадкоємних висновків, формували повагу й поклоніння українців силам природи та оточуючому середовищу. На цій конструкції виникає концепт сакральності образу втілений у значенні Великої Богині [5].

Тож, етнокультура українського народу базується на опоетизуванні природи, наданні їй сакрального значення. Що й знайшло свій вияв у ейдетичних знаках та символах. У тому числі, й у вбранні. Передусім, це представлено в мистецтві вишивки, ткацтва, бісероплетіння та інших техніках, дотичних до створення й декорування вбрання – геометричних, рослинних, зооморфних знаків, символів та, в цілому, орнаментів.

Розглянемо ейдетичний зміст найпоширеніших із них. Щодо рослинних мотивів, у зображенні одного з центральних символів не лише вишивки, а й всього декоративного мистецтва – Дерева життя (вазону), схематично закодовано доволі просте за формою вияву, архаїчне сприйняття українцями побудови світу, де представлені небесний, земний та підзем-

ний світи. До рослинних символів у вишивці, ткацтві належать зображення троянди (рожі, ружі), лілеї, листя дуба, хмелю, винограду.

До найбільш популярних геометричних знаків належать квадрати й ромби, що уособлюють землеробське спрямування української нації. Схематичне зображення різноманітних комбінацій цих фігур в орнаментах, присутніх на елементах костюму, являє собою матеріальний світ. Тобто, землю, ниву, а, отже, родючість. Восьмикутна зірка символізує Сонце та Бога. Якщо звернутись до дохристиянських часів, то саме Сонцю поклонялись українці як божеству, що дарує тепло і врожай. Можна стверджувати, що зірка є типовим зразком ейдетичних образів. Трикутник є знаком вогню й, у подальшому, символізує троїстість побудови світу.

До найпоширеніших знаків належить хрест (прямий, косий, подвійний) як символ природи та чотирьох її стихій. Щодо знаку сварги, то вона є хрестом в русі – одним із найдавніших солярних символів, що уособлює динаміку Сонця (влітку та взимку, вдень і вночі). У спіралі втілена побудова Всесвіту та всіх життєвих циклів.

Щодо антропоморфних символів, то вони не набули значного поширення. Описуючи семантику вишивки на прикладі рушників, Ю. Мельничук звертає увагу на те, що «Пояснюється це тою боротьбою, яку вела церква з давніми ведичними віруваннями, світоглядом та світосприйняттям наших предків. Тому всілякі божки, ідоли і їх зображення, на рушниках в тому числі, нещадно знищувалися. Але древня рушнікова культура настільки сильна була на цих теренах, що не вдалося повністю подолати її...» [6].

Серед антропоморфних зображень, які в контексті даного досліджень доцільно варто характеризувати як ейдетичні, є жіночі. А надто, образ Богині, або ж, у більш усталеному звучанні, Берегині. Серед зооморфних зображень у вишивці, ткацтві тощо, які, до слова, є пріоритетними в ейдетичних образах первісності як ознака культу мисливства, присутні образи чотириногих тварин (кінь, коза тощо) та птахів (пава, голуб, горлиця та ін.).

Аналізуючи ряд вищезгаданих знаків та символів, застосовуваних в тих чи інших

елементах українського народного костюма, варто відзначити потужну спадкоємність ейдетичних образів. Із появою їх в дохристиянські часи як уособлення сприйняття людиною того, що вона бачила перед собою, як уявляла цей світ, чому поклонялась – ці знаки й символи закарбувались в генетичній пам'яті української нації та передавались від покоління до покоління. Тут доцільно згадати вишиті елементи вбрання Карпатського регіону, які, як і традиційна косівська кераміка чи різьбярство, мовою декоративно-прикладного мистецтва, за допомогою відповідної колірної гами (переважання темно-зеленого, коричневого, жовтого кольорів) й геометричних орнаментів транслює типові гірські ландшафти й рослинність Карпат.

Далі розглянемо ейдетику традиційного українського костюма в більш масштабному вимірі. Оскільки, окрім тих образів, що застосовуються в декорванні вбрання, роль ейдетичних образів виконують і окремі елементи вбрання. До найпоширеніших, найбільш упізнаваних належать сорочка, пояс, шапка, хустка, кожух, чоботи. Їхні форми були утверджені й закріплені більш ніж тисячолітнім використанням нашими предками підсвідомо, як свідомо реакція на географічні особливості довколишнього середовища, зміну пір року, стиль життя, систему вірувань тощо.

Ці елементи традиційного українського костюма дійшли до наших днів, і набули міфічно-поетичних рис та використовувалися в магічно-ритуальних актах, що виокремлювали окремі періоди життя людини. Наприклад, народження, перехід у фазу дорослішання, весільна та похоронна обрядовість тощо. Зокрема, примітною сторінкою традиційного весільного обряду українського народу є саджання молодят на вивернутий кожух як прадавній символ багатства та родючості.

Окремої уваги в сприйнятті ейдетики костюма заслуговує його колористика. Вона також транслює первісні уявлення українців, та має характерні риси, де переважає наявність білого, чорного й червоного кольорів. Наприклад, білий колір трактувався як символ чистоти й невинності явної та духовної, святковості й достатку. Важлива, хоч і не

домінуюча роль відводилась зеленому, жовтому й синьому кольорам.

При вивченні ейдетики комплексу вбрання українців, окремої уваги заслуговує принцип гармонійності загального образу вбрання, сформованого багато сотень років тому. Досконало поєднано круговий огляд костюма, оздоблення (декорування) й функціональність, з певною локальною відмінністю. Оскільки предки творили свою естетику, керуючись власними творчими поривами та вмінням спостерігати за світом, що їх оточувало. І, як наслідок, продукували в творчому процесі підсвідомі праобрази, які ми характеризуємо як ейдетичні. Тобто такі, що створені підсвідомо. Наприклад, як вже зазначалось, декорували своє вбрання тими знаками, які були продуктом творчого осмислення довколишньої реальності, наділяючи їх тим символічним значенням, яке було їм доступне в силу поступального розвитку цивілізації.

Тож, трактувати «ейдос» українського народного костюма варто як утилітарні речі, які в комплексі були творчим продуктом з притаманними йому ейдетичними образами різного рівня сприйняття та формування мистецького образу костюма.

Висновки. Творче осмислення світогляду попередніх поколінь дає нам можливість аналізувати традиційний костюм українського народу з точки зору ейдетики. Ейдетичний аспект проблеми образу в українському народному костюмі не вивчався. З'ясовано визначальний вплив оточуючого середовища на формування ейдетичних уявлень людини і її пошук емоційно-мистецького вираження світоглядного концепту життя. У костюмі це була знаково-символічна система орнаментування вбрання за допомогою вишивки, ткацтва, бісероплетіння тощо. Сюди належить і гама кольорів, де ключову роль посідають білий, чорний та червоний кольори – кольори природного циклу. Це є однією зі складових частин мистецького образу вбрання.

В конструкції теорії нейроарту та антропології мистецтва ейдетика українського народного костюму постає яскравим утвердженням світоглядної домінанти, джерела якої беруть свої початки в первісності людського буття.

Література:

1. Бондик О.В., Карпов В.В., Лимар Г.М., Наумов О.Г. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність: альманах*. № 1. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 110–117
2. Долеско С. В. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 41. С. 40–47.
3. Карпов В. В. Нейроарт у контексті творчості : дип. освіт. рівня магістр: 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Київ, 2019. 85 с.
4. Карпов В. В., Сиротинська Н. І., Бондик О. В. Ейдетика художньої творчості людини в контексті нейроарту. *Український мистецтвознавчий дискурс : колект. монографія*. Рига, 2020. С. 168–183.
5. Кургаєва С.В. Семантика сакральності образу великої богині в мистецтві первісності. *Український мистецтвознавчий дискурс*. № 2. 2021. С. 27–43.
6. Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників. Народне мистецтво. Руське Православне Коло. URL: <https://www.svit.in.ua/stat/rushnyk.pdf> (дата звернення: 18.08.2022).
7. Михайлов Б. Петрогліфи Кам'яної Могили : Семантика. Хронологія. Інтерпретація : монографія. Київ : МАУП, 2005. 296 с.

References

1. Bondyk O.V., Karpov V.V., Lyman Gh.M., Naumov O.Gh. (2020). Mystectvo ta antropologhija u dyskursi jevropejsjkykh studij [Art and Anthropology in the Discourse of European Studies]. *Kuljtura i suchasnistj: aljmanakh*. № 1, 110–117 [in Ukrainian].
2. Dolesko S. V. (2022). Mystetskyi obraz ukrainskoho narodnoho kostiuma v zhanrovomu portreti ukrainskykh khudozhnykiv (Rosiisko-ukrainska viina 2022 r.) [Artistic image of Ukrainian national costume in a genre portrait of Ukrainian artists (Russian-Ukrainian war 2022)]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Karpov, V.V. (2019). Nejroart u konteksti tvorchosti: dyp. osvit. rivnja maghistr [Neuroart in the context of creativity: dip. education. master's degree]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Karpov V. V., Syrotynska N. I., Bondyk O. V. (2020). Eidetyka khudozhnoi tvorchosti liudyny v konteksti neiroartu [Eidetics of human artistic creativity in the context of neuroart]. *Ukrainskyi mystetstvoznachyi dyskurs : kolekt. monohrafiia*. Ryha, 2020. S. 168–183. [in Ukrainian].
5. Kurghajeva S.V. (2021) Cemantyka sakraljnosti obrazu velykoji boghyni v mystectvi pervisnosti [The semantics of the sacredness of the image of the great goddess in the art of primitiveness]. *Ukrajinsjkyj mystectvoznachyj dyskurs*. # 2. С. 27–43. [in Ukrainian].
6. Melnychuk Yu. Semantyka ukrainskykh vyshytykh rushnykiv [Semantics of Ukrainian embroidered towels]. *Narodne mystetstvo. Ruske Pravoslavne Kolo*. URL: <https://www.svit.in.ua/stat/rushnyk.pdf> (data zvernennia: 18.08.2022). [in Ukrainian].
7. Mykhailov B. (2005). Petrohlify Kamianoj Mohyly : Semantyka. Khronolohiia. Interpretatsiia : monohrafiia [Petroglyphs of the Stone Tomb: Semantics. Chronology. Interpretation: monograph]. Kyiv : MAUP [in Ukrainian].

УДК 74.01/.09

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.5>**Кисельова Катерина Олександрівна,**

кандидат технічних наук,

доцент кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1580-287X

katerinakiselova@gmail.com

SUSTAINABILITY – ОСНОВНИЙ ТРЕНД СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

Мета роботи полягає в уточненні понятійного апарату дизайну екологічного спрямування та визначенні основних настанов досягнення «екологічності» та забезпечення sustainability на прикладі дизайну одягу. Використані методи філософського, літературного, соціокультурного, мистецтвознавчого аналізу. Визначено, що найбільш загальним й опрацьованим поняттям в рамках екологічної тематики є «sustainable дизайн». Sustainable дизайн виражає концепцію створення замкнутого циклу співіснування людини та природи. Встановлено, що термін «дизайн» в поєднанні з «екологічністю» та sustainable використовується для означення ціннісної світоглядної основи, що направляє діяльність не тільки самого розробника, диктуючи йому формальні критерії, стратегії та методи створення продуктів, а й створює концептуальні настанови діяльності виробника, поведінки споживача, устрою суспільства в цілому. Поки суспільство рухається згідно зі старою парадигмою техногенного існування, намагаючись врахувати окремі аспекти та шляхи поліпшення екологічної складової, вже сформувалась нова парадигма, що змінює першопочаткові настанови. Кожне дизайнерське рішення повинно першочергово відповідати sustainable світогляду, й вже потім керуватися певними принципами. До них пропонується віднести: використання матеріалів з низьким рівнем впливу на оточуюче середовище, мінімізацію відходів, сприяння довговічності відношень між споживачами та продукцією, зміцнення способу споживання від особистого володіння до представлення послуг по тимчасовому володінню. Ключовим аспектом є те, що всі сфери повинні розглядатися у комплексі, й девальвувати основу sustainability враховані окремо. Sustainable дизайн, можна розглядати як спосіб вирішення глобальних завдань, що охоплюють матеріальні та духовні сфери людської діяльності й спробу пошуку нового гармонійного середовища.

Ключові слова: екодизайн, екологічний дизайн, екомодя, екологічна мода, екотренди, sustainability, sustainable дизайн, сталий дизайн.

Kyselova Kateryna. SUSTAINABILITY IS THE MAIN TREND OF MODERN DESIGN

The purpose of the work is to clarify the conceptual apparatus of ecologically oriented design and define the main guidelines for achieving “environmentalism” and ensuring sustainability on the example of clothing design. The methods of philosophical, literary, sociocultural, and art analysis were used. It was determined that the most general and elaborated concept within the framework of environmental topics is “sustainable design”. Sustainable design expresses the concept of creating the closed cycle of coexistence between man and nature. It has been established that the term “design” in combination with “environmentalism” and “sustainable” is used to mean the valuable and visual basis that guides the activities of not only the developer himself, dictating to him formal criteria, strategies and methods of creating products, but also creates conceptual guidelines for the manufacturer’s activities, consumer behavior, society as a whole. While society moves according to the old paradigm of man-made existence, trying to take into account certain aspects and ways of improving the ecological component, a new paradigm has already been formed that changes the original guidelines. Each design decision must first of all meet the sustainable worldview, and only then be guided by certain principles. It is proposed to include: the use of materials with a low level of influence on the environment, minimization of waste products, promotion of long-lasting relationships between consumers and products, shifting the consumption method from personal ownership to the provision of temporary ownership services. The key aspect is that all areas should be considered in a complex, and devalue the basis of “sustainability” taken into account separately. Sustainable design can be considered as a way of solving global problems covering the material and spiritual spheres of human activity and an attempt to find a new harmonious environment.

Key words: eco-design, ecological design, eco-fashion, ecological fashion, eco-trends, sustainability, sustainable design.

Бурливий розвиток промисловості та техногенна діяльність людини за дуже короткий період історії, який можна окреслити 150 роками, привели до катастрофічних наслідків. Природні ресурси, що накопичувалися мільярди років майже повністю вичерпані. Забруднення ґрунту, повітря і вод, навколоземного простору, колосальне перевиробництво продуктів, непоправна антропогенна зміна ландшафту, темпи накопичення відходів, які неможливо переробити призвели до бурхливого розвитку екопроцесів та актуалізації екосвідомості всередині сучасного суспільства. Концепції на користь забезпечення збалансованого «сталого розвитку» (sustainable development), діяльності людини в гармонії з природою та захисту інтересів майбутніх поколінь вийшли на перший план. Екологічний спосіб життя став одним з провідних трендів сучасності й досяг всепланетарного масштабу. Цей мегатренд підхопив агресивний маркетинг.

По мірі популяризації тенденції прикметник «екологічний» щодо продукту дизайну став настільки широко поширеним, що використовується для супроводжування майже будь-якого рішення. По відношенню до одягу він може бути використаний через дотримання одного з багатьох аспектів, це може бути сировина, процес виробництва, умови праці виробників, умови споживання, особливості реалізації, тощо. Але, що мається на увазі під «екологічністю» саме в рамках дизайну, які аспекти sustainability відносяться до нього, спробуємо з'ясувати в рамках даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми сучасного дизайну, як «процесу створення постійного сміття», окреслив ще Віктор Папанек в другій половині ХХ ст., який пропагував проектувати тільки максимально корисні, прості та дешеві речі, а також підкреслював, що сучасний дизайн неможливий й неприйнятний без урахування екологічної складової [1, с. 42]. Річард Бакмінстер Фуллер вважав, що дизайн повинен стати рушійною силою оздоровлення планети, а Девід Опп [2] писав, що саме дизайн може зробити світ «живим та гуманним». Органі-

зація Greenpeace підкреслює, що екологічні міркування повинні бути включені на самій ранній стадії проектування продукту [3]. Нажаль, поступово теорія відійшла від першопочаткових комплексних настанов, спрямувавши зусилля на розгляді окремих аспектів. Орлова О.О. окреслила наступні стратегії проектної діяльності в рамках екодизайну: «дизайн з ефективним матеріаловкладенням, енергоефективний дизайн, довговічний (позачасовий) дизайн» [4, с. 9]. Мигаль С.П. означив, що особливу роль при проектуванні повинна відігравати «система обмежень, які визначаються індикаторами стану довкілля, держстандартами, дефіцитністю матеріалів, існуючими технологіями виготовлення» [5, с. 372]. Шандренко О.М. виявила основні напрямки еко-діяльності в fashion-індустрії, до яких віднесла повторне застосування уживаних речей, переробка пластику та ПЕТ тари при створенні синтетичних волокон, використання натуральної сировини, виробництво без хімікатів, використання енергозберігаючих технологій у виробництві та магазинах, застосування Fair Trade, відмова від натуральної шкіри та хутра, зменшення витрати тканини, скорочення обсягів використаної води [6]. Класифікація окремих шляхів екологізації fashion-брендів була здійснена в попередніх роботах автора [7; 8]. Джон Р. Еренфельд називає це зосередженістю на симптомах, замість рішення проблеми докорінно, підкреслюючи необхідність змін самих настанов, що є рушійними силами дизайну [9, с. 3]. Жанет Геторн підкреслює обов'язковість комплексного підходу по проектування виробів, що відповідають вимогам sustainability [10, с. 9]. Нініміякі стверджує, що коли мова заходить про стійку моду, немає простого рішення, як зробити речі кращими, але існує багато різних підходів до покращення й дизайн саме належить до одного з ключових етапів [11]. Нові світоглядні принципи дизайну сформульовані Майклом Браунгартом та Вільямом Макдонахом на Ганноверській виставці «ЕКСПО-2000».

Отже, питання екологічності в дизайні активно розробляються в науковій літературі з другої половини ХХ століття, поняття «еко-

дизайну» та sustainability широко вживаються. Виникло багато інших термінів, що в більшій або в меншій мірі мають відношення до екологічної тематики дизайну, але вони чітко не визначені, дублюються й часто застосовуються інтуїтивно. Здебільшого дослідження sustainability стосуються дизайну середовища, архітектури, предметного дизайну, fashion-індустрії приділено набагато менше уваги, її специфіка практично не врахована.

Мета статті полягає в уточненні понятійного апарату дизайну екологічного спрямування та визначені основних настанов досягнення «екологічності» та забезпечення sustainability на прикладі дизайну одягу.

Виклад основного матеріалу. Концепція sustainable development була введена в Brundtland Report Генеральної Асамблеї ООН 1987 році [12]. Маніфест sustainable розвитку людства до 2030 року був сформований на Конференції ООН у 1992 році, який навали «Саміт Землі». Наукова спільнота відреагувала включенням екопитань в сферу дизайну, моди та текстилю, оскільки саме fashion-індустрія входить за даними Greenpeace в трійку найпотужніших забруднювачів оточуючого середовища. В 1990-х роках здебільшого розглядався досвід діяльності двох компаній Patagonia та Esprit, які за ініціативою власників стали першопрохідцями в оцінці життєвого циклу власної продукції й прийшли до невтішних висновків. Наприкінці 2018 року сорок три провідні модні бренди підписали Хартію індустрії моди ООН зі змін клімату [13]. Тенденція «екологічності» набула значного поширення – відомі всесвітні гіганти по виробництву одягу, такі як ZARA, MANGO, ADIDAS, Nike, H&M щорічно публікують звіти, щодо підвищення їх відповідальності, акцентуючи увагу на зверненні до природних натуральних матеріалів, переробки пластику та одягу, дотриманню умов праці у всьому ланцюгу виробництва, транспортування та реалізації, тощо. Сотні маловідомих брендів, оголошують про власну приналежність до «екологічної моди». Свідомість споживачів постійно зростає, суспільство розуміє що забезпечення sustainable development – це реальна необхідність збереження екосистеми

планети. Компанія Pro-Consulting – лідер в сфері дослідження ринків та фінансового консалтингу відмічає, що незважаючи на те, що ринок одягу змінюється швидше, ніж тенденції на подіумах, тренди на розвиток екологічності та етичності є найбільш стійкими в модній індустрії [14].

Інтуїтивно відчуваючи потребу суспільства, дизайнери наперебій оголошують приналежність власної продукції до екологічної. Розуміючи можливості отримання додаткового прибутку, тільки за рахунок зміни ярликів, навіть без додаткових вкладень, маркетингологи також використовують дану можливість в повній мірі. Через відсутність чітко сформульованих критеріїв «екологічності», або через їх свідоме спотворення, спостерігаємо безрозбірне віднесення виробів з протилежними характеристиками до цієї категорії. Не відстає й наукова сфера, з'явилося безліч термінів, що використовуються при описі екопродукції: екодизайн, sustainable (стійкий) дизайн, «органічний дизайн», «біодизайн» «зелений дизайн», «соціальний дизайн», «етичний дизайн», «slowfashion дизайн». Спробуємо розглянути їх сенс, специфіку й формальні прояви.

Термін «екологічний дизайн» зустрічається ще з середини 80-х років ХХ ст., але поняття екології було в той час дуже розмитим. Здебільшого увага приділялась натуральності матеріалів й кількісного обмеження їх використання, мінімізації хімікатів при їх виробництві, продовженню строків експлуатації виробів. В 1990-х роках в Японії почали наголошувати на можливостях повторної переробки. Отже, поступово у 2000-х роках загальноживаним розумінням «екологічності» виробу стало збереження природи й непоповнюваних ресурсів, або бережне ставлення до них на протязі всього циклу його існування. Поняття циклу існування продуктів також набуло змін, й від оцінки по принципу Cradle-to-Grave (від початку до кінця) у 2000-х роках перейшли до концепції Cradle-to-Cradle (від початку до початку) [15]. Поступово наукова думка прийшла до висновку, що весь цикл «екологічного існування» повинен бути задуманий та прорахований, ще на

початкових стадіях проектування, на рівні народження концепції. Виникла необхідність розглядати дизайн як складне поєднання процесу і результату одночасно, при чому сам результат також почав розглядатися в процесі існування, або в декількох процесах існування (у випадку повторної переробки).

У вітчизняній Вікіпедії «екодизайн» визначається, як «будь-яка форма дизайну, що зводить до мінімуму екологічно руйнівні впливи за рахунок інтеграції себе з процесами живої природи» [16]. У визначенні не уточнюється, чи інтегруватися з процесами природи має дизайнер, щоб розробити екологічний продукт, чи сам продукт має бути природноінтегрованим, скоріше перше і друге одночасно. Отже, треба відмітити намагання поєднати поняття «екодизайну» та sustainable дизайну й підкреслення необхідності збереження природних збалансованих симбіотичних систем.

В офіційних документах, а саме в Постанові Кабінету міністрів України «Про затвердження Технічного регламенту щодо встановлення системи для визначення вимог з екодизайну енергоспоживчих продуктів» «екодизайн» визначається, як «інтеграція екологічних аспектів під час розроблення дизайну продукту з метою поліпшення екологічних характеристик продукту протягом всього його життєвого циклу». «Екологічні аспекти» визначаються, як «елемент або функція продукту, які можуть впливати на навколишнє природне середовище протягом життєвого циклу такого продукту» [17, с. 1]. Отже, бачимо протилежний фрагментарний підхід, який націлений на «екологізацію» деяких елементів або функцій продукту, що значно спрощує розуміння «екологічності». Через таке спрощення цим підходом найчастіше користуються маркетологи, провідні виробники та ритейлери.

Джон Р. Еренфельд називає це зосередженістю на симптомах, замість рішення проблеми докорінно. Й відмічає, що здатність змінюватися тільки підривається ілюзією, що проблема вирішується. А насправді потрібно повністю змінювати не окремі елементи, окремі напрямки а всю систему, що побудована на неефективному способу мислення [9, с. 3].

В дизайні одягу прикметник «екологічний» застосовується найчастіше. Він однаково характеризує наслідування простих базових (Eileen Fisher) або етнічних форм одягу (Daniela Gregis), а також складну recycling продукцію бренду Patagonia (високотехнологічні матеріали для спорту на основі перероблених пластикових пляшок). Використання переважно натуральних, мало оброблених матеріалів (Peepole tree), або переважно синтетичних (замість натуральної шкіри – екошкіра, замість натурального хутра – екохутро (Selma State)). Також приставкою «еко-» супроводжується 3-D зображення тварин на футболках (The Mountain) або просто індивідуальний дизайн продукції (Ada Zanditon). Навіть такі ритейлери, як H&M, Mango, ZARA, які є найбільшими представниками fast fashion частково прираховують себе до екобрендів за рахунок впровадженню вторинного використання плічків або пакування в магазинах або введення додаткових ліній, в яких використовуються матеріали, які є нескладними для повторної переробки. І якщо користуватися окремими «екологічними аспектами» все виглядає дуже гарно, «екологічна свідомість» зростає.

Масштаби девальвації поняття «екологічний» найкраще зрозуміти в термінах «екошкіра» або «екохутро», які стали загальноживаними. Ці матеріали багатоконпонентні, містять в собі синтетичні складові, недовготривалі, погано утилізуються, складно переробляються. Приставку «еко-» отримали виключно через можливість заміни натуральних матеріалів тваринного походження.

Термін «органічний дизайн» виник ще у 30-х роках ХХ століття, й напевно був найбільше наближеним за настановами до сучасного розуміння «екодизайну», оскільки наполягав на візуальній та функціональній єдності нових виробів з існуючим природним та культурним середовищем. Поступово, даний термін девальгувався наближившись за значенням до «зеленого дизайну», який в свою чергу часто ототожнюється з «біодизайном» або «біоморфізмом» – направленням в дизайні, що наслідує природні форми та вітає переважно використання натуральних матеріалів. До вимог «біодизайну» також можна

віднести створення максимально комфортної продукції (у тому числі з психологічної точки зору). В дизайні одягу даний термін вживається рідко, й здебільшого використовується до мінімалістичних речей з натуральних матеріалів з мінімальною хімічною обробкою (People tree), .

«Етичний дизайн» на перший план виводить права та умови труда робітників, а також етику поводження з тваринами, торкаючись одночасно питань використання матеріалів (які з одного боку не шкодять довкіллю, а з іншого не призводять до вбивства тварин). Існують сертифікаційні знаки, наприклад FAIRTRADE, Fair Wear Foundation (FWF) які вказують на те, що виробник пройшов незалежний аудит. До найбільш відомих брендів, що рухаються цим шляхом відноситься Jones Apparel Group, Levi's та H&M. Але зрозуміло, що тут ми знову стикаємося з фрагментарним підходом до поняття екологічності й найбільшою віддаленістю від поняття самого дизайну.

«Slowfashion дизайн» визначається, як переорієнтації стратегій проектування, виробництва, споживання та використання, які дозволять зменшити вплив на навколишнє середовище і суспільство в цілому. У поясненнях знаходимо, що slowfashion відноситься до емоціно-стійкого або емоційно-витривалого дизайну, який підвищує екологічність зв'язків між споживачем та товаром за рахунок сильних емоцій [18]. Ця теза, виглядає теж спірно, оскільки slowfashion здебільшого орієнтується на більш базові за зовнішніми та внутрішніми ознаками речі, які є якісними та довговічними (Jones Apparel Group, Esprit, Levi's). Базові якісні речі, такі як класична біла сорочка або пряма спідниця можуть забезпечити довговічні позитивні емоції, але значно сильніше в емоційному плані на будь-яку людину вплине епатажна вечірня сукня.

Найбільш вживаним прикметником, по відношенню до екологічної тематики, останнім часом виступає sustainable дизайн. Вітчизняна вікіпедія переводить англійський вислів, як «сталий дизайн». Англійська версія здебільшого визначає sustainable дизайн через концепцію sustainable development, як дизайн, який задовільняє потреби теперішнього покоління,

не ставлячи під загрозу можливості наступних поколінь, або дизайн, що «створює системи, що може підтримувати себе на протязі невідомого часу з точки зору впливу людини на оточуюче середовище» [19]. Вітчизняна теорія наголошує на «екологічній свідомості» проєктувальника, що дуже важливо, але подальше пояснення, яке пропонує змінити формулу проєктування від «форма наслідуює функції» на «форма наслідуює довкілля» виглядає не дуже вдалим для різних галузей дизайну. Такий підхід веде до певного обмеження природними формами (біоморфізм), який часто немає «екологічного підґрунтя». Щодо намагання максимально врахувати, а не знищувати природне оточення в процесі проєктування, надзвичайно актуально для дизайну середовища. В дизайні одягу по-перше доволі складно визначити форми, що будуть «наслідувати довкілля», як і протилежні. Чисто інтуїтивно, приходимо до висновку, що це напевно будуть найпростіші форми, без зайвого декорування та нагромадження декоративними елементами, без фарбування, малюнків, можливо з мінімальною кількістю швів. Отже, за чисто формальними критеріями, що може бути більш природним за формою ніж, щільно облягаючий комбінезон? Але якщо він має складний синтетичний склад, наприклад поліефір з додаванням еластану, який дуже складно піддається переробці? Також незрозуміло чи може відповідати таким критеріям сукня, повністю декорована воланами, на яку витрачено 40 метрів тканини? Формально вона нагадує квітку або хвилю (наслідуює природні форми). По-друге який підхід практично виключає відношення до sustainable частини продуктів, які отримані в процесі переробки (upcycle, recycle), бо вони найчастіше складні за формою, та мають багато швів або додаткових елементів. Дуже спірним виглядає також ствердження, що «стійкий дизайн повинен створювати проєкти, що є значущими інноваціями». Якщо керуватися, цим критерієм upcycle вироби фактично не мають права називатися «екологічними», так само як і проста сорочка з органічного хлопку, оскільки не мають ніякої значної інноваційності. Отже, для дизайну формулювання потребує уточнення.

Засновники концепції “Cradle to Cradle” Майкл Браунгарт и Уильям Макдоноу пропонують більш світоглядний підхід до «екологічності», наголошуючи на тому, що людство не має проблем із забрудненням, але має проблеми з дизайном. «Якби люди з самого початку розумніше винаходили продукти, інструменти, меблі, будинки, фабрики та міста, їм навіть не треба було б думати про відходи, забруднення чи дефіцит. Хороший дизайн забезпечить достаток, нескінченне повторне використання та задоволення» [15]. Джон Р. Еренфельд також підкреслює необхідність змін самих настанов, що є рушійними силами дизайну. Він пропонує керуватися дизайнерам уявленням власного місця в природному світі, уявленням про себе, як про людську істоту й уявленням, що робляться правильні речі. Три аспекти: природа, людина, етика допоможуть створити структуру, що дозволить перенаправити шлях життя [9, с. 5-6].

Отже, термін «дизайн» в поєднанні з «екологічністю» та sustainable використовується для означення ціннісної основи, стратегії та методів створення продуктів. Завдання дизайну змінюються, це вже не тільки поліпшення форми та функцій виробів, але й зміна свідомості людства. Ціннісні настанови, в свою чергу, спонукають дизайнерів до диференційованих завдань, як то: економія ресурсів і енергії, використання нетоксичних, здатних для переробки матеріалів та відновлювальних процесів виробництва, подовження життєвого циклу продукції, скорочення надлишкового виробництва, тощо. Також в сферу дизайну включається багато інших завдань, пов'язаних не тільки з процесом створення а й процесом виробництва, реалізації, споживання продукції, її утилізацією. Й всі ці завдання повинні розглядатися у комплексі, а не окремо. Екологічні питання розширили поле дизайну, який не можна відтепер обмежити лише проектним етапом діяльності або окремим рішенням. Дизайн стає світоглядною, ціннісно-сенсовою основою, що направляє діяльність, яка впливає на все.

Нову основу дизайну гарно демонструють «Ганноверські принципи», сформульовані Майклом Браунгартом та Вільямом Макдона-

хом ще в 2000 році. Дизайнеру рекомендовано орієнтуватися на пошук можливостей співіснування людини та планети, зосередитися на взаємозалежності таких стосунків, поважати стосунки між духом та матерією, брати на себе відповідальність за наслідки проектних рішень, створювати об'єкти з довготривалою цінністю, усунути поняття відходів, покладатися на природні джерела енергії, ставитися до природи, як до наставниці [15, с. 231]. Як бачимо, нічого про гарні й нові форми, що притаманно класичному визначенню дизайну. Більшість принципів взагалі мають світоглядно-філософське спрямування, не мають вигляд чітких рекомендацій й їх врахування можливо тільки на інтуїтивному рівні. Звичайно, при такій постановці питання, першочерговим для дизайнера постає розробка концепції, в якій до проектного етапу додається концептуальна розробка етапів виробництва, реалізації та споживання. Й все це потрібно вирішувати комплексно, бо в іншому випадку не має сенсу.

Отже, кожне дизайнерське рішення повинно першочергово відповідати sustainable світогляду, й вже потім керуватися певними принципами. Вони описані в багатьох джерелах, але спробуємо їх конкретизувати, щодо дизайну одягу.

1. Використовувати матеріали з низьким рівнем впливу на оточуюче середовище (натуральні малооброблені, інноваційні з високою енергоефективністю або легкі в переробці та перероблені, враховувати регіональні особливості наявності сировини й можливостей її обробки).

2. Мінімізувати відходи (використовувати замкнуті цикли використання матеріалів та ресурсів, технології no-waste або використання відходів, мінімізація перевезень).

3. Сприяти довговічності відношень між споживачами та продукцією (базові форми, речі-трансформери, багатофункціональні речі, якісні матеріали, врахування регіональних культурних особливостей, створення клубів споживачів, майстер-класів для споживачів).

4. Сприяти зміщенню способу споживання від особистого володіння до представлення послуг по тимчасовому володінню (бібліотеки одягу, створення клубів споживачів).

Висновки. Не зважаючи на різноманітність та деяку термінологічну заплутаність, можна зробити висновки, що найбільш загальним й опрацьованим поняттям в рамках екологічної тематики є «sustainable дизайн». Поки суспільство рухається згідно зі старою парадигмою техногенного існування, намагаючись врахувати окремі аспекти та шляхи поліпшення екологічної складової, вже сформувалась нова парадигма, що змінює першопочаткові настанови. Кожне дизайнерське рішення повинно першочергово відповідати sustainable світогляду, й вже потім керуватися певними принципами. До них пропонується віднести: використання матеріалів з низьким рівнем впливу на оточуюче середовище, мінімізацію відходів, сприяння довговічності відношень між споживачами та продукцією, зміщення способу споживання від особис-

того володіння до представлення послуг по тимчасовому володінню. Ключовим аспектом є те, що всі сфери повинні розглядатися у комплексі, й девальвують основу sustainability враховані окремо. «Sustainable дизайн» це ціннісна основа, спосіб мислення, що виражається в концепції створення замкнутого циклу співіснування людини та природи. Раніше, при оцінці дизайн-продуктів основну роль відігравала гарна форма. Прикметник sustainable розширив межі дизайну, зробивши його світоглядною основою, що направляє діяльність не тільки самого розробника, а й виробника, споживача, суспільства в цілому. Sustainable дизайн, можна розглядати його як спосіб вирішення глобальних завдань, що охоплюють матеріальні та духовні сфери людської діяльності й спробу пошуку нового гармонійного середовища.

Література:

1. Папанек В. Дизайн для реального мира /Пер. с англ. Г. Северской. 2-е изд. Москва : Издатель Д. Аронов, 2008. 416 с.
2. David W. Orr. Design on the edge : The making of a high-performance building / David Orr – Imprint, Cambridge, MA. : The MIT Press, 2006. 272 p.
3. Greenpeace 2017. Fashion at the Crossroads. Accessed. URL: <https://www.greenpeace.org/archiveinternational/Global/international/publications/detox/2017/Fashion-at-the-Crossroads>
4. Орлова О. Екологічний фактор формоутворення в дизайні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 05.01.03 «Технічна естетика». Харків : ХДАДМ, 2003. 19 с.
5. Мигаль С.П., Г.В. Сомар, Т.А. Сомар. Екологічний чинник у дизайні просторово-предметного середовища. *Науковий вісник НЛТУ України*. Львів : НЛТУ. 2011, С. 366–372.
6. Шандренко О. М., Дубас Х. О. Екодизайн у fashion індустрії XXI століття. *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*. 2019. № 2. URL: <https://www.inter-nauka.com/issues/2019/2/4628>.
7. Кисельова К.О. Напрями проектування fashion-об'єктів з урахуванням екологічного фактору. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 179–185.
8. Кисельова К.О. Шляхи екологізації моди. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій* : матер Всеукр. наук-практ. конф., 18-19 квітня 2019. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 46–53.
9. Ehrenfeld J.R. Searching for Sustainability. *Reflections*. V. 5, № 8. URL: https://www.solonline.org/wp-content/uploads/2018/08/sol_reflections_5.8.pdf
10. Hethorn J., Ulasewicz C., Eds. (2008). Sustainable Fashion: Who Now?: Fairchild Books.
11. Niinimäki, K. (2015). Ethical foundations in sustainable fashion. *Textiles and Clothing Sustainability*. URL: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1186%2Fs40689-015-0002-1>.
12. Brundtland Report. World Commission on Environment and Development (1987). URL: <https://www.un.org/ru/ga/pdf/brundtland.pdf>
13. Kerkhof R. Think Tank: Uphold Your 'Eco-conscious,' Set Up a Green Wardrobe. *WWD*. September 7, 2019. URL: <https://wwd.com/business-news/business-features/think-tank-uphold-your-eco-conscious-set-up-a-green-wardrobe-now-1203248566/>
14. Рынок одежды в Украине. *InVenture*, 15.03.2021. URL: <https://inventure.com.ua/analytics/investments/rynok-odezhdy-v-ukraine>
15. McDonough W., Braungart M. (2013). *The Upcycle: Beyond Sustainability-Designing for Abundance* : Macmillan Publishers.
16. Екологічний дизайн. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Екологічний_дизайн#:~:text=
17. Про затвердження Технічного регламенту щодо встановлення системи для визначення вимог з екодизайну енергоспоживчих продуктів : Постанова Кабінету міністрів України від 3.10.2018. № 804. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/view/kp180804?an=1>

18. Chapman, J. Design for (Emotional) Durability. *Design Issues*, vol. xxv, Issue 4, Autumn, 2009. P. 29–35, DOI:10.1162/desi.2009.25.4.29.

19. Сталий дизайн. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/% Сталий_дизайн](https://uk.wikipedia.org/wiki/%20Сталий_дизайн)

References:

1. Papanek V. (2008). *Dyzain dlia realnoho myra* [Design for the real world]. Moscow: Yzdatel D. Aronov [in Russian].
2. David W. Orr. (2006). *Design on the edge: The making of a high-performance building* /David Orr – Imprint, Cambridge, MA.: The MIT Press [in English].
3. Greenpeace 2017. *Fashion at the Crossroads*. Accessed. URL: <https://www.greenpeace.org/archiveinternational/Global/international/publications/detox/2017/Fashion-at-the-Crossroads> [in English].
4. Orlova O. (2013). *Ekolohichniy faktor formotvorennia v dyzaini* [Ecological factor of formbuilding in design]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 05.01.03 «Tekhnichna estetyka». Kharkiv : KhDADM [in Ukrainian].
5. Myhal S.P., H.V. Somar, T.A. Somar (2011). *Ekolohichniy chynnyk u dyzaini prostorovo-predmetnoho seredovyshcha* [Ecological factor in the design of the spatial and object environment]. *Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy*. Pp. 366–372 [in Ukrainian].
6. Shandrenko O. M., Dubas Kh. O. (2019). *Ekodyzain u fashion industrii KhKhI stolittia* [Ecodesign in the fashion industry of the 21st century]. *International Scientific Journal "Internauka"*. № 2. URL: <https://www.inter-nauka.com/issues/2019/2/4628> [in Ukrainian].
7. Kyselova K.O. (2019). *Napriamy proektuvannia fashion-objektiv z urakhuvanniam ekolohichnoho faktoru* [Directions of designing fashion-objects taking into account ecological factors]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Rivne : RDHU. Vyp. 30. pp. 179–185* [in Ukrainian].
8. Kyselova K.O. (2019). *Shliakhy ekolohizatsii mody* [Ways of greening fashion]. *Dyzain-osvita yak haluz kreatyvnykh industrii : mater Vseukr. nauk-prakt. konf., 18-19 kvitnia 2019. Kyiv : KNUKiM. Pp. 46–53* [in Ukrainian].
9. Ehrenfeld J.R. (2018). *Searching for Sustainability. Reflections. V. 5, № 8*. URL: https://www.solonline.org/wp-content/uploads/2018/08/sol_reflections_5.8.pdf
10. Hethorn J., Ulasewicz C., Eds. (2008). *Sustainable Fashion: Who Now? : Fairchild Books* [in English].
11. Niinimäki, K. (2015). *Ethical foundations in sustainable fashion. Textiles and Clothing Sustainability*. URL: [https://link.springer.com/content/pdf/ 10.1186%2Fs40689-015-0002-1](https://link.springer.com/content/pdf/10.1186%2Fs40689-015-0002-1) [in English].
12. *Brundtland Report. World Commission on Environment and Development (1987)*. URL: <https://www.un.org/ru/ga/pdf/brundtland.pdf> [in English].
13. Kerkhof R. *Think Tank: Uphold Your 'Eco-conscious,' Set Up a Green Wardrobe. WWD. September 7, 2019*. URL: <https://wwd.com/business-news/business-features/think-tank-uphold-your-eco-conscious-set-up-a-green-wardrobe-now-1203248566/> [in English].
14. *Rynok odezhdy v Ukrainy* [Clothing market in Ukraine]. *InVenture*. 15.03.2021. URL: <https://inventure.com.ua/analytics/investments/rynok-odezhdy-v-ukraine> [in Ukrainian].
15. McDonough W., Braungart M. (2013). *The Upcycle: Beyond Sustainability-Designing for Abundance* : Macmillan Publishers [in English].
16. *Ekolohichniy dyzain* [Ecological design]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Екологічний_дизайн#:~:text= [in Ukrainian].
17. *Pro zatverdzhennia Tekhnichnoho rehlamentu shchodo vstanovlennia systemy dlia vyznachennia vymoh z ekodyzainu enerhospozhyvchykh produktiv : Postanova Kabinetu ministriv Ukrainy vid 3.10.2018. № 804* [On the approval of the Technical Regulation on the establishment of a system for determining the requirements for eco-design of energy-consuming products: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated 3.10.2018. # 804]. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/view/kp180804?an=1> [in Ukrainian].
18. Chapman, J. Design for (Emotional) Durability. *Design Issues*, vol. xxv, Issue 4, Autumn, 2009. pp. 29-35, DOI:10.1162/desi.2009.25.4.29 [in English].
19. *Stalyi dyzain* [Sustainable design]. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/% Сталий_дизайн](https://uk.wikipedia.org/wiki/%20Сталий_дизайн) [in Ukrainian].

УДК 7.05:687.016]:502/504

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.6>**Лавренюк Ольга Олександрівна,**

кандидат мистецтвознавства,

кафедра технології і дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-0862-796X

lavrenyukolga@ukr.net

ЕКОЛОГІЧНІСТЬ ЯК СВІТОВИЙ ТРЕНД: НАПРЯМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Дослідження присвячено аналізу теоретичних аспектів екологічного дизайну, вивченню способів вторинного використання матеріалів і речей у феши-індустрії, аналізу практичного досвіду дизайнерів і фахівців текстильної галузі щодо інновацій в екологічних напрямках. Визначено, що пріоритетними напрямками сучасної індустрії моди є пошуки шляхів вирішення екологічних світових проблем, збереження природних ресурсів, гармонійного співставлення модних тенденцій та екологічних підходів до їх реалізації.

Актуальність даного дослідження пояснюється загостренням екологічних проблем на даному етапі розвитку суспільства, підвищенням уваги дизайнерів до екологічних дизайнерських практик в індустрії моди та, у зв'язку з цим, необхідністю пошуку сталих рішень і методів створення екологічного дизайнерського продукту. Виконано аналіз категорій «апсайклінг» «ресайклінг», визначено особливості глобальної тенденції відмови від натурального хутра і шкіри та виробництва альтернативних матеріалів для створення одягу, взуття та доповнень. Розглянуто новітні практики відомих українських і зарубіжних дизайнерів та їх підходи і методи вторинного використання текстилю і речей.

Проаналізовано зарубіжний досвід щодо створення альтернативних матеріалів з таких природних різновидів сировини, як кокосове та конопляне волокно, відходи від виноробства, апельсинова кожура, морські рослини, а також результати вторинної переробки пластику для одержання нової форми текстилю.

Зроблено висновки щодо необхідності спрямування зусиль майбутніми дизайнерами на процеси циклічного дизайну в індустрії моди, на необхідність пошуку шляхів доступу до новітніх матеріалів, запровадження власних технологій їх створення в Україні, на подолання протиріччя між високою вартістю новітніх екологічних матеріалів та гострою необхідністю переходу на їх використання.

Ключові слова: екологічний дизайн, індустрія моди, вторинне використання, текстиль, альтернативні матеріали.

Lavreniuk Olha. ENVIRONMENTALITY AS A GLOBAL TREND: DIRECTIONS AND PERSPECTIVES IN CLOTHING DESIGN

The study is devoted to the analysis of theoretical aspects of ecological design, the study of methods of secondary use of materials and things in the fashion industry, the analysis of the practical experience of designers and specialists in the textile industry regarding innovations in ecological directions. It was determined that the priority directions of the modern fashion industry are the search for ways to solve global environmental problems, the preservation of natural resources, the harmonious comparison of fashion trends and ecological approaches to their implementation.

The relevance of this study is explained by the aggravation of environmental problems at this stage of the development of society, the increased attention of designers to ecological design practices in the fashion industry and, in connection with this, the need to find sustainable solutions and methods of creating an ecological design product. An analysis of the categories "upcycling" and "recycling" was performed, the features of the global trend of abandoning natural fur and leather and the production of alternative materials for the creation of clothes, shoes and accessories were determined. The latest practices of famous Ukrainian and foreign designers and their approaches and methods of secondary use of textiles and things are considered.

The foreign experience of creating alternative materials from such natural raw materials as coconut and hemp fiber, winemaking waste, orange peel, marine plants, as well as the results of secondary processing of plastic to obtain a new form of textile was analyzed.

Conclusions were made regarding the need for future designers to focus their efforts on cyclical design processes in the fashion industry, on the condition of finding ways to access the latest materials, introducing their own technologies for their creation in Ukraine, to overcome the contradiction between the high cost of the latest ecological materials and the urgent need to switch to their use.

Key words: ecological design, fashion industry, secondary use, textiles, alternative materials.

Постановка проблеми. Останнє десятиліття все більше українських і світових компаній спрямовують свої зусилля на вирішення екологічних проблем та етичне ставлення до тварин та природних ресурсів. Цей вектор у дизайнерській площині обумовлений кількома чинниками, перш за все змінами споживацького попиту у зв'язку з поглиблення кліматичної та екологічної кризи, а також активною позицією з боку захисників тварин та екологічних організацій. «Розвиток стійких біоматеріалів багато в чому є відповіддю на необхідність зменшити вплив на навколишнє середовище індустрії моди, однієї з найсерйозніших забруднювачів планети. Індустрія моди несе відповідальність за 10% щорічних глобальних викидів вуглецю, – це більше, ніж усі міжнародні рейси та морські перевезення разом узяті, і відповідальна за близько 20% світових стічних вод, які утворюються внаслідок фарбування та обробки тканин» [9], – зазначає засновниця міжнародного благодійного фонду з проблем переходу до економіки замкнутого циклу Еллен Макартур.

Тенденції розвитку еконапряму в сучасному дизайні одягу розглядали українські дослідники. Так, К. Поліщук, О. Тригуб проаналізована діяльність брендів одягу, які використовують методи екологічного проектування у дизайні та текстильній промисловості. Серед таких методів розглянуто переробку споживаного одягу для зменшення використання ресурсів (upcycling), використання біодеградуючих текстильних матеріалів для зниження впливу на довкілля, а також використання барвників рослинного походження замість отруйних хімічних речовин для поліпшення експлуатаційних характеристик тканини [5]. Автори наголошують, що «Екологічний дизайн має стати єдиною ланкою між матеріальними потребами людини, культурою суспільства та довкіллям. Через поступову переорієнтацію свідомості споживачів можлива реалізація екологічних принципів і цінностей, таких як збільшення тривалості використання продуктів виробництва, надання переваги виробам багаторазового використання, створення замкнених

циклів виробництва та широкого впровадження рециклу [5, с. 129-130].

Бачення екологічного дизайну однією з останніх парадигм сучасних планетарних реалій, коли екологія набуває своїх властивостей вже в одязі, – виклала О. Смоляр. На її думку, екологічний дизайн є узагальнюючою номінативною ознакою сучасного бачення людини як родової істоти, а також одягу як планетарної ознаки, яка так чи інакше пов'язана з модою [6, с. 163].

Одним із найперспективніших напрямів екологічного дизайну А. Гахова та І. Яременко розглядають апсайклінг. Авторами визначено теоретичні аспекти вторинного використання сировини у фешн-індустрії, систематизовано практичний доробок у напрямі екологічного дизайну одягу, з'ясовано значення понять «апсайклінг» та «ресайклінг», виявлено особливості методики проектної діяльності з використанням принципів апсайклінгу, на відміну від традиційного проектування одягу [2].

Апсайклінг як явище світового масштабу та питання можливості використання вживаних речей у створенні сучасних колекцій взуття висвітлили А. І. Бабіч, Н. Борщевська, Л. Федоренко, А. О. Бабіч. Автори сформулювали такі переваги апсайклінгу: екологічність; можливість позбавити будинок від старих і не потрібних чи малих за розміром речей; відмінна можливість заощадити сімейний бюджет; шанс проявити фантазію та створити нову річ індивідуально під свої вподобання і потреби [1, с. 199].

У праці І. Давіденко та П. Чоні, присвяченій дослідженню принципів використання вторинних текстильних матеріалів в проектуванні сучасного костюма, приділено увагу виробничим ланцюгам «сировина – кінцева продукція» у діяльності вітчизняних та закордонних підприємств апсайклінг-індустрії, визначено ключові тенденції в цій сфері та можливості їх адаптації у розробці колекцій одягу [3]. Отже, тема екологічної моди стає все більш актуальною не лише на рівні практики, але й на рівні теоретичного осмислення. В Україні тема екологічного дизайну також набирає потужних обертів, все більше дизайнерів долучаються до випуску еко-лінії

або дотримуються екологічних стандартів у своїй роботі. У зв'язку з цим є необхідність напрацювання методичної бази та проектно-практичних підходів, вивчення зарубіжного досвіду у ланці еко-дизайну та пошуку нових, екологічно стійких практик використання нерозпроданих виробів, невикористаних тканин, непотрібних речей.

Мета статті – виявлення перспективних напрямів розвитку екологічного дизайну, аналіз інноваційних підходів українських та зарубіжних дизайнерів у вторинному використанні сировини та створенні принципово нових текстильних екологічних матеріалів.

Виклад основного матеріалу. Вирішення глобальних екологічних проблем, що постали перед людством на початку ХХІ ст. значною мірою залежить від зміни установок у модній індустрії, зокрема, від зміцнення позицій сталої моди та екологічного виробництва. Переосмислення принципів споживання, опанування нових і розвиток вже апробованих методів екологічного проектування – є пріоритетними завданнями сучасних методології і практики дизайну.

Провідними тенденціями діяльності дизайнерів та виробників текстилю сьогодні є забезпечення повторного циклу вживання модного продукту та відмова від сировини і методів, що спричиняють негативний вплив на навколишнє середовище та перешкоджають симбіозу людини і природи. Протягом останнього десятиліття було чимало пошуків і експериментів у руслі цих тенденцій. Зосередимо увагу на тих, які вже продемонстрували значні перспективи у вирішенні проблеми екологізації дизайну – це апсайклінг, ресайклінг, відмова від натурального хутра і шкіри та виробництво альтернативних матеріалів.

1. Апсайклінг (upcycle – від англ. «up» – вгору та «cycle» – цикл), за визначенням Оксфордського словника – переробка чогось, предмету, який вже використовувався, таким чином – щоб зробити щось більш високої якості чи цінності, ніж попередній предмет [16]. Даний метод мав місце ще в минулому, ХХ ст. і використовувався у тих сферах, де люди хотіли заощадити ресурси. Економічна

нестабільність та дефіцит товарів у різних країнах змушували людей переробляти старі речі. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. вторинну переробка стали називати ресайклінгом і використовувати ширше, також зросла і популярність апсайклінгу. Причинами такого поширення цих методів стала загострення проблем екології та охорони навколишнього середовища, і, відповідно – обізнаність суспільства щодо цих проблем.

Сьогодні апсайклінг і ресайклінг переживають наступну хвилю затребуваності. Обмеження у матеріальних ресурсах у зв'язку з пандемією призвели до того, що багато дизайнерів відмовилися від звичної схеми замовлення нових тканин і звернулися до матеріалів, які були в наявності. Той факт, що сьогодні найбільші бренди класу «люкс» звернулися до практики повторного використання речей, є ствердженням своєчасності та доцільності цієї практики, потужним вектором розвитку для індустрії моди.

Одним із українських новаторів апсайклінгу є Ксенія Шнайдер. Для сезону осінь-зима 2021 р. дизайнерка разом з командою розробили мультифункціональний гардероб KSENIASCHNAIDER – особливий одяг для цифрової інтелігенції – молодих людей, більшість часу яких пов'язана з використанням цифрових пристроїв [4]. Колекція складається з виробів у техніці «печворк» – шортів, спідниць, жакетів, кардиганів, суконь, джинсів, комбінезонів, пальт (рис. 1, а, б). У якості основного матеріалу бренд використав денім з семплів тканини, яка зазвичай розсилається дизайнерам виробниками тканин і потім утилізується, а також фліс, архівні речі та вироби з сучасних технологічних матеріалів. Дизайнери так описують концепцію колекції: «Вона про людей, які виходять з віртуального світу в світ, який вони просто перестали помічати, – в реальний світ дикої природи. ...У цьому одязі можна відчувати себе одночасно захищеним і в той же час бути на виду, в ній можна злитися з природою і в той же час звернути на себе увагу. ...Нова колекція – це маніфест любові до краси планети і технологій одночасно. Як дизайнери, ми шукаємо баланс між світом в інтернеті і світом за вікном. І ми пропонуємо

не вибирати щось одне, а навчитися жити в гармонії з двома реальностями» [4].

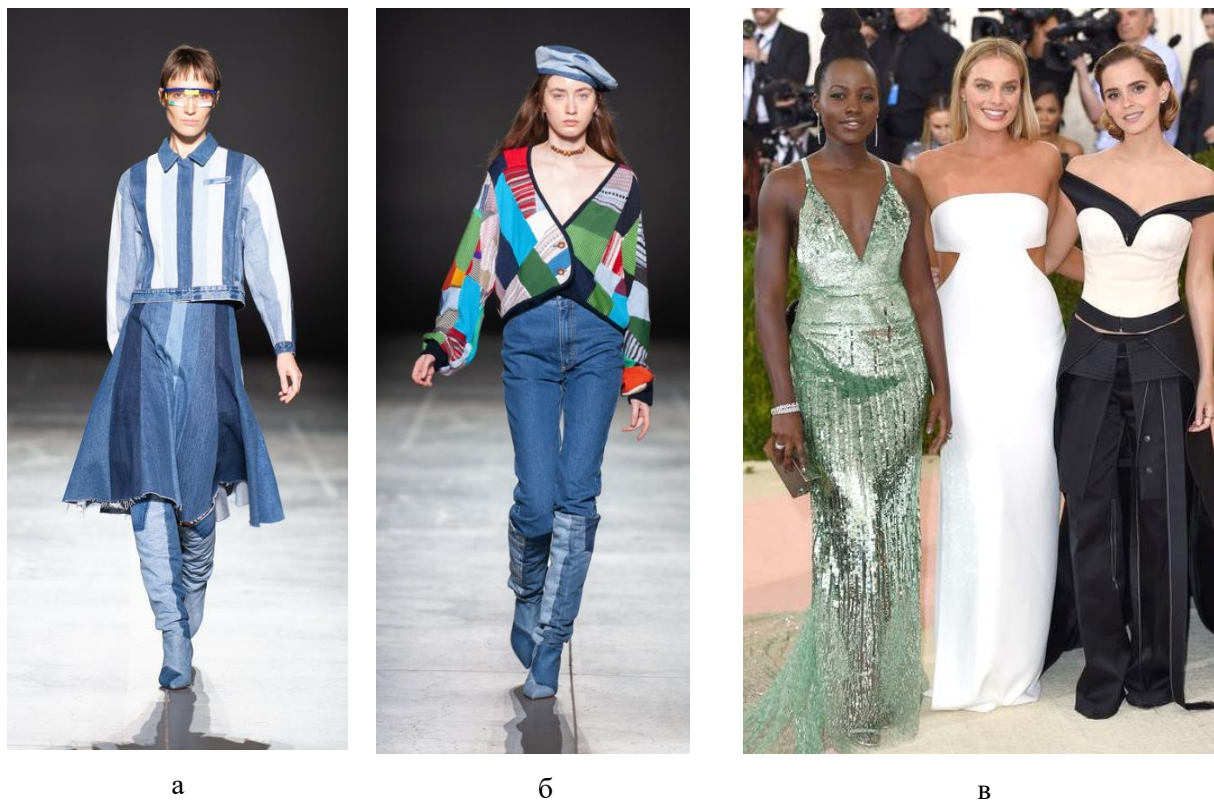
Окрім Kseniaschnaider в українській індустрії моди слід назвати ще ряд брендів одягу, взуття та аксесуарів, які активно опановують способи і технології стійкої моди, таких як Act Green, Avoska, Anna Sun, Azava, Khomenko, Suburb Europe, Roussin, Raw Flaw, Майстерня Закаблук, Ncuzip, Natasha Fishchenko, Hanftek, My Sleeping Gypsy, Slowme, Ochis, Remade, Her, Golub Upcycled Denim Project, Root Bags та ін.

Зарубіжні дизайнери, які завжди висвітлювали у своїх концепціях позицію за екологію – також активно розвивають цей напрям. Так, Габріела Херст, дизайнерка уругвайського походження, виготовила колекцію Retro Fit з нерозпроданих речей для лондонського універмагу Selfridges (вироб із кашеміру, перефарбовані сукні-сорочки та сумки-торби, виготовлені методом клаптевого шиття). Такі компанії, як Balenciaga (з волохатими пальто зі штучного хутра), Marni (з верхнім одягом зі шматочків старих речей і тканин у техніці клаптевого шиття) і Coach (перероблені сумки 1970-х рр.) постійно експериментують із повторним використанням матеріалів. Бренд Miu Miu оголосив про вихід нової колекції Upcycled – ексклюзивної капсули з 80 унікальних суконь, перекроєних із старовинних предметів одягу, які були ретельно відібрані у вінтажних магазинах та на блошиних ринках. До яскравих прикладів успішного просування еко-дизайну можна віднести також Deborah Lindquist Eco Fashion Brand (США), Enamore (Великобританія-Канада), People Tree (Великобританія-Японія), Patagonia (США), Mark Liu (Австралія-Великобританія), Melissa (Бразилія), Stella McCartney (Великобританія), та ін.

2. Ресайклинг (recycle, від англ. «re» – заново» та «cycle» – цикл) – переробка чогось, речей, які вже були використані для того, щоб їх можна було використовувати знову (наприклад – переробка сміттєвих відходів, матеріалів, пластику, скла, паперу тощо) [13]. Таким чином матеріали можуть бути перероблені і трансформовані до абсолютно нових якостей. Кожен матеріал має граничну кількість разів,

які він може підлягати переробці, наприклад: целюлозне волокно можна переробляти до 6 разів, пластик – 4-5 разів. Виразними прикладами ресайклингу є сукні, розроблені Кельвіном Кляйном для американських актрис (рис. 1, в). Так, Емма Уотсон співпрацювала з дизайнером щодо виготовлення вбрання з трьох різних тканин, одержаних з перероблених пластикових пляшок. Це вбрання з п'яти предметів актриса демонструвала на Green Carpet Challenge – всесвітньо відомому ініціативному заході, який з 2010 р. на червоних доріжках усього світу приваблює увагу до сталого розвитку та посилення екологічних принципів брендів. «Пластик – один із найбільших забрудників на планеті. Можливість перепрофілювати ці відходи і включити їх у мою сукню для Met Gala доводить силу, яку можуть мати творчість, технології та мода, що працюють разом», писала Е. Уотсон [10]. Актриса також повідомила, що планує змінити образ із п'яти предметів у рамках ініціативи #30Wears (заохочення користувачів вдягати предмети одягу не менше 30 разів). Після співпраці з Е. Уотсон К. Кляйн також створив ще два екологічно чистих образи для Met Gala, які продемонстрували Марго Роббі та Люпіта Ніонго (рис.). У той час, як плаття Роббі було на підкладці з органічного італійського шовку і блискавками з перероблених матеріалів, плаття Ніонго було ретельно зшито вручну в нью-йоркському ательє Calvin Klein [10].

Різницю між двома поняттями «апсайклинг» і «ресайклинг» сформулювали А. Гахова та І.Єременко: «Апсайклинг вирішує переробку без втручання у склад та властивості матеріалу, наприклад, виготовлення нового продукту може здійснюватися завдяки розкладанню старого продукту до деталей крою, а потім із отриманого матеріалу виготовляється новий виріб. Для переробки старих виробів за допомогою ресайклингу потрібне спеціальне устаткування й особливі технології, наприклад, розщеплення попереднього продукту до стану сировини, з якої можна виготовити новий текстиль, матеріал тощо бажаної форми чи з певними властивостями [2, с. 68].



а

б

в

Рис. 1: а, б – Апсайклінг в дизайні одягу:

К. Шнайдер, Україна; моделі з колекції FW20-21 на основі переробленого деніму і печворку [4];
в – Ресайклінг в дизайні одягу: К. Кляйн, США; сукні з перероблених пластикових пляшок
для Люпіти Ніонго, Марго Роббі та Емми Уотсон. 2016 р. [10]

У контексті нашого дослідження слід назвати ще один термін – даунсайклінг (від англ. *downcycling* «down» – вниз та «cycle» – цикл), – це перетворення продукту в кінцевий продукт нижчої якості; відходи розщеплюються на свої основні компоненти, змішуються з новими речовинами і знову вводяться у кругообіг у новій формі [8]. Цей метод також дозволяє ту чи іншу сировину використовувати для виготовлення товарів з інших груп. Наприклад речі, непридатні для подальшого використання, якщо вони перетворюються в регеноване волокно, можна використовувати в якості набивки для м'яких меблів. Однак з цієї набивки вже не вийде знову зробити одяг.

3. Відмова від натурального хутра і шкіри, виробництво альтернативних матеріалів. В останні роки понад 1500 компаній по всьому світу прийняли політику відмови від хутра, у тому числі такі найпотужніші марки, як Gucci, Saint Laurent, Valentino та ін. Великі

рітейлери Neiman Marcus, Macy's та Saks Fifth Avenue також прибрали хутра зі своїх торговельних мереж. Провідний модний журнал ELLE на спеціальному заході у грудні 2021 р. у Лондоні офіційно заборонив використання хутра на своїх сторінках у 45 виданнях та на 46 веб-сайтах по всьому світу, у тому числі в Китаї – найбільшій у світі країні-виробнику хутра. Це рішення охопило загалом 175 мільйонів читачів журналу з усього світу [14]. «Настав час для ELLE зробити заяву з цього приводу, заяву, яка відображає нашу увагу до найважливіших питань захисту та турботи про навколишнє середовище та тварин, відмову від жорстокого поводження з тваринами. Це також можливість для ELLE підвищити поінформованість про добробут тварин, підтримати попит на стійкі та інноваційні альтернативи та сприяти розвитку більш гуманної індустрії моди» [14], – заявила старша віце-президентка та міжнародна директорка ELLE Валерія Безсоло Льюїс.

Слід зазначити також, що пандемія COVID-19 спричинила подальшу загрозу для хутряної промисловості, де дикі тварини часто перебувають у брудних умовах – живильному середовищі для поширення хвороб. Цей факт було виявлено, коли норки на звірофермах у Європі та США дали позитивний результат на вірус COVID-19, що призвело до необхідності масового знищення норки по всій Європі як превентивного заходу для стримування поширення вірусу [7].

Група студентів з університету Universidad de los Andes Bogota (Колумбія, США) розробила замітник шерсті (веганську вовну) під назвою Woосоа, отриманий із сільськогосподарських відходів (рис. 2, е). За цю розробку група отримала премію Stella McCartney за біодизайн 2018 р. та вовну без тварин, спонсорами якої були PETA (американської організації із захисту прав тварин) і Стеллі Маккартні; конкурс проходив в Музеї сучасного мистецтва м. Нью-Йорк. Для створення регенеративної вовни без тварин на біоло-

гічній основі експериментатори використали кокосове та конопляне волокна та обробку їх ферментами з грибів (рис. 2, а, б). Волокна кокосового горіха гігроскопічні, термічно і природно протимікробні, тоді як волокна конопель довговічні і легко забарвлюються, що робить отриманий матеріал ідеальним для текстильної промисловості (рис. 2, в-д). Шляхом гниття волокон у контрольованому середовищі було отримано м'який високоякісний текстиль, який не завдає шкоди тваринам, влітку пропускає повітря, а взимку відчуватиметься як ведмежі обійми. Цей матеріал має властивість 100% біорозкладання [20].

Суттєвий розвиток на ринку новітніх матеріалів отримало виробництво заміників шкіри. Компанія Vegea зі штаб-квартирою в Мілані (Італія) з 2016 р. створює екологічні матеріали, використовуючи шкірку і кісточку винограду – відходи від виноробства, а також рослинні олії та натуральні волокна із сільського господарства. Так з'явилася «виноградна шкіра», також відома як «винна



а



в



д



б



г



е

Рис. 2. Розробка замітника вовни групою студентів з університету Universidad de los Andes Bogota (Колумбія, США), 2018 р.:

а, б – сировина (волокна кокосового горіху і коноплі); в, г – процес ткання і отримане полотно, д – виріб із замітника вовни; е – команда студентів – розробників [15; 20]

шкіра», – новітній заміник шкіри на рослинній основі, який знайшов активне застосування в індустрії екологічно чистої моди [11].

Ця інновація не вимагає великої кількості води для виробництва, а вода, що використовується, придатна для повторного використання. Крім того, якщо шкіра тварин проходить процес дублення з використанням багатьох шкідливих токсичних хімічних речовин, винна шкіра цього не потребує. Окрім цього, робота із залишками виноградних відходів допомагає запобігти їх попаданню на звалища (рис. 3, а-в).

Альтернативний матеріал з відходів виноробництва активно використовується кількома компаніями. Так, популярний бренд H&M випустив колекцію взуття і сумок Conscious Exclusive 2020 (рис. 3, д, е) з «винної шкіри»

VEGEA, з використанням екологічно безпечних методів. Дане досягнення компанії розцінюють як неодмінну перспективу досягнення амбіційної мети – використовувати лише перероблені або екологічно чисті матеріали до 2030 року [18]. Ще одна спеціальна серія VEGEA матеріалу з імітацією крокодилової шкіри розроблена для колекції H&M – Co-Exist Story Collection 2021 [17]. Майстерно виконана імітація (рис. 3, к, л) несе ще одну ідею – бути добрішими до планети і тварин, які на ній живуть та стверджувати гармонійне співіснування людей і тварин. Колекція повністю з екологічних природних перероблених відходів і схвалена організацією PETA.

Успішна колаборація відбулася у компанії VEGEA з брендом Le Coq Sportif [19] у виробництві кросівок з рослинних та еколо-

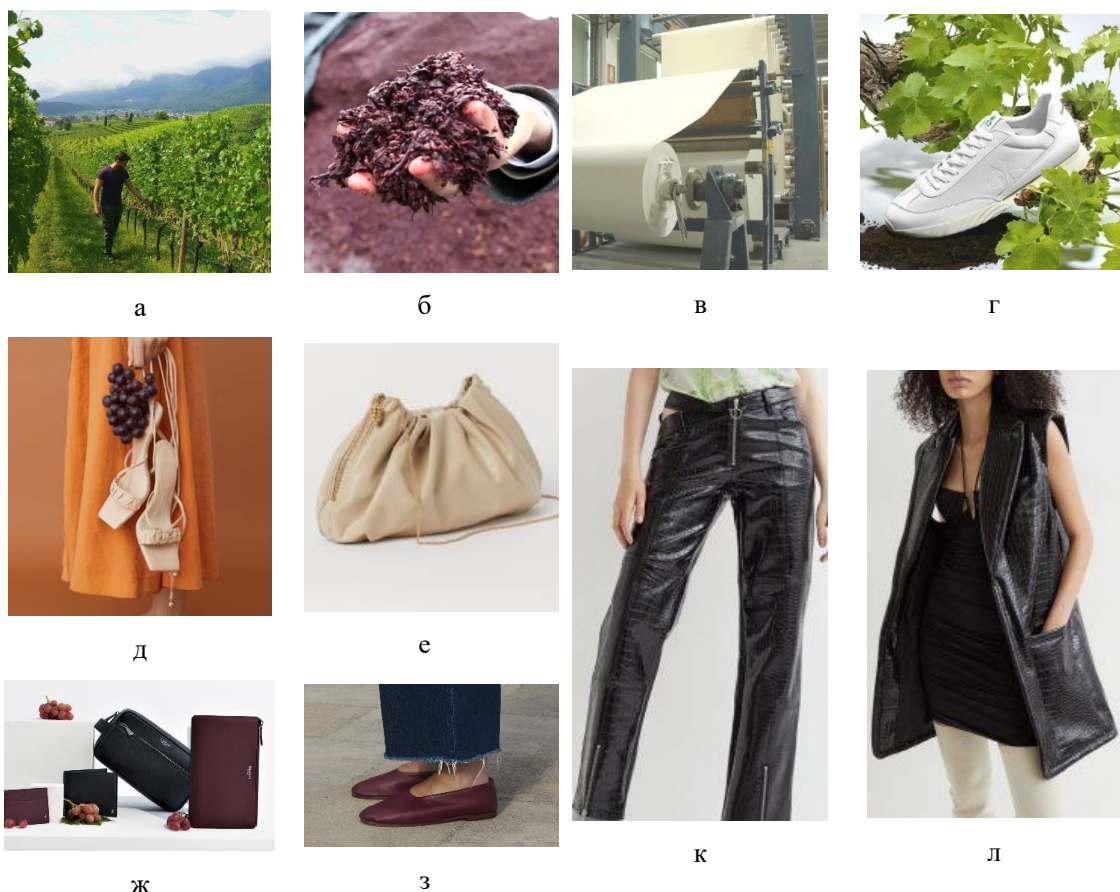


Рис. 3. Розробка заміника шкіри:

а-в – процес виробництва з відходів винограду після виробництва вина в компанії VEGEA (Італія); г – кросівки Le Coq Sportif з отриманого екологічного матеріалу VEGEA; д, е – моделі з колекції взуття і сумок H&M Conscious Exclusive 2020 з матеріалу VEGEA; ж – колекція аксесуарів Richemont Group з матеріалу VEGEA; з – балетки від бренду Lilday з рослинної шкіри; к, л – моделі з колекції H&M Co-Exist Story Collection 2021 з матеріалу VEGEA [12; 17–19]

гічно чистих матеріалів (рис. 3, г), а також з брендом Serarian [11], який представив свою першу екологічну колекцію, виготовлену вручну з матеріалів VEGEA (рис. 3, ж).

Екологічний заміник шкіри, що не містить хрому і токсинів, використовує також іспанський бренд Lilday [12]. Її використання не завдає шкоди навколишньому середовищу, та скорочує викиди CO₂. Цей м'який заміник шкіри краще адаптується до будь-якого типу шкіри людини і запобігає натиранням та дискомфорту, забезпечує легке випаровування потовиділення (рис. 3, з).

Можна навести ряд інших компаній, які перетворюють індустрію моди з одного із джерел забруднення на регенеративну і гуманну сферу, що турбується про людей і навколишнє середовище: це мексиканська компанія DESSERTO, що спеціалізується на виробництві першого у світі екологічно чистого органічного матеріалу, виготовлений із кактуса Нопал у великій різноманітності кольорів, щільності та текстур; німецька компанія Alga-Life, заснована в 2016 р., яка виробляє нитки та барвники для текстилю шляхом очищення білків водоростей, які потім змішують із натуральними інгредієнтами, такими як шкірка гранату та голки ялівцю (для безвідходного процесу виготовлення потрібні лише сонячне світло та вода); сицилійська компанія Orange Fiber, заснована у 2014 р., яка виробляє і продає виробникам одягу тканину з «апельсинового» волокна, що нагадує по м'якості шовк; швейцарська компанія QWSTION, що з 2018 р. спеціалізується на виготовленні верхнього одягу і аксесуарів зі стебла бананової рослини абаки, яку вирощують і виготовляють на Філіпіпах та ін.

Отже, інноваційні розробки щодо винайдення альтернатив матеріалам тваринного

походження досягли значних результатів, використовуючи природні джерела та сучасні методи біотехнології для розробки функціональних матеріалів для індустрії моди, замінюючи хутро та шкіру, тим самим знижуючи вплив однієї з найбільш шкідливих галузей. Хоча компанії цього типу є незначною частиною глобальної текстильної галузі, кількість таких фірм з року в рік зростає.

Висновки. Проаналізувавши досвід запровадження екологічних практик українськими і зарубіжними дизайнерами можна стверджувати, що еко-дизайн – це довготривалий стійкий тренд, спрямований на усвідомлення споживачем себе як невід'ємної частини екосистеми, що впливає на стан екології і як наслідок – на власне здоров'я. Ключове завдання еко-дизайну – захист навколишнього середовища протягом життєвого циклу виробів – від виробництва сировини та створення одягу до його утилізації чи повторного використання. Основними вимогами еко-дизайну слід вважати:

- дбайливе споживання ресурсів при проектуванні, виготовленні, використанні виробів;
- використання природної, екологічно безпечної сировини;
- безпеки в експлуатації, відсутність шкоди здоров'ю;
- можливість повторного використання за допомогою апсайклінгу або ресайклінгу;
- простота і безпека утилізації з мінімальними екологічними витратами.

Екологічний напрямок у моді в Україні лише починає активно розвиватися, тому становить значний інтерес для майбутніх розробок. У подальших дослідженнях слід розглянути питання співвіднесення вартості екологічних матеріалів та актуальності їх повсякденного використання.

Література:

1. Бабіч А. І., Борщевська Н. М., Федоренко Л. О., Бабіч А. О. Розробка колекції жіночого взуття в екостилі з вживаних речей. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2020. № 3 (285). С. 198–203.
2. Гахова А., Єременко І. Апсайклінг: концепції вторинного використання продуктів. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 42 (1). С. 66–74.
3. Давиденко І. В., Чоні П. В. Дослідження принципів використання вторинних текстильних матеріалів у проектуванні сучасного костюма. *Технології та дизайн*. 2017. № 2 (23). С. 1–11.

4. Войтецька К. Перероблений денім, печворк і асиметричні джинси в колекції KSENIA SCHNAIDER FW20-21. *ТОЧКА.NET*. URL: <https://lady.tochka.net/ua/83032-pererabotannyy-denim-pechvork-i-asimmetrichnye-dzhinsy-v-kollektsii-ksenia-schnaider-fw20-21/> (дата звернення: 21.09.2022).
5. Поліщук К. О., Тригуб О. Л. Тенденції розвитку еконапряму в сучасному дизайні одягу. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* : зб. тез доп. IV Всеукр. наук.-практ. конф. Миколаїв : МФ КНУКіМ, 2018. Ч. 2. С. 126–130.
6. Смоляр О. В. Екологічний дизайн в контексті модних інновацій та діяльності дизайнерів одягу ХХ–ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 25. С. 162–169.
7. Covid-19 on mink farms. *Fur Free Alliance*. URL: <https://www.furfreealliance.com/covid-19-on-mink-farms/> (дата звернення: 07.05.2022).
8. Downcycling. *Lexikon der Nachhaltigkeit*. URL: https://www.nachhaltigkeit.info/artikel/downcycling_2007.htm (дата звернення: 11.06.2022).
9. Gonzales J. Sustainable fashion: Biomaterial revolution replacing fur and skins. *Mongabay*. URL: <https://news.mongabay.com/2022/04/sustainable-fashion-biomaterial-revolution-replacing-fur-and-skins/> (дата звернення: 17.05.2022).
10. Karmali S. Emma Watson's Met Gala gown was made from recycled plastic bottles. *Harper's BAZAAR*. URL: <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/fashion-news/a37067/emma-watson-s-met-gala-gown-was-made-from-recycled-plastic-bottles/> (дата звернення: 12.05.2022).
11. Material Innovation: Wine + Leather = Wine Leather? *Kind Purposes*. URL: <https://www.kindpurposes.com/en/news/material-innovation-wine-leather-wine-leather> (дата звернення: 19.05.2022).
12. Mode Flat Ballerina Wine. *Lilday*. URL: <https://lilday.com/en/product/mode-flat-ballerina-wine/> (дата звернення: 19.05.2022).
13. Recycle. *Oxford Learner's Dictionaries*. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/recycle?q=recycle> (дата звернення: 11.06.2022).
14. Starostinetskaia A. Fur Is Dead: ELLE Bans Fur From Its 45 Editions Globally. *VegNews*. URL: <https://vegnews.com/2021/12/elle-fur-ban-global> (дата звернення: 24.06.2022).
15. Sustainable Brands Highlights Woocoa as Setting a Trend in Ethical Fashion. *BDC*. URL: <https://www.biodesignchallenge.org/pressblog/2018/7/25/sustainable-brands-highlights-woocoa-as-setting-a-trend-in-ethical-fashion> (дата звернення: 28.06.2022).
16. Upcycle. *Oxford Learner's Dictionaries*. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/upcycle?q=upcycle> (дата звернення: 11.06.2022).
17. VEGEA for H&M Co-Exist Story Collection. *Vegea*. URL: <https://www.vegeacompany.com/hm-coexist-collection/> (дата звернення: 19.05.2022).
18. VEGEA for H&M Conscious Exclusive. *Vegea*. URL: <https://www.vegeacompany.com/vegea-for-hm-conscious-exclusive/> (дата звернення: 19.05.2022).
19. VEGEA for Le Coq Sportif. *Vegea*. URL: <https://www.vegeacompany.com/vegea-for-le-coq-sportif/> (дата звернення: 19.05.2022).
20. WOOCOA: Vegan Wool From Coconut & Hemp. URL: <https://appareltalksbyapurva.wordpress.com/2020/12/05/woocoa-vegan-wool-from-coconut-and-hemp/> (дата звернення: 24.06.2022).

References:

1. Babich, A. I., Borshchevska, N. M., Fedorenko, L. O., Babich, A. O. (2020). Rozrobka kolektsii zhinochoho vzuttia v ekostyli z vzhlyvanykh rechei [Development of a collection of eco-style women's shoes from second-hand items]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu*. № 3 (285). PP. 198–203 [in Ukrainian].
2. Hakhova, A., Yeremenko, I. (2021). Apsaiklinh: kontseptsii vtorynnoho vykorystannia produktiv [Upcycling: concepts of secondary use of products. Current issues of humanitarian sciences]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Mystetstvoznnavstvo*. Vol. 42 (1). PP. 66–74 [in Ukrainian].
3. Davydenko, I. V., Choni. P. V. (2017). Doslidzhennia pryntsyviv vykorystannia vtorynnykh tekstylnykh materialiv u proiektuvanni suchasnoho kostiuma [Study of the principles of using secondary textile materials in the design of a modern suit]. *Tekhnolohii ta dizain*. № 2 (23). PP. 1–11 [in Ukrainian].
4. Voitetska. K. Pereroblenyi denim, pechvork i asymetrychni dzhynsy v kolektsii KSENIA SCHNAIDER FW20-21 [Recycled denim, patchwork and asymmetric jeans in the KSENIA SCHNAIDER FW20-21 collection]. *ТОЧКА.NET*. URL: <https://lady.tochka.net/ua/83032-pererabotannyy-denim-pechvork-i-asimmetrichnye-dzhinsy-v-kollektsii-ksenia-schnaider-fw20-21/> [in Ukrainian].
5. Polishchuk, K. O., Tryhub, O. L. (2018). Tendentsii rozvytku ekonapriamu v suchasnomu dizaini odiahu [Trends in the development of the eco direction in modern clothing design]. *Stan ta perspektyvy rozvytku kulturolohichnoi nauky v Ukraini* [Trends in the development of eco-direction in modern clothing design.

The state and prospects of the development of cultural science in Ukraine] collection of abstracts of reports of the 4th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Mykolaiv: MF KNUKiM, Ch. 2. PP. 126–130 [in Ukrainian].

6. Smoliar, O. V. (2011). Ekolohichniy dyzain v konteksti modnykh innovatsii ta diialnosti dyzaineriv odiahu XX-XXI stolittia [Ecological design in the context of fashion innovations and activities of clothing designers of the 20th-21st centuries]. *Visnyk KNUKiM. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. Vol. 25. PP. 162–169 [in Ukrainian].

7. Covid-19 on mink farms. *Fur Free Alliance*. URL: <https://www.furfreealliance.com/covid-19-on-mink-farms/> [in English].

8. Downcycling. Lexikon der Nachhaltigkeit. URL: https://www.nachhaltigkeit.info/artikel/downcycling_2007.htm [in English].

9. Gonzales J. Sustainable fashion: Biomaterial revolution replacing fur and skins. *Mongabay*. <https://news.mongabay.com/2022/04/sustainable-fashion-biomaterial-revolution-replacing-fur-and-skins/> [in English].

10. Karmali S. Emma Watson's Met Gala gown was made from recycled plastic bottles. *Harper's BAZAAR*. URL: <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/fashion-news/a37067/emma-watson-s-met-gala-gown-was-made-from-recycled-plastic-bottles/> [in English].

11. Material Innovation: Wine + Leather = Wine Leather? *Kind Purposes*. <https://www.kindpurposes.com/en/news/material-innovation-wine-leather-wine-leather> [in English].

12. Mode Flat Ballerina Wine. *Lilday*. <https://lilday.com/en/product/mode-flat-ballerina-wine/> [in English].

13. Recycle. *Oxford Learner's Dictionaries*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/recycle?q=recycle>

14. Starostinetskaya A. Fur Is Dead: ELLE Bans Fur From Its 45 Editions Globally. *VegNews*. URL: <https://vegnews.com/2021/12/elle-fur-ban-global> [in English].

15. Sustainable Brands Highlights Woocoa as Setting a Trend in Ethical Fashion. *BDC*. URL: <https://www.biodesignchallenge.org/pressblog/2018/7/25/sustainable-brands-highlights-woocoa-as-setting-a-trend-in-ethical-fashion> [in English].

16. Upcycle. *Oxford Learner's Dictionaries*. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/upcycle?q=upcycle>

17. VEGEA for H&M Co-Exist Story Collection. *Vegea*. URL: <https://www.vegeacompany.com/hm-coexist-collection/> [in English].

18. VEGEA for H&M Conscious Exclusive. *Vegea*. URL: <https://www.vegeacompany.com/vegea-for-hm-conscious-exclusive/> [in English].

19. VEGEA for Le Coq Sportif. *Vegea*. URL: <https://www.vegeacompany.com/vegea-for-le-coq-sportif/> [in English].

20. WOOCOA: Vegan Wool From Coconut & Hemp. <https://appareltalksbyapurva.wordpress.com/2020/12/05/woocoa-vegan-wool-from-coconut-and-hemp/> [in English].

УДК 331.101.1:72.012 (075.8)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.7>**Летяга Альона,**

аспірантка

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-0886-6477

Lavart69@gmail.com

НОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ ВИРОБІВ ОФОРМЛЕННЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ

Метою статті є аналіз нормативної бази з дизайн проектування виробів, що формують оздоблення інтер'єру. Визначено перелік виробів, їх загальні характеристики, виділені параметри, що можуть регламентуватися. Розглянуто особливості окремих елементів інтер'єру, наголошено про недоречність формального підходу в нормуванні дизайну.

Дослідження базується на зіставленні норм, які визначені державними документами, опрацьовано їхній склад і зміст, особливості регламенту, межі застосування. Значна частина цих документів має статус міждержавних норм. Наголошено на необхідності подальшого узгодження всіх регламентів з загальноєвропейськими стандартами в сфері дизайну й ергономіки.

В результаті встановлено, що основними нормативними документами в означеній сфері діяльності є Державні стандарти України (ДСТУ), що в більшості своїй дублюють ГОСТи радянських часів. Вони стосуються визначення основних термінів, типології виробів, їх типорозмірів, характеристик матеріалів, конструктивних особливостей. Усі норми потребують перегляду, оскільки постійно з'являються нові матеріали, технології, розробляються інноваційні конструктивні рішення, може бути розширена типологія виробів, термінологічна база.

Щодо загальноєвропейських стандартів, зокрема ISO, в них акцентується безпека виробництва й експлуатації, екологічна складова в проектуванні об'єктів предметного дизайну для оздоблення інтер'єрів. Ці регламенти враховують тенденції сталого розвитку та повинні стати основою для подальших розробок у сфері державних норм.

Тим не менше, ключовим питанням залишається узгодження меж творчості та стандартизації у дизайнерських виробках, це потребує детального розгляду та формування сучасної нормативної бази для кожної групи виробів, які використовують при оздобленні інтер'єру.

Ключові слова: нормативні документи, стандартизація, дизайн інтер'єру, предметне наповнення інтер'єру, дизайн виробів.

Letiaha Alona. NORMATIVE DOCUMENTS REGULATING THE DESIGN OF PRODUCTS THAT FORM INTERIOR DECORATIONS

The purpose of the article is to analyze the regulatory framework for the design of interior decoration products. The list of products, their general characteristics, the parameters that can be regulated are selected. The peculiarities of individual elements of the interior are considered, the inappropriateness of the formal approach in standardizing design is emphasized.

The study is based on a comparison of norms defined by state documents, their composition and content, features of the regulation, limits of application have been elaborated. A significant part of these documents has the status of interstate norms. The need for further harmonization of all regulations with European standards in the field of design and ergonomics was emphasized.

As a result, it was established that the main regulatory documents in the specified field of activity are the State Standards of Ukraine (DSTU), which mostly duplicate Soviet-era GOSTs. They relate to the definition of basic terms, typology of products, their standard sizes, characteristics of materials, design features. They need revision, as new materials and technologies are constantly appearing, innovative constructive solutions are being developed, in addition, the typology of products and the terminological base may be expanded.

Regarding European standards, in particular ISO, they emphasize the safety of production and operation, the ecological component in the design of subject design objects for interior decoration. These regulations take into account the trends of sustainable development and should become the basis for further developments in the field of state regulations.

Nevertheless, the key issue remains the coordination of the boundaries of creativity and standardization in design products, this requires detailed consideration and the formation of a modern regulatory framework for each group of products used in interior decoration.

Key words: regulatory documents, standardization, interior design, subject interior filling, product design.

Вступ. Останнім часом питанням регламентації в різних сферах людського життя приділяється все більше уваги. Це зумовлено прагненням створити максимально безпечні умови для життєдіяльності людини в сучасному світі.

Дизайн інтер'єрів облаштовує навколишнє середовище в повсякденному житті. Людина проводить багато часу в приміщеннях різного призначення, які пов'язані з побутом, роботою, навчанням, дозволяям. Усюди нас оточують різнопланові за функцією та стилістикою інтер'єрні рішення. Вони базуються на використанні певних елементів, які повинні відповідати встановленим вимогам. Розглянемо детальніше та структуруємо набір елементів інтер'єру, що дасть змогу визначитись з існуючою та необхідною нормативною базою, з їхнім подальшим створенням і використанням.

Матеріали та метод. Питання норм і стандартів у сфері дизайну постійно викликає суперечки навіть у колі фахівців. Дизайн – це творчість, яка в принципі не має обмежуватись. Але з цими виробами контактують люди, тому застосування певної низки регламентів повинно бути для них обов'язковим. Потрібно визначитись з тими характеристиками, параметри яких нормовані державою.

На даний момент існує ДСТУ (Державний стандарт України), часто успадкований із радянських ГОСТів (рос. Государственный общесоюзный стандарт) 1992 р. ГОСТ міждержавного стандарту в країнах СНД. Також він приймається Міждержавною радою зі стандартизації, метрології і сертифікації (МГС) [1].

Крім того, в Україні використовують стандарти ISO [2], які представляють собою варіант технічних вимог до продукції (послуг), націлений на полегшення обміну товарами та послугами між економічними агентами світового ринку.

До норм, у проектуванні дизайну інтер'єрів, відносяться ДБН (Державні будівельні норми), СанПіН (Санітарні Норми і

Правила). В них викладені загальні норми і правила для розробки проектного рішення, але немає безпосередніх вказівок стосовно виробів, що складають внутрішнє наповнення приміщень.

Також значна кількість параметрів викладено в спеціальній учбовій літературі, особливо в тій, що стосується проектування та виготовлення меблів [3, с. 23; 4; 5]. Але вони в частині обов'язкових норм дублюють відповідні ДСТУ [6; 7], інші дані можна віднести до рекомендацій.

Не втрачає свого значення довідник Е. Нойферта [8]. В ньому викладені основні рамкові умови проектування меблів та обладнання: відсутність бар'єрів, економічна ефективність, стійкість, правила та норми, встановлені різними організаціями. Довідник базується на практичному проектному досвіді. Також була започаткована серія «Детальний Додаток» – практичні рекомендації по розробці окремих елементів: «Ванні кімнати та санітарія», «Колір», «Дизайн та освітлення», «Підлоги» та ін.

Результати. В даній статті ми розглядаємо лише ті вироби, що формують оздоблення внутрішніх просторів різного призначення. Розглянемо такі категорії елементів інтер'єру, як меблі, санітарні вироби, двері, вироби зі скла та текстилю, перегородки декоративні.

1. Меблі та їх класифікація розглянута в багатьох роботах. В кожному випадку вибір меблів обумовлюється функціональним призначенням приміщення, що оздоблюється, загальною концепцією проекту, вимогами безпеки та зручності.

Для цієї групи виробів нормуються наступні характеристики.

1.1. Геометричні параметри, що мають функціональне навантаження – вони повинні відповідати антропометричним параметрам людини.

1.2. Безпека в експлуатації – стосується двох основних характеристик:

- конструктивне рішення;
- матеріали, що використовуються для виготовлення виробу.

1.3. Колористичне рішення – вибірково для певних приміщень та виробів.

Для меблів існує два основних стандарти: ДСТУ ГОСТ 16371:2016 (ГОСТ 16371-2014, IDT) «Меблі. Загальні технічні умови» [6] та ДСТУ 2081-92 «Деталі меблів. Терміни та визначення» [7].

Перший було розроблено з метою забезпечення дотримання вимог технічного регламенту Митного союзу ТР ТС 025/2012 «Про безпеку меблевої продукції». Він поширюється на побутові меблі та меблі для громадських приміщень, що випускаються підприємствами (організаціями) будь-яких форм власності, а також індивідуальними виробниками. Другий вміщує в собі термінологічну базу.

База стандартних розмірів розроблена для кухонних меблів. Але вона дещо варіюється в залежності від виробника, наприклад різниця в модулях існує у італійських та німецьких виробників. Але це не є критичним, всі модульні системи дозволяють вбудовуватись у параметри приміщення та підбирати інше кухонне обладнання. В Україні виробники притримуються італійської модульної сітки. Ці стандарти можна вважати регіональними, вони цілком враховують загальну ергономіку та виникли з розповсюдженням корпусних меблів.

2. Санітарні вироби також є предметами дизайну. Їх базові розміри нормуються у відповідності до антропометрії людини. Також в ДСТУ прописані вимоги до матеріалів та технологій виготовлення. Основні стандарти в цій сфері: ДСТУ Б В.2.5-59:2011 «Вироби санітарні керамічні. Загальні технічні умови» та ДСТУ Б В.2.5-12-98 (ГОСТ 30493-96) «Обладнання будинків і споруд. Вироби санітарні керамічні. Типи та основні розміри».

Перший стандарт поширюється на різні типи санітарних виробів: умивальники, унітази, змивні бачки, біде, пісуари, раковини та інші, що встановлюються в санітарних вузлах, побутових та інших приміщеннях будівель і споруд (житлових, громадських,

виробничих). Вказані матеріали: кераміка (фарфор, напівфарфор, фаянс). Встановлено обов'язкові вимоги щодо якості продукції – забезпечення її нешкідливості та безпечності для життя, здоров'я і майна населення та охорони довкілля [9].

Другий стандарт поширюється на санітарні керамічні (фарфорові, напівфарфорові та фаянсові) вироби: умивальники, п'єдестали для умивальників, унітази, змивні бачки, біде, пісуари. Встановлено їх типи та основні розміри. Частина вимог є обов'язковими, інші рекомендованими. Обов'язковими є відповідність типів до затверджених робочих креслень, представлених в стандарті. Слід підкреслити, що форма будь якого типу виробів в стандарті не регламентується [10].

3. Двері також виступають елементом дизайну. Для них існують стандарти в першу чергу за типорозмірами. Це обумовлено необхідністю дотримуватись відповідності розмірам дверних отворів, прописаним в ДБН. Крім того важливими параметрами виступають надійність, вогнетривкість, екологічність і т. ін. Міжкімнатні та вхідні двері повинні відповідати стандартам, які є єдиними для всіх виробників. Виробництво дверей в Україні регулюється такими державними та міждержавними документами:

- ДСТУ Б В.1.1-6-2001. Пожежі. Двері і ворота. Методи випробувань на вогнестійкість;
- ДСТУ Б В.2.6-16-00. (ГОСТ 30109-94). Двері дерев'яні. Методи випробувань на опір злому;
- ДСТУ Б В.2.6-11-97. Двері металеві протиударні вхідні в квартиру. Загальні технічні умови;
- ДСТУ Б В.2.6-12-97. Двері підвищеної міцності. Методи механічних випробувань;
- ГОСТ 475-78 (СТ СЭВ 5514-86). Двери деревянные. Общие технические условия;
- ГОСТ 6629-88. Двери деревянные внутренние для жилых и общественных зданий. Типы и конструкция;
- ГОСТ 23747-88. Двери из алюминиевых сплавов. Общие технические условия;
- ГОСТ 24584-81. Двери из алюминиевых сплавов для общественных зданий. Типы, конструкция и размеры;

– ГОСТ 24698-81. Двери деревянные наружные для жилых и общественных зданий. Типы, конструкция и размеры.

Зовнішній вигляд виробів не регламентується. Він повинен відповідати загальній концепції проєкту та суто естетичним вимогам.

4. Значну групу виробів для оздоблення складають світильники. Вони можуть бути суто функціональними, виконувати декоративну функцію або бути універсальними (виконувати декілька функцій, працювати в різних режимах).

Сьогодні більшість провідних світових компаній з виробництва світильників практикують створення освітлювальних приладів за індивідуальними проєктами під конкретне проєктне рішення, що дозволяє отримати максимально пристосований варіант освітлення для конкретного замовника з урахуванням усіх вимог до дизайну та технічних характеристик повного набору світильників. Освітлення впливає безпосередньо на психофізичний стан людини, тому цим аспектом не варто нехтувати. Неякісне освітлення може негативно впливати на зір, викликати втому, дискомфорт. Все це – питання візуальної екології та ергономіки. Частково вони враховані в роботах рекомендаційного характеру, але вони носять технічний характер, та лише частково впливають на зовнішній вигляд, тобто дизайн, світильників.

Особливими вимогами відрізняються світильники для приміщень із підвищеною вологістю: приватні ванні кімнати, громадські басейни і т. ін. Світильники в таких приміщеннях повинні безпечно працювати у середовищі з підвищеною вологістю – мати високий рівень вологозахисту. Це може суттєво вплинути на їх зовнішній вигляд та повинно бути врахованим при розробці дизайн-рішення. Технічні умови прописані в ДСТУ.

Наразі відбуваються швидкі технологічні зміни, що сприяють постійним інноваціям як у технології, так і у дизайні світильників. Все це потребує закріплення в нормативних документах.

5. Різноманітні вироби зі скла (окрім світильників), дзеркала мають значне застосування в інтер'єрі. Одним з основних стандар-

тів виступає ДСТУ 3053-95 «Виробництво скла. Вироби побутового призначення. Терміни та визначення».

Зі скла можуть виготовлятися різні конструкції: перегородки, двері, сходи, меблеві конструкції. ДСТУ стосуються якості та технічних характеристик використаних матеріалів:

– ДСТУ 7481-78 Скло армоване листове;

– ДСТУ Р 51136-98 Скло захисне багатопшарове;

– ДСТУ 9272 Блоки скляні пустотілі. Технічні умови;

– ДСТУ 25535-82 Вироби зі скла та ін.

Дзеркала можуть мати різне призначення, відповідно різне оформлення. Але регламентуються відповідним ДСТУ лише технічні параметри [11].

6. Текстильні вироби широко застосовуються в дизайні як житлових, так і громадських приміщень. До них відносяться вироби для оформлення вікон, постільна білизна, різноманітні ковдри та покривала, килими. Для цієї групи також діють ДСТУ, що регламентують загальні технічні умови виробництва [12].

Окремо можна розглядати декоративні текстильні вироби – панно, гобелени та ін. Вони є авторськими роботами, створюються в одному екземплярі під відповідний проєкт. Для таких виробів можуть бути використані стандарти, що стосуються матеріалів для їх виготовлення.

7. Декоративні перегородки безпосередньо приймають участь у формуванні внутрішнього простору його зонуванні, відокремленні певних частин приміщення. Стосовно типів та розмірів регламенту для них не існує, тут приймається цілком дизайнерське рішення. Нормативні документи стосуються технічних характеристик матеріалів, з яких вони виготовляються.

Окремо можна розглядати оздоблювальні матеріали, що використовують для стін, стелі, підлоги. Їх характеристики нормуються держстандартами, що відповідають європейським. Це стосується також питань термінології, класифікації та маркування.

Найпоширенішими матеріалами для оздоблення стін та стель являються шпалери і фарби.

8. Шпалери, що застосовуються в дизайні інтер'єрів, представлені багатьма видами: паперові, вінілові, текстильні, флізелінові, натуральні, рідкі та ін. Для їх регламентації існують наступні ДСТУ.

ДСТУ ГОСТ 30834:2007 «Шпалери. Визначення і графічні символи» (ГОСТ 30834-2002 (ЕН 235-89), IDT; EN 235:1989, NEQ) поширюється на шпалери, що відносяться до рулонних стінових покриттів. Стандарт встановлює визначення для характеристик (властивостей) шпалер, а також графічні символи для їх позначення, які використовуються для маркування шпалер. Стандарт був розроблений у відповідності до європейського стандарту EN 235-89 «Стінові покриття в рулонах. Терміни та символи». Встановлені у стандарті визначення систематизовані, додатково наведено визначення характеристик шпалер, що застосовується у практиці шпалерного виробництва.

Суто технічні умови викладені в ДСТУ ГОСТ 6810:2004 (ЕН 233-89) [13].

До шпалер обов'язково застосовуються екологічні стандарти. ДСТУ ISO 14024 «Екологічні маркування та декларації. Екологічне маркування типу I. Принципи та методи» є ідентичним щодо ISO 14024:2018 (версія en) «Environmental labels and declarations – Type I environmental labelling – Principles and procedures» [14]. В стандарті СОУ ОЕМ 08.002.16.057:2009 «Шпалери. Екологічні критерії оцінювання життєвого циклу» наведені критерії визначення рівня потенційних впливів виробів на стан навколишнього середовища та здоров'я людини в процесі виробництва та експлуатації. Цей стандарт стосується наступних видів шпалер: паперових, вінілових, текстильних на паперовій основі, а також на основі з нетканих композиційних матеріалів, призначених для використання в житлових і громадських будівлях. Вимоги стандарту адаптовані до вимог актів права ЄС.

ДСТУ EN 15102:2019 «Шпалери декоративні. Шпалери в рулонах» (EN 15102:2019, IDT) поширюється на настінні покриття у формі рулонів, які призначені для наклеювання на внутрішні стіни, перегородки або

стелю за допомогою клею, їх головне призначення – декоративне. Деякі рулонні шпалери можуть мати незначні властивості звукопоглинання та термостійкості.

Європейські стандарти для настінних покриттів у рулонній формі, яких стосується цей документ і які містять додаткові визначення та вимоги до продукції, поширюються на наступні види:

- готові шпалери, настінні вініли та пластикові настінні покриття (EN 233);
- настінні покриття для подальшого оздоблення (EN 234);
- текстильні настінні покриття (EN 266);
- коркові рулони (EN 13085);
- міцні настінні покриття (EN 259-1).

Він також передбачає оцінку та перевірку сталості характеристик (AVCP) і маркування цієї продукції. Це не стосується настінних покриттів, головним призначенням яких є структурне або захисне.

У Німеччині запровадили знак якості шпалер RAL. Цей знак підтверджує відповідність продукції приписам, встановленим у європейських стандартах EN 233, EN 234, EN 259 та EN 266, а також відсутність шкідливих складових.

9. В ДСТУ EN 13300:2012 [15]. «Воднодисперсійні лакофарбові матеріали та системи покриттів для внутрішніх стін і стель. Класифікація» (EN 13300:2001, IDT) наведена загальна система класифікації воднодисперсійних матеріалів та систем покриттів, призначених для декорування та захисту нових і старих, раніше пофарбованих і нефарбованих поверхонь внутрішніх стін і стель.

10. Покриття для підлоги виконує найрізноманітніші функції – захист, декоративне оздоблення, формування певних характеристик приміщень. Сьогодні існує велика кількість покриттів для підлоги: тверда деревина, плитка, килими, лінолеум, ламінат, гумові мати, текстильні композитні покриття для підлоги тощо. Всі вони мають різні властивості, що обумовлює формування певних стандартів.

Широко затребуваним матеріалом являються керамічна плитка та керамограніт. Вони використовуються як захисне та декоративне

покриття для стін та підлоги. Для них існують наступні державні стандарти.

Стандартом ДСТУ Б В.2.7-282:2011 «Плитки керамічні. Технічні умови» (EN 14411:2006, NEQ) встановлено вимоги, класифікацію, характеристики і правила маркування керамічних плиток стандартного першого сорту, що виготовляються методами екструзії та напівсухого пресування. Він розроблений на основі EN 14411:2006 «Ceramic tiles-Definitions, classification, characteristics and marking» («Плитки керамічні. Визначення, класифікація, характеристики та маркування») з внесенням певних змін, враховуючих вітчизняну специфіку.

ДСТУ на керамічну плитку періодично оновлюється в пунктах стосовно певних показників, що наведені в 6141-91; 6787-2001; 13996-93.

Керамограніт, на відміну від керамічної плитки, з'явився на ринку оздоблювальних матеріалів порівняно недавно. Для нього на даний момент не розроблено нормативної документації, тому для визначення якості продукції використовують окремі вимоги діючих стандартів, зокрема наведений вище ДСТУ Б В.2.7-282:2011 та ДСТУ Б В.2.7-117-2002. Плитки керамічні для підлог. Технічні умови (60147). Останній документ розрахований на регламентацію технічних умов для неглазурованої і глазурованої керамічної плитки для підлоги. Ці стандарти у відношенні до керамограніту використовують скоріш як довідкові, оскільки керамограніт – це унікальний матеріал, що виготовляється за особливою технологією та перевершує керамічну плитку за технічними характеристиками.

На полімерні матеріали та вироби для підлоги розповсюджується ДСТУ Б В.2.7-159:2008 [16]. В ньому наведено їх класифікацію та основні характеристики, а також вимоги за основними показниками якості продукції. Безпеку регламентує Сан-ПиН 6027 А-91 «Санитарные правила и нормы применения полимерных материалов в строительстве. Гигиенические требования» (Санітарні правила і норми застосування полімерних матеріалів у будівництві. Гігієнічні вимоги).

Основними стандартами на дерев'яні покриття для підлоги є наступні: ДСТУ Б EN 13647:201X «Покриття дерев'яні для підлоги, панелі дерев'яні та обшивка. Визначення геометричних характеристик (EN 13647:2002, IDT) та ДСТУ Б EN 14342:201X «Підлоги дерев'яні. Характеристики, оцінка відповідності та маркування (EN 14342:2005+A1:2008, IDT).

ДСТУ Б EN 12058:2007 Вироби з природного каменю. Плити для підлоги і сходів. Вимоги (EN 12058:2003, IDT) встановлює вимоги до плоских плит із природного каменю, призначених для використання в якості матеріалу покриття підлоги і сходів.

Всі типи покриттів для підлоги підпадають під стандарт EN 16205:2013+A1: 2018 «Лабораторний вимір шуму при ходьбі по підлозі». В ньому наведений лабораторний метод вимірювання рівня шуму, який важливо врахувати при виборі покриття.

Формування нормативної бази пов'язано також з питаннями стандартизації, що існує в галузі дизайну та ергономіки. До них відноситься стандартизація антропометричних параметрів людини, про що вже говорилося вище (нормативні документи для розробки меблів). Антропометричні дані в даному випадку використовують для встановлення розмірів та форми виробів, якими людина користується в повсякденному житті. Їх урахування забезпечує досягнення психофізіологічного комфорту. Ці стандарти були сформовані як превентивні, що повинні були забезпечити захист людини від негативного впливу техніки та робочого середовища [17, с. 8]. Зараз виникла нагальна потреба перенести ці стандарти в сферу предметного дизайну, який «... поступово розширюючи ступінь свого впливу на об'єкт, перейшов від проектування естетичних характеристик до формування всього діапазону споживчих властивостей виробу» [17, с. 5]. Дизайн-проекування отримало наступну структуру: «потреба – функція – конструкція + технологія – форма» [17, с. 5]. Таким чином, при створенні виробу з певними характеристиками відбувається погодження проектних дій з вимогами чинних стандартів.

Міжнародні стандарти ISO стосуються загальних питань у проектуванні та створенні виробів, що використовуються в оздобленні інтер'єру. Вони стосуються питань екології, безпеки, якості продукції, організації всіх процесів:

– ISO 14001:2015 (IDT) Системи екологічного управління;

– ISO 9001 Системи менеджменту якості – встановлює критерії системи управління якістю;

– ISO 27001 Системи забезпечення інформаційної безпеки – сприяє безпеці таких даних, як фінансова інформація, інтелектуальна власність, відомості про співробітників або інформацію, надану третіми сторонами;

– ISO 45001 Система менеджменту охорони здоров'я та безпеки праці.

– ISO 50001 Системи енергетичного менеджменту.

Висновки. Стандартами, що діють на території нашої країни, є ДСТУ, які розроблені та затверджені згідно з українським законодавством. ДСТУ можуть бути як національними, і регіональними. Основа більшої частини Держстандартів України – це ГОСТи СРСР. Деякі з них так само діють і сьогодні у нашій державі.

Слід зазначити, що суто дизайнерський виріб, що не має функціонального навантаження, окрім естетичного, теоретично не повинен відповідати будь-яким нормам. Тим не менш, при використанні його в інтер'єрі, все ж таки потрібно дбати про його безпеку для людини та навколишнього середовища як при експлуатації, так і в процесі створення. В даному випадку річ йде про застосування екологічних матеріалів та технологій.

Якщо звернутись до ексклюзивних дизайнерських виробів, що стають акцентами в рішенні інтер'єру, можна побачити, що всі вони демонструють екологічну направленість. Це тренд, який в останні роки вийшов на перший план, і саме він став одним з основних мотивуючих факторів створення норм і стандартів безпеки предметного середовища. В сфері дизайну виробів для оздоблення інтер'єру стало «правилом гарного тону» враховувати виклики стійкого розвитку – енергозберігаючі технології, екологічні та вторинні ресурси та ін.

Крім того, для предметів функціональних (меблі, санітарно-технічне обладнання) важливим є відповідність антропометричним параметрам людини, що дозволить зробити їх безпечними та зручними у користуванні. Ергономічні стандарти також стосуються безпеки для людини.

Також, прогресуючою є тенденція узгодження державних стандартів з загальноприйнятими європейськими нормами.

У перспективі можна зазначити необхідність перегляду радянських ГОСТ, доповнення вже існуючих ДСТУ з урахуванням інновацій в сфері матеріалів та технологій в галузі предметного дизайну, перегляд їх відповідності міжнародним стандартам. Окремим напрямом дослідження може бути створення нової бази нормативів у дизайні виробів для оздоблення інтер'єрів, яка буде враховувати параметри, пов'язані не тільки з геометричними конфігураціями та технічними характеристиками матеріалів, але й з конструктивними, технологічними рішеннями самих виробів, особливостями їх використання. Також можна опрацьовувати розширення типології цих виробів, її деталізацією.

Література:

1. ГОСТ // LIGA 360. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/situation-doc/SX160029>
2. Міжнародна стандартизація та сертифікація. НВП ПОінт. URL: <http://nvppoint.com/uk/mizhnarodna-standartizatsiya-ta-sertifikatsiya/>
3. Мигаль С. Проектування меблів : навч. посібн. Львів : Світ, 1999. 216 с. с. 23 стандарти
4. Дячун З.Й. Конструювання меблів. Столи, стільці та крісла, меблі для відпочинку. Взаємозамінність, міцність. Частина 2. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 482 с.
5. Маєвський В.О., Кійко О.А., Салапак Л.В. Технологія корпусних меблевих виробів : метод. посібн. Львів : НЛТУ України, 2010. 82 с.
6. ДСТУ ГОСТ 16371:2016 (ГОСТ 16371-2014, IDT) Меблі. Загальні технічні умови.
7. ДСТУ 2081-92 Деталі меблів. Терміни та визначення.

8. НОЙФЕРТ. Будівельне проектування. Книжкова Літера, 2017. 624 с.
9. ДСТУ Б В.2.5-59:2011 «Вироби санітарні керамічні. Загальні технічні умови»
10. ДСТУ Б В.2.5-12-98 (ГОСТ 30493-96) Обладнання будинків і споруд. Вироби санітарні керамічні. Типи та основні розміри
11. ДСТУ 17716. Дзеркала. Загальні технічні умови
12. ДСТУ 1982-97 Ковры и ковровые изделия украинские. Общие технические условия/
13. Шпалери. Технічні умови : ДСТУ ГОСТ 6810:2004 (ЕН 233-89). Київ. Держспоживстандарт України, 2004. 25 с.
14. ДСТУ ISO 14024 «Екологічні маркування та декларації. Екологічне маркування типу I. Принципи та методи. URL: <https://www.ecolabel.org.ua/iso-14024-dstu-iso-14024>
15. ДСТУ EN 13300:2012 «Водно-дисперсійні лакофарбові матеріали та системи покриттів для внутрішніх стін і стель. Класифікація» (EN 13300:2001, IDT)
16. ДСТУ Б В.2.7-159:2008 «Матеріали та вироби полімерні для покриття підлог. Класифікація» (EN 685:1995, NEQ)
17. Дизайнерська діяльність: стандарти і розцінки: посіб. / В.О. Свірко, А.Л. Рубцов, О.В. Бойчук, В.М. Голобородько, О.П. Антоненко, В.М. Євсєєнко. Київ, 2013. 232 с.

References:

1. HOST // LIGA 360. – <https://ips.ligazakon.net/document/situation-doc/SX160029>
2. Mizhnarodna standartyzatsiia ta sertyfikatsiia // NVP POint. – <http://nvppoint.com/uk/mizhnarodna-standartizatsiya-ta-sertifikatsiya/>
3. Myhal S. (1999) . Proektuvannia mebliv: navch. posibn. Lviv: Svit,– 216 s. s. 23 standarty
4. Diachun Z.I. (2011). Konstruiuvannia mebliv. Stoly, stilsti ta krisla, mebli dlia vidpochynku. Vzaïmozaminnist, mitsnist. Chastyina 2. Kyiv : Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 482 s.
5. Maïevskiy V.O., Kiiko O.A., Salapak L.V. (2010). Tekhnolohiia korpusnykh meblevykh vyrobiv : metod. posibn. Lviv : NLTU Ukrainy, 2010. 82 s.
6. DSTU HOST 16371:2016 (HOST 16371-2014, IDT) Mebli. Zahalni tekhnichni umovy.
7. DSTU 2081-92 Detali mebliv. Terminy ta vyznachennia.
8. NOIFERT.(2017) Budivelnne proektuvannia. Knyzhkova Litera, 624 s.
9. DSTU B V.2.5-59:2011 «Vyrobny sanitarney keramichney. Zahalni tekhnichni umovy»
10. DSTU B V.2.5-12-98 (HOST 30493-96) Obladnannia budynkiv i sporud. Vyrobny sanitarney keramichney. Typy ta osnovny rozmiry
11. DSTU 17716. Dzerkala. Zahalni tekhnichni umovy
12. DSTU 1982-97 Kovry y kovrovyye yzdelyia ukraïnskye. Obshchyye tekhnicheskyye uslovyia/
13. Shpalery. Tekhnichni umovy : DSTU HOST 6810:2004 (EN 233-89). Kyiv. Derzhspozhyvstandart Ukrainy, 2004. 25 s.
14. DSTU ISO 14024 «Ekolohichni markuvannia ta deklaratsii. Ekolohichne markuvannia typu I. Pryntsypy ta metody. URL: <https://www.ecolabel.org.ua/iso-14024-dstu-iso-14024>
15. DSTU EN 13300:2012 «Vodno-dyspersiiny lakofarbovy materialy ta systemy pokryttiv dlia vnutrishnykh stin i stel. Klyasyfikatsiia» (EN 13300:2001, IDT)
16. DSTU B V.2.7-159:2008 «Materialy ta vyrobny polimerni dlia pokryttia pidloh. Klyasyfikatsiia» (EN 685:1995, NEQ)
17. Dyzaïnerska diïalnist: standarty i roztsinky : posib. (2013) / V.O. Svirko, A.L. Rubtsov, O.V. Boichuk, V.M. Holoborodko, O.P. Antonets, V.M. Ievsieienko. Kyiv. 232 s.

УДК 75.056

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.8>**Майовець Андрій Іванович,**

аспірант,

Львівська національна академія мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-3311-9350

andriy.mayovets@gmail.com

НЕФОРМАЛЬНА ІЛЮСТРАЦІЯ І ДИЗАЙН УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ ВИДАНЬ 2000–2010 РР.: ЗА ГРАФІЧНИМ НАПРАЦЮВАННЯМ ВИПУСКНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

***Анотація.** У статті аналізується досвід окремих ілюстраторів, випускників Львівської національної академії мистецтв, творча програма яких набула розвитку від початку XXI ст. Відзначаються спільні риси фахових критеріїв митців, які працюють над видавничими проєктами для дитячої аудиторії: загальні підходи до вирішення системи «автор – текст – візія», стилістика, метафорично-пластична образність, інтерпретація елементів етнічної традиції та сучасні дизайн-технології.*

***Метою статті** є аналіз концептуальних підходів групи сучасних ілюстраторів дитячих видань, які сформувалися в спільному освітньому середовищі – у ЛНАМ. На багатому фактологічному матеріалі розглядається множинність авторських підходів до інтерпретації класичних літературних форм або новотворів у різних версіях естетики сучасної книжкової графіки. Випускники кафедри графічного дизайну, а також інших кафедр ЛНАМ, співпрацюють з різними видавництвами, зокрема «Каменярь», «Апріорі», «Видавництво Старого Лева», «Свічадо», «Світ», реалізуючи оригінальні формально-образні ідеї. Актуальність статті полягає у тому, що вперше здійснюється типологія основних принципів вирішення просторових ілюстраційних комплексів, що належать до характерних для львівської академічної фахової мистецької освіти особливостей декоративного трактування пластичної форми та звернення до фольклорної традиції. Поза тим розглядаються приклади інших способів композиційної організації аркушів з ілюстраціями дитячих видань. Найцікавішими представниками такої естетики з так званими «асоціативними ланцюжками» є Романа Романишин та Андрій Лесів, що працюють у сімейній творчій майстерні «Атрафка». Об'єктом дослідження є твори графіки дитячих видань українських видавництв, які спеціалізуються, серед інших, на випуску книг для дітей. Предметом дослідження є образно-виражальні засоби ілюстраторів українських дитячих видань 2000–2010-х рр.*

***Ключові слова:** графіка, комп'ютерна графіка, ілюстрація, дитяча книга, художники-графіки, випускники Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ), художня манера, композиція, векторна та растрова техніка, стиль, дизайн, програмне забезпечення, макетування, «магічний реалізм», етнічна традиція, пластична метафора.*

Maiovets Andrii. INFORMAL ILLUSTRATION AND DESIGN OF UKRAINIAN CHILDREN'S PUBLICATIONS 2000–2010: BASED ON THE GRAPHIC WORK OF GRADUATES OF THE LVIV NATIONAL ACADEMY OF ARTS

The article analyzes the experience of some illustrators, graduates of the Lviv National Academy of Arts, whose creative program has developed since the beginning of the XXI century. There are common features of professional criteria of artists working on publishing projects for children: general approaches to solving the system «author – text – vision», stylistics, metaphorical and plastic imagery, interpretation of elements of ethnic tradition and modern design technologies. The aim of the article is to analyze the conceptual approaches of a group of modern illustrators of children's publications, which were formed in a common educational environment – in LNAM. The rich factual material examines the multiplicity of authorial approaches to the interpretation of classical literary forms or innovations in different versions of the aesthetics of modern book graphics. Graduates of the Department of Graphic Design, as well as other departments of LNAM, cooperate with various publishers, including «Kamenyary», «Apriori», «Old Lion Publishing House», «Svichado», «Svit», implementing original formal ideas. The relevance of the article is that for the first time the typology of the basic principles of solving spatial illustration complexes, which belong to the characteristic features of Lviv academic professional art education features of decorative interpretation of plastic form and appeal to folk tradition. In addition, examples of other ways of compositional organization of

sheets with illustrations of children's publications are considered. The most interesting representatives of such aesthetics with the so-called «associative chains» are Romana Romanyshyn and Andriy Lesiv, who work in the family creative workshop «Agrafka». The object of research is the works of graphics of children's publications of Ukrainian publishers, which specialize, among others, in the production of books for children. The subject of the research is figurative and expressive means of illustrators of Ukrainian children's publications of 2000–2010.

Key words: *graphics, computer graphics, illustration, children's book, graphic artists, graduates of the Lviv National Academy of Arts (LNAM), artistic style, composition, vector and raster technique, style, design, software, layout, «magical realism», ethnic tradition, plastic metaphor.*

Вступ. Художники випускники Львівської Національної Академії Мистецтв (ЛНАМ) трактують зображення в декоративно-площинний спосіб. В малюнках часто присутній орнамент і декор, подібно, що віднаходимо в писанкарстві, іконописі, ткацтві і розписі кераміки, емалей. Художники наслідують оздобу речей і побуту декоративно-прикладного вжитку. Традиція і досвід митців попередників Вузу є доброю мистецькою основою, у свою чергу, молоде покоління вибирає нові віяння постмодерну, апробації різного роду художньо-технічного виконання, враховує побажання суспільства, нова і непередбачувана філософська думка у вираженні ідей. Авторські новаторські графічні вирішення обкладинок, розворотів видання. Художники сміливі свого бачення книги всеціло, конструкція книги може змінюватись під неklasичний варіант оформлення, або ілюстрація буде створюватись з виходом за рамки звичного формату художнього оформлення [1].

Методологічною основою є історико-культурний розгляд, етап розвитку видавничо-поліграфічного, матеріального оснащення і програмного забезпечення, що послужило інструментарієм до створення ілюстрацій, художнього оформлення дитячих видань означуваного часу.

Аналіз дослідження. «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття» В. Сидоренко [2]. «У виданні вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно розглянуто шлях, пройдений візуальним мистецтвом упродовж ХХ – початку ХХІ ст.» [2]. Авторка М. Славова досліджує дитячу книгу, ставить риторичне питання про розвиток сучасних видань для дітей в соціокультурному стані [3, с. 38-39]. У статті «Модерна окцидентія

мистецького Львова. *Образотворче мистецтво»* Р. Яців простежив новітні втілення, відображені у графіці [4, с. 10-11]. О. Мельник у статті «Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації: проблеми техніки та стилю» дослідила сучасну книжкову ілюстрацію та особливості її виконання з використанням комп'ютерної графіки, розглянула питання технічних особливостей роботи з комп'ютерною графікою, зокрема з акцентовано увагу на сучасній тенденції нефотореалістичної візуалізації в ілюструванні та пошуку унікальної авторської мови [5, с. 157–161].

Основна частина. Комп'ютерна графіка сьогодні одна з популярних графічних технік. В Україні у сфері ілюстрацій вона здобула поширення в останнє десятиріччя. Комп'ютерна графіка передбачає використання спеціально створених для цього програм. Зокрема, такі як: Corel Draw, Illustrator, Corel Painter, Art Rage та ін. плюс використання графічного планшета. Характерною рисою комп'ютерної графіки, як техніки є те, що: малюнок повністю або частково виконаний засобами програмного забезпечення, зматеріалізований віддрукований в тиражі видання. Як техніка, може «імітувати» вище згадувану, а також, з вміння та досвіду самого митця – може ним створюватись нова образно-пластична, відмінна від попередньої, форма ілюстрації.

На початок 2000-х рр. триває встановлення комп'ютерної графіки і техніко-стилістичних можливостей програмного забезпечення (досить швидко оновлюється, змінюється саме програмне забезпечення). Митці взяли на застосування в ілюструванні, в оформленні книг комп'ютерну графіку. Новий тип техніко-стильового рішення ілюстрацій, оформлення стає можливим з моменту розвитку і

вдосконалення матеріально-технічного оснащення, відмінне попередніх взірців графічних рішень станкового і мальованих способів. З активним впровадженням комп'ютера і відповідного програмного забезпечення, видозмінюється техніко-стилістичний спосіб виконання ілюстрації, оформлення і дизайну видання.

Серед сучасних митців молодшої генерації, випускників ЛНАМ, можна відзначити: Мар'яну Качмар (Фляк), Христину Рейнарівич, Анастасію Стефурак, Андрія Лесіва і Роману Романишин (Творчий тандем «Аграфка») Художники-графіки і сучасне іменування як дизайнери працюють з видавництвами, великими і приватними, оформляють твори українських та зарубіжних авторів-письменників. В однаковій мірі відчують пластичну форму ілюстрації та текст на папері, вміло творять композицію розворотів, обкладинки. Декоративно-площинні малюнки заповнюють градієнтними заливками, мальованим орнаментом та декором. Досі подібне ілюстративне, художнє рішення не застосовувалось в оформленні видань, на етапі створення книги, до видавничої підготовки, що стало можливим лише з поширенням комп'ютерної графіки.

Мар'яна Качмар (Фляк), випускниця ЛНАМ факультету образотворчого мистецтва і реставрації, кафедри сакрального мистецтва (2006). Основна діяльність мисткині тісно пов'язана з оформленням дитячої періодичної літератури. Мар'яна Фляк працює над іконами – в стилі виконання простежуємо характер присутній в ілюстрації. Вона є головним художником дитячих журналів «Ангелятко», «Ангеляткова наука» та провідним ілюстратором львівського видавництва «Свічадо», журналу «Зернятко». Мисткиня створює ілюстрації у програмах векторної і растрової графіки. Оформлює дитячі твори сучасних українських та зарубіжних авторів. Зображення адресує маленьким читачам дошкільного віку. Працює над оформленням журналів «Ангелятко» і «Ангеляткова наука». В доробку мисткині дитячі книги сучасних українських письменників, зокрема: Миронович Оксани «Віршики для дівчаток та хлоп'ят» (іл. 1),

Богдана Стельмаха «Християнська абетка» (іл. 2). Ілюстрації зроблені без надмірного декоративізму чи орнаменту. Художниця звернула увагу на риси обличчя і поведінці героїв. Відносно основних пропорцій тіла великими зробила голови дітей і тваринок. Виразно по трактовані портрети дійових персонажів оповідань, віршів та казок. Присутня пастельна гама кольорів і делікатно застосована каліграфічна лінія в абрисі малюнку. Мар'яна Фляк якісно застосувала можливості комп'ютерної графіки в створенні ілюстративного ряду, чітко врахувала особливості читацької аудиторії і сприйняття малюнків дітьми.

Малюнки є своєрідними та пізнаваними авторськими взірцями. Відображають тенденції і потреби часу у пошуку нового, переосмис-



Іл. 1. Миронович Оксана
«Віршики для дівчаток та хлоп'ят»¹



Іл. 2. Богдан Стельмах
«Християнська абетка»²

¹ https://svichado.com/vydannya_dlya_molodi_i_ditey/doschkilna/virshiki-dlya-divchatok-i-hlop%CA%BCyat (06.01.2022)

² <https://www.yakaboo.ua/ua/hristijans-ka-abetka.html> (06.01.2022).

леного – чогось нового, що зможе зацікавити дітей. Відносно свого досвіду ілюстрування ділиться сама художниця: – «Книжки із розкішними барвистими ілюстраціями супроводжують мене з дитинства. Не віддаю їх нікому. Буває, натраплю вдома на якусь книжку, яку читала ще малою, і виникає так багато спогадів, пов'язаних і з книжкою, і з текстами, і з власним фантазуванням, і з мандрівками центром Львова, який тоді був мені більше казковим, аніж реальним містом... адже я тут народилась і перших 13 років свого життя прожила у центрі. Книжки із розкішними барвистими ілюстраціями супроводжують мене з дитинства. Не віддаю їх нікому. Буває, натраплю вдома на якусь книжку, яку читала ще малою, і виникає так багато спогадів, пов'язаних і з книжкою, і з текстами, і з власним фантазуванням, і з мандрівками центром Львова, який тоді був мені більше казковим, аніж реальним містом... адже я тут народилась і перших 13 років свого життя прожила у центрі. Хтозна – можливо, саме завдяки цим книжкам я і сама тепер пишу та неприховано захоплююсь чудовими ілюстраціями. А хто їх створив? Соромно – донедавна не змогла б назвати і п'яти сучасних українських ілюстраторів. А їх же так багато, талановитих, працьовитих і неповторних. Про них не так часто пишуть і ще більше не говорять. А вони ж працюють, живуть і творять поруч із нами. І от – аби хоч якось дослідити цю тему, я вирушила на їхні пошуки – пішки і возом, інтернетом і стежками, які протоптали друзі.



Іл. 3. Над вертепом звізда ясна.
Різдвяні саморобки³

³ https://svichado.com/vydannya_dlya_molodi_i_ditey/molodshyj_schkilnyj_vik/nad-vertepom-zvizda-yasna-ridvnyani-samorobki (06.01.2022).

Тих, кого знайшла особисто, розпитала про життя і творчість, із багатьма заприятелювала, а про інших знайшла інформацію у світовій павутині. Знаю, що десь зовсім поруч є інші талановиті ілюстратори, але поки що я з ними не знайома. Та прийде час, і вони також стануть моїми приятелями. Якщо не реальними, то бодай віртуальними. І я вам про них розкажу» [6]. І як зазначила сама художниця: – «Дитяча ілюстрація ні в якому разі не знаходиться на маргіналах мистецтва. І хоча про неї не пишуть, її не систематизують за стилями, не досліджують, вона є і залишається одним із найяскравіших видів мистецтва» [7].

Інша художниця Христина Рейнарович, випускниця ЛНАМ, плідно співпрацює з видавництвами: «Свічадо», «Світ», «Камінь». Свої ілюстрації виконує в програмах растрової графіки. Мисткиня прискіплива до деталей у художній стилістиці малюнків. Окремі сегменти композиції вирішує одним орнаментом, декором, а наступні – іншими варіантами накреслення. Варто відзначити орнамент і декор, мисткинею розроблений в растровій графіці, засобами програмного забезпечення, оригінальний авторський. Варіативність у застосуванні даних способів є інтуїтивною художньою річчю. Художниця здебільшого оформлює дитячі книги молодшого шкільного віку. Вправний рисунок, вдала композиція, кольорове і тональне вирішення, пастельної ніжної гами кольорів, застосування графічних програм – в результаті, цими засобами художниця творить довершені сторінкові і розгортні ілюстрації. Художниця, крім основного ілюстрування, вдається і до макетування, дизайну сторінки, розгортку, цілого видання (іл. 3). Таким чином, Христина Рейнарович виступає художницею-технологом, авторкою оригінального виконання малюнків і водночас дизайнеркою, редакторкою друкованого видання.

Анастасія Стефурак, з семи років займалась в художніх гуртках, навчалась в Івано-Франківській ДХШ ім. О. Сорохтея, випускниця ЛНАМ (2013), дипломним проектом була серія ілюстрацій до книжки «Українські прислів'я». Художниця працює графічною

дизайнеркою в студії дизайну, співпрацює з «Видавництвом Старого Лева». Вона виконує ілюстрації, дизайн видання в техніках комп'ютерної графіки і в поєднанні колажу. Вдало поєднує можливості комп'ютерних графічних програм і авторських ручних технік в створенні зображеного. Мисткині імпонує напрямок «магічного реалізму» в літературі та образотворчому мистецтві. Серед книг «Старого Лева» художницею оформлені: «Невгамовна кейті» (Іл. 4), «Невгамовна кейті в школі» Сьюзен Кулідж, «Прислів'я українські» [8]. Створені ілюстрації є пастельної гами кольорів, площинні, сповнені легкості та ніжності в стилізації дійових персонажів, без надмірного орнаментального чи декоративного прикрашання. Присутня певна іконографічність зображень, а саме: в характері рисунку, в колористиці малюнків. Авторське рішення найбільш вдало в поєднанні колажу створене засобами комп'ютерної графіки. Загалом, ілюстрації справляють позитивні емоції та легкість у їх сприйнятті.

Творча майстерня «Аграфка» – це Романа Романишин та Андрій Лесів. Творчий тандем двох митців, випускників ЛНАМ, котрі живуть та працюють у Львові. Свої ідеї вони втілюють в авторських книгах, у вільному виконанні ілюстрацій [9]. Романа Романишин, навчалась у Львівському державному коледжі декоративного та ужиткового мистецтва імені І. Труша, відділ художнього розпису (1999–2003), навчання у Львівській національній академії мистецтв, кафедра художнього скла (2003 – 2009). Андрій Лесів, навчався у Львівському державному коледжі декоративного та ужиткового мистецтва імені І. Труша, відділ реставрації творів мистецтва (1999–2003); випускник ЛНАМ, кафедра реставрації творів мистецтва (2003–2009).

«Романа Романишин та Андрій Лесів із творчої майстерні «Аграфка» одразу сприймають текст як композицію елементів. «Перший етап роботи з текстом – це ознайомлення з великими композиційними площинами: виписуються головні герої, географія дій, історичні довідки тощо. Всі наступні етапи передбачають вишукування деталей, прихованих змістів, цікавих фрагментів, вивча-

ється ритм тексту. Перше, що робимо, – завжди видрукуюємо текст і на цих аркушах багато ескізуємо, підкреслюємо цікаві моменти, слова, за які можна зачепитися, вибудовуємо асоціативні ланцюжки. Під час ілюстрування книги художник є співавтором історії. Дуже цікавими є епізоди відходу від тексту, власні його візії, які художник прочитує «між рядків» [9]. Характерна особливість графічного втілення обох митців: в їх ідейному, в концептуальному вирішенні ілюстрацій, в художньому трактуванні оформлення не схожому на інше. Незвичне поєднання комп'ютерної графіки та техніки колажу, з використанням текстури і фактури різних матеріалів і площини створених засобами графічних програм та методом ручного виконання. Частина малюнку зроблена у векторних і растрових програмах, а інша домальована методом туші і пера та задалегідь вирізаними витинанками, аплікаціями з різноманітних підручних матеріалів в основному тканинок (Іл. 5).

Стиль зображуваного віднаходимо в мистецьких течіях експресіонізму чи постмодернізму, певні аналоги книг можна віднайти в сучасному книговидаванні Західної Європи. Окрім ілюстративного матеріалу цікаво і динамічно компоноване художнє оформлення: розташування текстової шпальти, вибір гарнітури накреслення тексту співзвучний



Іл. 4. С'юзен Кулідж «Невгамовна Кейті»⁴

⁴ https://www.yakaboo.ua/ua/nevgamovna-kejti.html#media_popup_photos (06.01.2022).

характеру малюнків. Попри оригінальність та незвичність оформлених авторських книг, можна зауважити незначні недоліки, якщо на це дивитись строго формальних стандартів і норм. З точки зору книги для дитини, у виданнях для дітей: окремі дійові персонажі є важко пізнаваними персонажами, а присутній основний текст є скоріш акцидентним, а ніж рядковим набірним – як видозмінений чи стилізований, що уповільнює читання. «На погляд Романи та Андрія з творчої майстерні «Аграфка», ілюстрація мусить передавати зміст, але в оригінальний спосіб, без дослівних і надмірно деталізованих переповідань. «Знову ж таки звертаючись до прикладу «Рукавички»: на початку і в кінці книги дід не протрактований дослівно старим сивочолим чоловіком у фуфайці, а зображені лише його ноги – читацька уява постать персонажа домалює сама (Іл. 5). Кожен текст, хоч би яким деталізованим та інформативним він був, завжди залишає читачеві багато запитань без відповідей, й ілюстратор має спробувати відповісти бодай на деякі з них. У дитинстві, читаючи «Рукавичку», мені завжди було не зрозуміло: як стільки звірів помістилися в ній? Тому ми вирішили відповісти на це питання, промалювавши вже згаданий «архітектурний» план рукавиці і її мешканців. Звісно, коли малюєш якийсь такий план, то напрошуються асоціації з ЖЕКом, переплануванням та будинковою книгою, ідею якої ми і використали в ілюстраціях» [9]. «Звичною практикою для художни-

ків під час роботи є використання інших літературних джерел, окрім власне твору, який вони ілюструють. «Це розширює кругозір асоціацій та візій. – пояснюють Романа та Андрій з творчої майстерні «Аграфка». – У такому разі ілюстрації можуть бути навіть більш образні, ніж сам текст. Але на те вони й ілюстрації, аби розповідати про те, що ховається за площиною тексту» [9]. Знаковим для обох митців є участь, нагороди та обмін досвідом в регіональних, всеукраїнських та міжнародних конкурсах, форумах і виставках. Добре культурне середовище сучасного книжкового ринку України та країн Західної Європи. Можливість творчих пошуків і незвичних авторських втілень підходів в ілюструванні, оформленні і дизайні книг «Аграфка». Загалом проілюстровані, оформлені книги творчої майстерні «Аграфка» оригінальні авторські та пізнавані. Митці, окрім поліграфічного друку книг, виготовляють варіанти книги і вручну – так звані артбуки.

Висновки. У статті було проаналізовано досвід окремих сучасних ілюстраторів, випускників ЛНАМ, з початку XXI ст. Відзначено спільні риси фахових критеріїв митців, які працюють над видавничими проєктами для дитячої аудиторії: загальні підходи до вирішення системи «автор – текст – бачення». Простежено стилістику, метафорично-пластичну образність, інтерпретацію елементів етнічної традиції в акомпануванні сучасних дизайн-технологій. Вперше в дизайні книги застосовані апробації нових можливостей комп'ютерних технологій, часто вживане слово «дизайн книги».

З активним використанням комп'ютера та поширення відповідного програмного графічного забезпечення, видозмінилася стилістика зображеного і сама методика принципу створених ілюстрацій, дизайну дитячих видань. Митці взяли до застосування комп'ютерну графіку, як новий тип матеріально-технічного оснащення для створення графіки, дизайну книги. Художники у своїх пошуках оригінального творчого самовираження «руйнують» усталені формальні правила, норми і приписи, їх порушуючи вони запропонували свої варіанти, взірці техніко-стилістичного виконання зображеного.



Іл. 5. Творча майстерня Аграфка. Рукавичка (Art Studio Agrafka. The Mitten)⁵

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=bbjBB4EtW1w> (06.01.2022).

Проаналізовано художньо-стилістичну мову ілюстрацій, зауважив: авторський рисунок, стилізацію дійових персонажів; яскраве кольорове вирішення; активно вживану гіперболізацію (перебільшення) пропорцій дійових персонажів; векторна та растрова графіка є пастельної тональності виконання з м'якими переходами в орнаментально-декоративне заповнення, застосовано колаж в поєднанні авторської графіки з комп'ютерною графікою.

Сучасний книжковий ринок засвідчує лише високий коефіцієнт різнопланової літератури і періодики для дітей, що в свою чергу, породжує конкуренцію та викристалізовує високу культуру оформлених видань. Митець залишається автором художнього виконання дитячого видання. Ілюстративний матеріал відповідає потребам в сучасних умовах книговидання і зацікавлень у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку.

Література:

1. Львівська Національна Академія Мистецтв. *ЛНАМ*. Веб ресурс. URL: <http://www.lnam.edu.ua/> (дата звернення: 06.04.18).
2. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ : ВХ [студію]. 2008. 187 с.: іл.
3. Славова М. Дитяча книга: в дорозі чи в глухому куті? Про її сьогоденний соціокультурний стан / М. Славова. *Бібліотечна планета*. 2001. № 1. С. 38–39.
4. Яців Р. Модерна окцидентія мистецького Львова. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 2. С. 10–11.
5. Мельник О. Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації : проблеми техніки та стилю / О. Мельник. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. № 1. С. 157–161.
6. Буквоїд / Культура. Веб ресурс. URL: <http://bukvoid.com.ua/events/culture/2014/05/16/073736.html> (дата звернення: 10.05.19).
7. Зографос / ілюстрації. Веб ресурс. URL: <http://zografos.org.ua/illustrations.html> (дата звернення: 20.05.19).
8. Видавництво Старого Лева. Веб ресурс. URL: http://starylev.com.ua/index.php?route=site/authors/view&author_id=155 (дата звернення: 02.04.17).
9. Художник як співавтор. *Літакцент*. Веб ресурс. URL: <http://litakcent.com/2011/09/13/hudozhnyk-jak-spivavtor/> (дата звернення: 03.02.19).
10. Огар Емілія. Культура сучасної дитячої книжки. *Видавнича галузь і кадри: досягнення, проблеми, перспективи* : науково-практ. зб. Львів : Аз-Арт. 2002. С. 138–147.
11. Тесленко Інна. Дитяча книга: деградує чи прорветься Україна? *ІА ZIK*. Веб ресурс. URL: <http://zik.ua/ua/news/2013/05/11/406820> (дата звернення: 09.08.2022).

References:

1. Lviv National Academy of Arts. *LNAM* (2018) [Electr. resource] <http://www.lnam.edu.ua/> [in Ukrainian].
2. Sidorenko V. (2008) Visual art from avant-garde shifts to the latest trends: Development of visual art of Ukraine in the XX–XXI centuries / Institute of Contemporary Problems. of the city Academic city of Ukraine. Kyiv: VH [studio], (187 p.: ill) [in Ukrainian].
3. Slavova M. (2001) Children's book: on the road or in a dead end? On its current socio-cultural state / M. Slavova. *Library Planet* (№ 1. P. 38–39) [in Ukrainian].
4. Yatsiv R. (2007) Modern accident of artistic Lviv. *Fine Arts* (№ 2. P. 10–11) [in Ukrainian].
5. Melnyk O. (2015) Computer graphics in modern book illustration: problems of technique and style / O. Melnyk. *Scientific notes. Series: Art History* (№ 1. Pp. 157–161) [in Ukrainian].
6. Bukvoid / Culture (2019) [Electronic resource] <http://bukvoid.com.ua/events/culture/2014/05/16/073736.html> [in Ukrainian].
7. Zografos / illustrations (2019) [Electr. resource] <http://zografos.org.ua/illustrations.html> [in Ukrainian].
8. Old Lion Publishing House (2017) [Electric resource] http://starylev.com.ua/index.php?route=site/authors/view&author_id=155 [in Ukrainian].
9. The artist as a co-author. *Litakcent* (2019) [Electr. resource] <http://litakcent.com/2011/09/13/hudozhnyk-jak-spivavtor/> [in Ukrainian].
10. Ogar E. (2002) Culture of modern children's books. *Publishing industry and personnel: achievements, problems, prospects* : scientific practice. coll. Lviv: Az-Art (P. 138–147) [in Ukrainian].
11. Teslenko I. (2013) Children's book: will Ukraine degrade or break through? *IA ZIK* [Electr. resource] <http://zik.ua/ua/news/2013/05/11/406820> [in Ukrainian].

УДК 7.072.2[792.2.024:687.16:391]«19»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.9>**Несен Ірина Іванівна,**

кандидат історичних наук,

доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи,

докторант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-9804-9659

inesen@dakkkim.edu.ua

ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВБРАННЯ В КОСТЮМІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ХХ СТОЛІТТЯ

Як предмет наукового дискурсу, костюм має широку тематичну проблематику. Різні його типи (історичний, традиційний, театральний) у своєму розвитку завжди мали корелятивні зв'язки. Дана стаття має на меті узагальнити проблему шляхів і способів трансформації українського національного вбрання у театральних строях вітчизняних вистав різних історичних періодів ХХ ст. Важливим для нас було з'ясувати стилістику і типологію сценічного вбрання, пов'язані з використанням національних форм або окремих мотивів. Методи, що їх ми використали у статті дають можливість здійснити історико-порівняльний аналіз з частковим застосуванням методу реконструкції. У межах застосування формально-стилістичного методу розроблено категорію мотиву. В межах іконографії проведено аналіз метафори у театральному костюмі. Водночас тут окремо використано семіотичний метод для дослідження значень вбрання доби модернізму і постмодернізму. Адже знаковість для сценічного костюму доби авангарду, творена засобами кодованих систем умовного театру, формувала й нову художню духовність. Висновки статті ґрунтуються на ієрархічній системі розглянутих прикладів, що демонструють різні значення костюму у виставах основних періодів історії українського театру: класичність образу і професійність створення у Театрі Корифеїв; розквіт художніх новацій в костюмі вистави авангарду; занепад образу як позитивного у тоталітарному періоді 1930–1950-і рр.; відродження у 1960–1980-і рр. і врешті полістилістика костюмів у виставах доби української Незалежності.

Ключові слова: український костюм, сценічний костюм національного типу, народний мотив, вишивка, костюм-метафора, стилізація.

Nesen Iryna. TRANSFORMATIONS OF THE UKRAINIAN NATIONAL DRESS IN THEATRICAL COSTUME

As an object of scientific discourse, the costume has a wide thematic focus. Its different types (historical, traditional, theatrical) had always been correlated in their development. This article aims to generalize the ways and methods of transformation of the Ukrainian national clothes in theatrical patterns of domestic performances of various historical periods of the 20th century. It was important for us to clarify stylistics and typology of stage apparel related to the use of national forms or particular motives. Methods that we used in the article allow to conduct historical comparative analysis partially using the reconstruction method. Within the scope of formal stylistic method, the category of motive was developed. Within the scope of iconography, an analysis of metaphor in theatrical costume was conducted. At the same time, we separately used the semiotic method to study meanings of clothes of modernism and postmodernism periods. Because meaning of the stage costume of the avant-garde time, created using the coded systems of conventional theatre, formed a new artistic spirituality. The novelty of the indicated problem is conditioned on generalizing context of the posed problem in its historical endurance and cultural typologies. Conclusions of the article are based on the hierarchical system of considered examples that demonstrate different meanings of the costume in performances of main periods of the Ukrainian theatre history: classic character of the image and professionalism of the creation in the Coryphaeus Theatre; blossom of artistic innovations in the costume of avant-garde performances; decline of the image as positive in the totalitarian period of 1930–1950s; revival in 1960–1980s and eventually polystylistics of costumes in the performances of Ukrainian Independence period.

Key words: Ukrainian costume, national stage costume, folk motif, embroidery, metaphor costume, stylization.

Вступ. Вживання елементів українського традиційного вбрання серед театральних строїв вітчизняних вистав є звичною для критиків і глядачів водночас. Тому ми рідко замислюємось над питанням, який шлях було пройдено національним костюмом на українській сцені. Питання змісту використання традиційного костюму в театральній практиці не видається нам банальним. Адже узагальнюючий погляд на це з позицій історичного процесу, зміни театральних систем, особливостей формотворення, маркування персонажів дозволить зрозуміти причини змін підходів до створення костюму як образу і зміни його загальної стилістики.

Відтак мета цієї статті полягає у відстеженні джерел і особливостей стилістики театального костюму з ознаками національного типу в розвитку українського театру як важливого візуального образного чинника вистави. Також в історичному поступі епох виділимо основні поняття і терміни, пов'язані з функціонуванням у виставі такого костюму. Чітко окреслимо логіку взаємозв'язків між стилістикою національного костюму й ідеологією вистави в різні історичні періоди.

Матеріали та метод. Розробка окресленої проблеми в узагальненні головних особливостей і тенденцій у вітчизняній науці по суті лише намітилась. Однак, фрагменти відомостей і фактів, пов'язаних з національним костюмом як театральним чинником розкидані по багатьох наукових студіях. Вони мають радше описовий, аніж аналітичний характер, однак мають значення для розробки піднятої теми. Їх ми знаходимо у наукових працях і збірниках, виданих від початку ХХІ ст. [1; 2; 3]. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі маємо лише одну статтю Софії Триколенко, присвячену саме проблемі українського національного костюму як важливої складової сучасної вистави. У ній авторка наголошує на метафоризації національного образу у контексті кількох чинників: сюжету, режисерського задуму, особливостей вирішення сценічного простору. Вона, вперше виявляє шляхи трансформацій національного вбрання на театральній сцені – за жанром вистави, як позачасовий аспект тощо [4].

Методи, застосовані у статті дають можливість історико-порівняльного аналізу з частковим застосуванням методу реконструкцій. Завдяки формально-стилістичному методу розроблено категорію мотиву. В межах іконографічного інструментарію, проведено аналіз метафори у театральному костюмі. Окремо використано семіотичний метод для дослідження значень вбрання періодів модернізму і постмодернізму.

Результати. У момент народження українського національного професійного театру на межі ХІХ і ХХ ст., український традиційний костюм був ще в живому масовому побутуванні. Створюючи національну драматургію, його творці, відомі, як плеяда Корифеїв, ставили за мету розкрити різноманітні контексти життя українського села. У виставах за їх п'єсами були закорінені вияви національної ідентичності. Не останню роль тут відіграв народний костюм. Такий етнографічний костюм ретельно збирали і використовували, як сценічний. Нерідко його позичали з відомих поміщицьких колекцій. По суті на рубежі ХІХ–ХХ ст. етнографічний костюм різних регіонів України став обличчям української вистави. Піднятий на сценічні підмостки, він засвідчив особливе обличчя України, її культури і мистецтва. Достовірність всього вбрання, що його використовували у виставах контролювалась відомими тогочасними науковцями. Серед них насамперед згадаємо Павла Чубинського [5, с. 23]. Наприклад, костюми до опери «Різдвяна ніч», яка ставилась у Києві в 1873, 1882, 1883 і 1903 рр., виготовлялись театральними кравцями за зразками полтавських традиційних строїв. Цікаво, що вистави української тематики відзначались тим, що не лише актори були вбрані в народні строї, але й глядачі приходили до театру вбрані у селянські костюми. Особливим брендом вважались смушеві шапки, що їх чоловіки з публіки кидали на сцену, викликаючи акторів на біс.

У всіх мандрівних театральних трупах, що їх театрознавці пов'язують з Театром Корифеїв, проблему костюму вирішував драматург-режисер. На першому етапі їх характер вкладався в ремарки. По ходу створення

вистави, костюм набував власної драматургії, забезпечуючи виставі цілісну антропологію. Зміна вбрання за сезоном сигналізувала глядачам, про плин часу і певну зміну обставин сюжету [6, с. 28]. Переодягання також мало на меті створити у грі акторів різного типу динамічну пластику, як наголоси у розгортанні сюжету, як розподіл дії на мікрофрагменти [6, с. 49]. Елементи вбрання, що у народній традиції мали ритуальний зміст, у виставі набували вже власної драматургії. До таких елементів, зокрема належить хустка. У «Сватанні на Гончарівці» вона слугує яскравим елементом у кількох сценах. У «Безталанній» Варка під час вечорниць у танці кладе свою квітчасту хустку Гнатові на праве плече на знак приязні. Він натомість скидає її різко на підлогу, засвідчуючи гнів на дівчину. Не меншу виразність на сцені мали дівочі вінки, виготовлені за зразками, зображеними на тогочасних живописних портретах. З живопису вони переходили у декоративно-вжиткове мистецтво, матеріалізувались. У такий спосіб український костюм нерідко ставав у виставі важливою деталлю, вузловим візуальним моментом розгортання фабули.

У такий спосіб український професійний театр розпочав поступ у формуванні театрального костюму етнографічного типу, який отримав національну значимість свого статусу. Останню особливість ми відзначаємо у таких виставах Театру корифеїв, як водевіль Михайла Старицького «По-модньому» (1887) або комедія Івана Карпенка-Карого «Суєта». У них через протиставлення якостей вбрання «традиційне/гарне» і «модне/кумедне» формувалось ставлення суспільства до національної культури. В обох випадках спостерігаємо авторську іронію до зображення типу українця, який прагне кар'єри або успіху через відмову від власного родоводу і культурної традиції.

У Західній Україні місцевий традиційний костюм завдяки своїм зовнішнім особливостям часто потрапляв у театральну практику в чистому вигляді, оскільки відзначався яскраво виявленими сценічними якостями – декоративністю, поліхромією, небуденністю, ритуальною динамікою. Яскравим прикла-

дом вживання такого костюму у виставі став Гуцульський театр Гната Хоткевича.

По мірі розвитку театрального життя в Україні формувались нові стильові концепції образів вистави. На початку ХХ ст. спостерігаємо зародки символічного, містеріального театру. Останні насамперед пов'язані з появою таких вистав, як драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» (1911). Її прем'єра у Державному драматичному театрі (1918) вперше розділила сценічний простір на світ людей і світ міфологічних істот. Ці світи були представлені різним за сутністю вбраннями, розробленим для вистави акторкою й художницею Марією Кітчнер (1895–1932). Люди, вбрані у селянську ношу, за поведінкою, були протиставлені образам лісових мешканців, що їх костюми поєднували у собі міфологічні мотиви української календарної обрядовості й професійні прийоми театральних художників. Народна міфологія тут отримала нове обличчя.

В авангарді, який сповідував ідеологію епатажності, національний український костюм швидко втрачав свої попередні значення. Однак, дослідники українського авангарду не раз наголошували на його інтересі до національної традиції, етніки. Заперечуючи традицію як механічне продовження попередніх надбань, вітчизняний авангард постійно вдавався до перекодувань етнічних традицій. У конструюванні театрального вбрання тут змінювались підходи його образності, архітектоніки, фактур, утопічності й міфомислення, гносеології й проблеми духовного. Тому в українській народній традиції авангардні театральні мистці знаходили давно існуючі прийоми створення форми, надаючи їй власне потрактування, змінюючи підходи до сприйняття традиційного. Не дивно, що поштовх до творення нових технічних прийомів моделювання сценічних костюмів в українському театральному мистецтві зокрема дали дитячі і вертепні ляльки-мотанки, створені з різноманітних клаптиків тканин. За сутністю формотворення вони дорівнювали авангардній філософії моделювання і володіли надзвичайною образною виразністю. Особливо зацікавлено до національного костюму України у 1920-і роки

ставились театральні художники з оточення Леся Курбаса – Анатоль Петрицький, Валентин Шкляєв, Міліца Симашкевич. Використовуючи для постановки оновлені твори Корифеїв українського театру, ці художники у співпраці з режисерами, вирішували вбрання персонажів в контексті з жанром вистави. Відкинувши дослідження побутових деталей, притаманне Корифеям, вони трансформували національний костюм за новими характеристиками відомих народних сюжетів. Обираючи до постановки комедії, прагнули відповідно карикатуризувати персонажів у їх костюмованих образах.

Яскравим свідченням цьому є матеріали до костюмів вистави «Пошилися у дурні», поставленої у 1924 р. Мистецьким об'єднанням «Березіль», реж. Фавст Лопатинський. Ескізи і костюми для вистави створювали В. Шкляєв і М. Симашкевич. У виставі діяли народні персонажі багатії Дранко і Кукса, їхні доньки Горпина й Оришка, наймити Антін і Василь, які стали нареченими дівчат. В ескізі до костюму Оришки, виконаному у змішаній техніці (аплікація, малювання, вишивка) виразно поєдналися етнічні й авангардні прийоми моделювання строю. Він театральний стилізований і знаковий за національними маркерами. Знаками тут втілено проукраїнськість Оришки, взутої у чоботи двох кольорів – синього і жовтого. Від традиційного костюму – її синя керсетка й очіпок на голові. Як її поясний одяг, з вишитих рукавів народної сорочки створено шаровари. Ескіз акцентує увагу на деталях – на шії намисто виконане зі стеклярусу і металевих блискіток. Холошви-рукави мають натурально виконану вишивку. Ще більше модернізовано костюм Горпини. Вона в червоній сукенці, червоних чобітках, сріблястій безрукавній блузі, з червоною окантовкою на горловині і ясно рожевою бейкою-в'юнком на погрудді і по низу. У костюмі ж Горпини безрукавка зі срібного паперу й сяюча окантовка-в'юнчик. У чорному стриженому коротко волоссі – синя квітка. Усією образністю ескіз костюму засвідчує характеристики танцювальної динаміки.

Ще більше карикатурності в ескізних образах Кукси і Дранка. Ескіз до костюму Кукси

зображує дуже широкі укорочені штани з тканини малюнку у вертикальні коричневі хвилясті лінії. У білій сорочці Кукса має нагрудну вставку-манишку з натуральною вишивкою, виготовленою червоно-чорним хрестиком. Поверх сорочки вдягнуто жилет. На голові червоно-коричневий капелюх з вузькими крисами. Як додатковий, в ескізах Оришки, Кукси й Дранка застосовано прийом конструктивізму. Зображення підписані суперграфікою з наклеєних літер імені персонажа в розбивці, наприклад, ДРАН КО.

У костюмах до вистави «Пошилися в дурні» відчутним є синкретизм народної стилістики й одягу циркових клоунів. В технічному сенсі також застосовано синтетичність підходів. Цікавою є реакція глядачів на формат стилістики вистави загалом і на костюми зокрема. У Курбаса було розроблено анкети, що їх заповнювали глядачі після вистави, які засвідчують експериментальний характер роботи усіх мистців «Березоля». Реакція багатьох глядачів на костюми для вистави свідчить, що на сприйняття вони впливали за правилами авангарду – виклик, подив, шок, заперечення. Ось деякі зауваги з архівних анкет «Березоля»: «Дуже не українські, неначе Італія» (Зм 7449-23), або: «Жінки дієві особи в штанях неясно чому» (Зм 7449-33) або: «Декорація не підходить під село. Костюми теж. Але думаю, що це так і треба» (Зм 7449-35) [7]. Саме анкети документують, що костюми, створені для вистави «Пошилися в дурні» мали шоківий вплив на багатьох глядачів, чого власне і прагнув авангард як явище тогочасного мистецтва (рис. 1, а-е).

Такі ж авангардні прийоми, застосовані у створенні архітектоніки костюму, як зсув, розрив, дисонанс у формотворенні сценічного костюму національного стилю, ми спостерегли в ескізах Адама і Єви до вистави «Вій» (1925) А. Петрицького [8]. У виставі художник не лише вдягнув більшість персонажів у стилізовані вбрання з ознаками національного строю, але синтезував в кожному образі мотиви вбрань різних історичних епох, деталями означив натуру кожного з героїв, сконструйованих на принципі дисонансу й поліфонічної ансамблевості.



Рис. 1. Вистава «Пошилися в дурні». Оришка. Театр «Березиль». 1924 р.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України: а) Ескіз «Оришка». Акварель, колаж (вишивка, аплікація). В. Шкляев, М. Симашикевич. Е-4153; б) Зінаїда Пігулович в ролі Оришки. Світлина 1924 р. Ф-85185; в) Ескіз «Оришка». Акварель. М. Симашикевич. Е-4511; г) Ескіз «Кукса». Акварель, аплікація, вишивка. В. Шкляев. Е-4155; д) Ескіз «Кукса». Фрагмент з вишитим погруддям. В. Шкляев. «Нове мистецтво». 1927. № 17. С. 8; е) Сцена «Бокс».

У виставах політичного театру 1930–1950-х рр., під тиском змін ідеологічного вектору сталінської влади, народний костюм набув нового негативного змісту. Першим сигналом цього стала п'єса Івана Микитенка «Диктатура» (1929), написана в «рік великого перелому». Кожен із персонажів був наділений власною образністю, по своєму втілював причетність до таборів старих чи нових сил. Візуально це протистояння подавалося через протиставлення у вбранні. Робітники і сільські незаможники, що будували «нове життя» марковані або «виробничим одягом» як вбранням майбутнього, або міським, зруч-

ним для роботи одягом – темні штани, жакети з кишеньками у чоловіків; однотонні просторі спідниці, блузи, жакети й хустки у жінок.

Натомість вороги революції і соціалізму, які у п'єсі прагнули захистити традиційний аграрний уклад, були вбрані в народні строї з вишивками, що мало втілювати стару естетику, побудовану на прийомі колірно-орнаментального оздоблення. Частиною костюму персонажу служив грим. Він ліпив характер власника, доповнював характер його жестів, поз, виразів облич, зачісок. Тому сільські куркулі і підкуркульники в «Диктатурі» мали карикатурну поведінку, підкреслену мімікою.

Вистава «Диктатура» дала початок формуванню візуального ідеологічного шаблону, який ділив героїв на «позитивних» і «негативних» [9].

Водночас академічна вистава 1930-х рр. репрезентувала ще дві протилежні тенденції у стилістиці костюмів. Твори українського класичного репертуару на сцені втілювались етнографічними засобами. В костюмах нерідко поєднувались оригінальні речі з народного костюму і більш сучасні копії. Прикладом тут може служити вистава Театру І. Франка «Украдене щастя» (1940). Для неї художник Моріц Уманський створив у костюмах відчуття автентики етнографічного гуцульського вбрання, яке саме по собі є видовищним. Така стилістика оформлення забезпечила довге сценічне життя вистави, а через дванадцять років по ній було знято фільм, де М. Уманський повторив своє попереднє рішення [10].

Інша тенденція стала відчутною у другій половині 1930-х рр., коли набрала обертів ще одна особливість стилістики сценічного костюму народного типу. Його почали шити у театральних майстернях, змінюючи традиційну технологію виготовлення, підбір тканин, виконуючи оздоблення умовно і спрощено – вишивка укрупнювалася або замінилася нашиванням безузорних кольорових смуг. Такий підхід до вирішення декору, зробив сценічний «народний» стрій більш графічним, узагальненим, а часами, монументальним, який сприймається глядачами здалеку.

В останні десятиліття ХХ ст. в українському драматичному театрі відбувались процеси, пов'язані з пошуками нових підходів до створення візуального образу вистави. Академізм поволи розмивався інспіраціями концептуалізму, який у зміненому значенні повернув у п'єсу побутові речі й елементи тогочасного одягу. Одяг з національними мотивами потрапив в окремі вистави 1960-1970-х рр. Прикладом цьому є етапна для свого часу вистава «Фараони» за п'єсою Олекси Коломійця, що її прем'єра відбулась у театрі І. Франка (1964) і дала їй тривале сценічне життя. У ній сценограф і художник по костюмах Федір Нірод відтворив атмосферу тогочасного українського

села, у якому радянські реалії переплелися з мотивами традиційного укладу, що маркувалось, зокрема вживанням елементів народного одягу – вишитих сорочок, типово народних прийомів пов'язування хусток тощо.

У добу Незалежності театральні практики отримали новий імпульс у розвитку полістилістики і складних процесів творення нового обличчя української національної вистави. Початком тут, зокрема стала інсценізація заборонених радянською владою творів, присвячених окремим сторінкам вітчизняної історії. Ще в останньому етапі існування СРСР, у 1990 р. на сцені Театру Леся Курбаса (Львів), було поставлено п'єсу Володимира Винниченка «Між двох сил» (1919). В центрі подій Української революції тут перебуває родина Микити Сліпченка, що її члени розділені на симпатиків національної ідеї і прибічників соціалізму під більшовицьким прапором. Сам В. Винниченко у тексті цієї п'єси вдався до прийому маркування політичної позиції через одяг, особливості зачіски тощо. Його М. Сліпченко має вуса з підусниками, які звисають по козацькому, вишивану сорочку зі стьожкою. Типовим аксесуаром «проукраїнства» у тексті є пояси.

Однак, у виставі художниця Ольга Баклан вирішила цю проблему ще радикальніше. Вона вбрала М. Сліпченка у класичний стрій реєстрового гетьмана, його дружину у старосвіцький жіночий костюм Наддніпрянщини, доньку Христю також у класичний костюм, в якому плахта, керсетка і намітка, вив'язана під підборіддям з відкритим волоссям. Її брат Арсен вбраний козацьким полковником. Вирішений у класичних формах костюм українських патріотів, дуже пасує до їх лялькової поведінки на початку вистави. Цей синтез ще більш підсилено ляльками у народних вбраннях, що розвішані по стінах помешкання, де відбувається дія.

Натомість Софія, як образ українки-зрадниці, вбрана в елегантний, столичної моди зимовий костюм. Вона останньою з'являється на сцені у першій яві, коли персонажі в козацьких строях вже всі на своїх місцях, і являє собою неймовірний контраст українській архаїці. Вся вистава просякнута тонким символізмом образів, подій, а найважли-

віше – етнічних стереотипів і контрастів між вбраннями і поведінковим кодами українців і росіян. Цей символізм витриманий до останнього акту, коли п'яні російські більшовики дивно вбрані в деталях, беруть верх над українцями, затягуючи прозору завісу перед ними, відправляючи у небуття.

Висновки. Здійснивши наскрізний аналіз формотворення, стилю і значень народного костюму у виставах українського драматичного театру ХХ ст. найбільш вагомими виглядають наступні висновки:

– завдяки виставам Театру Корифеїв і під впливом національних суспільних рухів, селянський костюм одночасно став театральним, художнім й колекційно-музейним артефактом, національним брендом;

– в театральному авангарді сценічний костюм стає метафорою. У ньому національні ознаки з'являються внаслідок накладання мотиву-знаку на нову архітектоніку вбрання;

– у тоталітарному періоді 1930–1950-х рр. вистави українських драматичних театрів трактують національний костюм переважно у два способи: як ознаку ворожих персонажів в тогочасних подіях; як стилізований історичний костюм у виставах козацької тематики;

– у 1960–1980 рр. костюм «народного» стилю є маркером подій, що відбувались у селах УРСР;

– у добу Незалежності український народний костюм стає важливим символом у виставах залежно від їх жанрового наповнення.

Література:

1. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054с.: іл.
2. Федорук О. Український авангард. Перетин знаку. Кн. 1. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 9–68.
3. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної ; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
4. Триколенко С. Український народний костюм в умовах сучасного українського театру. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. № 12. С. 202–208.
5. Олійник М. Традиційний одяг українців в культурно-мистецьких практиках міського повсякдення в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. (за матеріалами м. Києва). *Етнічна історія народів Європи*. 2015. № 46. С. 22–30.
6. Клековкін О.Ю. *Mise En Scene* : Марко Кропивницький: Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Арт Економі, 2012. 118 с.
7. Анкета глядача | Зм 7449-11 – Open Kurbas. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/collection/anketa-hlyadacha-zm-7449-11/> (дата звернення: 12.09.2022).
8. Несен І.І. Стилiстичні особливості театральних костюмів Анатолія Петрицького у виставах за мотивами творів Миколи Гоголя. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 33. Дрогобич : Гельветика, 2020. С. 1–10.
9. Nesen I. *Semiotic Codes of the Costume in the Political Theater Performances in the USSR of the 1930s. Art: metamorphoses and discourses* : Collective monograph. Riga : Baltija Publishing. 2021. P. 143–162.
10. Lviv Film Center. *Украдене щастя (1952)*, 2020. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QBVeTNCz0LI> (дата звернення: 02.09.2022).

References:

1. (2006). *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy KhKh stolittia* [Essays on the history of Ukrainian theater art of the 20th century]. Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy ; redkol.: V. Sydorenko ta in. Kyiv : Intertekhnolohiia. 1054 s.: il. [in Ukrainian]
2. Fedoruk O. (2006). *Ukrainskyi avanhard. Peretyn znaku* [Ukrainian avant-garde. Sign intersection]. Kн. 1. Kyiv: Vydavnychiy dim A+S. S. 9–68. [in Ukrainian]
3. (2012). *Ukrainskyi teatr KhKh stolittia: Antolohiia vystav* [Ukrainian Theater of the 20th Century: An Anthology of Plays]. Za zah. red. M. Hrynyshynoi ; In-t problem suchasn. myst-va NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks. 944 s. [in Ukrainian]
4. Trykolenko S. (2012) *Ukrainskyi narodnyi kostium v umovakh suchasnoho ukrainskoho teatru* [Ukrainian folk costume in the conditions of modern Ukrainian theater]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* : zб. nauk. Prats. Kyiv : IMFE im. M. T. Ryl'skoho. № 12. S. 202–208. [in Ukrainian]

5. Oliinyk M. (2015) Tradytiinyi odiah ukrainsiv v kulturno-mystetskykh praktykakh miskoho povsiakdennia v druii polovyni KhIKh – na pochatku KhKh st. (za materialamy m. Kyieva) [Traditional clothing of Ukrainians in the cultural and artistic practices of urban everyday life in the second half of the 19th – at the beginning of the 20th century. (according to the materials of the city of Kyiv)]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. № 46. S. 22–30. [in Ukrainian].

6. Klekovkin O.Iu. (2012). Mise En Scene : Marko Kropyvnytskyi: Rezhyserski leitmotyvy [Mise En Scene / Marko Kropyvnytskyi: Director's leitmotifs]. *Praktychnyi komentar / Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy*. Kyiv: Art Ekonomi, 118 s. [in Ukrainian].

7. Anketa hlyadacha | Zm 7449-11 – Open Kurbas. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/collection/anketa-hlyadacha-zm-7449-11/> (data zvernennia: 12.09.2022). [in Ukrainian].

8. Nesen I.I. (2020). Stylistychni osoblyvosti teatralnykh kostiumiv Anatolia Petrytskoho u vystavakh za motyvamy tvoriv Mykoly Hoholia [Stylistic features of Anatoly Petrytskyi's theatrical costumes in performances based on the works of Mykola Gogol. Current issues of humanitarian sciences]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 33. Drohobych : Helvetyka. S. 1–10. [in Ukrainian].

9. Nesen I. (2021). Semiotic Codes of the Costume in the Political Theater Performances in the USSR of the 1930s. *Art: metamorphoses and discourses : Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing. P. 143–162. [In English].

10. Lviv Film Center. *Ukradene shchastia (1952)*. (2020). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QBVeTNCz0LI> (data zvernennia: 02.09.2022). [in Ukrainian].

УДК 72.04 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.10>**Сакорська Олександра Сергіївна,**

аспірант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

старший науковий співробітник музею Ханенків

ORCID ID: 0000-0003-1908-6468

osakorska@dakkkim.edu.ua

ДЕЛЬФТСЬКА ЇДАЛЬНЯ ТА ДЕКОРАТИВНИЙ КОД ОСОБНЯКУ ХАНЕНКІВ

Метою статті є дослідження глибинного значення рухів історизму в оздобленні інтер'єрів кінця XIX ст. На прикладі оригінальних інтер'єрних комплексів кінця XIX сторіччя, які збереглися досьогодні у музеї Ханенків розглянуто декоративне оздоблення епохи історизму. Надано вичерпну характеристику напрямку історизм, окреслено часові рамки еkleктичних інтер'єрів з точки зору сучасного західноєвропейського наукового дискурсу. Основна увага статті присвячена житловому дизайну та оздобленню кінця XIX ст., але розглянуто й архітектуру, яка часто відіграла важливу роль у створенні іконографії історизмів. На прикладі декору та розписів так званої «Дельфтської їдальні» музею Ханенків показано тенденції до еkleктичного оздоблення в Європі, яким слідував Богдан Ханенко. Під таким кутом аналіз оригінальних інтер'єрів Ханенків ніколи не проводився. В результаті дослідження живописні композиції стелі так званої «Дельфтської їдальні» музею Ханенків вперше атрибутовано та датовано, також визначено вірогідного архітектора та декоратора маєтку Ханенків. Завдяки архівним розвідкам доведена роль Михайла Врубеля у створенні орнаментального декору інтер'єрів особняка Ханенків. Знайдено прототипи декоративного оздоблення помешкань кінця XIX ст. у підручниках з декору відповідної епохи. Уточнено вірогідні назви приміщень Ханенків та їх стильове направлення, зокрема так званої Дельфтської їдальні.

Ключові слова: історизм, еkleктика, інтер'єри, декоративне оздоблення.

Sakorska Oleksandra. DELFT DINING ROOM AND THE KHANENKO'S MANSION DECORATIVE CODE

The purpose of the article is to explore the deeper significance of historicism movements in interior decoration at the end of the 19th century. By the example of original interior complexes of the end of the 19th century, that had been preserved till nowadays in the Khanenko Museum, the decorative code of the historicism era is reviewed. A comprehensive description of the direction of historicism is provided, the time frame of eclectic interiors is outlined from the point of view of modern Western European scientific discourse. The main focus of the article is devoted to residential design and decoration of the end of the 19th century, architecture is also considered, as often played an important role in creating the iconography of historicisms. The decor and paintings of the so-called "Delft dining room" of the Khanenko museum show the trends towards eclectic decoration in Europe, followed by Bohdan Khanenko. From such an angle, the analysis of the original interiors of the Khanenkos has never been conducted. As a result of the research, the painting composition of the ceiling of the so-called "Delft dining room" of the Khanenko museum was attributed and dated for the first time, and the possible architect and decorator of the Khanenko museum complex was determined. Thanks to archival research, the role of Mikhail Vrubel in creating the ornamental decor of the interiors of the Khanenko mansion has been proven. Prototypes of the decoration in private houses of the end of the 19th century were found in textbooks on decor of the corresponding period. The probable names of the Khanenkos' halls and their stylistic direction, in particular the so-called Delft dining room, have been clarified.

Key words: historicism, eclectic, interior, decorative art.

Вступ

Особняк Ханенків що по Терещенківській 15 у Києві, побудовано у 1890-х роках, архітектор та декоратор вважаються невідомими.

Будівля особняка Ханенків (нині – Національний музей мистецтв ім. Б. та В. Ханенків), а також інтер'єрний комплекс його парадних залів, різноманітні та багатогранні для

алалізу. Архітектура палацу та внутрішнє убранство складається з елементів неостилістики (історизму) на основі еkleктичного методу. Вважаємо за доцільне точніше класифікувати поняття історизму та еkleктики та вплив цих течій як на архітектуру та інтер'єри XIX ст., так і на особняк Ханенків.

Архітектурний стиль будинку Ханенків – неоренесанс, як неостиль історизму, був поширений в на території Російської імперії з 1860-х рр. [1].

Український мистецтвознавчий дискурс історизму вбачається наразі недостатньо інформативним, тому далі пропонуємо звернутися до загальноєвропейського інформаційного поля з цього питання.

Матеріали та методи:

При аналізі джерельної бази було використано теоретичні та емпіричні методи дослідження: загальнонаукові методи: сходження від абстрактного до конкретного; аналіз історичного та логічного; метод аналогій; метод історизму, проблемно-логічний та типологічно системний метод. Завдяки використанню таких мистецтвознавчих методів як формальний, порівняльного аналізу та інтерпретації розкрито «культурний код» декоративного оздоблення епохи історизму.

1. Етапи Історизмів

Історизм – термін, що використовується для опису тенденції у творчості архітекторів та деяких художників, з метою розгляду їх робіт як частини загального процесу розвитку культури, що піддається історичному аналізу. Термін вперше застосував у цьому значенні німецький історик мистецтва Герман Бенкен (1896–1952) для опису німецької архітектури періоду романтизму, зокрема, щоб відокремити підхід до минулого представників романтизму від методів еkleктики та руху ревайвалізму, які домінували у західній архітектурі наприкінці XIX століття. Однак згодом термін став використовуватися ширше і став описувати загальне захоплення історичними асоціаціями в мистецтві та архітектурі XIX століття, вже включаючи і еkleктику та ревайвалізм.

Але всупереч загальноприйнятому визначенню поняття історизму не зводиться до найменування одного з етапів розвитку євро-

пейської культури, а саме до 1830–1880-х років. Світогляд історизму за всіх часів стимулює археологію, прагнення до подорожей, відкриття далеких країн та екзотичних культур, колекціонування та вивчення творів мистецтва, їхнє творче переосмислення [2].

Постренесансний розвиток мистецтва, насамперед архітектури, починається з біфуркації естетики класицизму і бароко, продовжується на ґрунті археологічної реанімації різних архітектурних форм, досвіду звернення до багатьох історичних прототипів, що готує ґрунт для виникнення історичного світогляду і використанню еkleктичних прийомів в XVII–XVIII ст. У західноєвропейському мистецтвознавстві для позначення цієї тенденції у найширшому сенсі іноді використовують соціологічний термін «ревайвалізм» (від англ. revival – відродження), у російськомовному дискурсі – історизм.

Тенденція розвитку історизмів така, що коло прототипів постійно розширюється. Історія мистецтва XIX сторіччя починається з останнього класичного стилю – ампір, де багатогранність джерел особливо помітна, та відкриває період історизму у вузькому конкретно-історичному значенні [2; 5].

Таким чином історизм XIX сторіччя є набагато більш еkleктичним (вміщує різноманітні джерела), ніж наприклад класицизм 2 пол. XVII ст. або римський класицизм «високого Відродження». Цей етап – «історизм періоду історизму» характерний транспозиціями історичних прототипів, комбінаторними варіаціями елементів різних, так званих історичних стилів. Це явище ми називаємо еkleктикою.

У світі речей однією з особливостей епохи історизму XIX сторіччя стало прагнення відродити, не копіюючи, зразки та образи минулого, створити оточення і предмети, що відповідають уявленню тогочасної людини про той чи інший історичний час. Еkleктика історизму – можливість широкого вибору матеріалу на основі знань – знайшла відображення і в оздобленні інтер'єрів кінця XIX сторіччя – так з'являються готичні, ренесансні, мавританські, голландські приміщення, дизайн яких запозичений з арсеналу архітектури та орнаментики відповідних епох.

У російськомовному дискурсі першою хто відмічає новітні процеси у формуванні житлового простору з середини XIX сторіччя, вважається Е. Кириченко [3]. В даний період, каже вона, тип так званого «архітектурного» інтер'єру змінюється новим типом «речового» інтер'єру, де меблі, картини, драперії починають грати визначаючу роль.

Термін *еклектика* (від грецького дієслова *eklegein* (вибирати) – більше, ніж просто синонім різноманітності, хоча у поверхневому сенсі їх часто змішують; цей термін називає процес чи практику вибору «того, що вважається найкращим елементом всіх систем» для формування нової.

2. Естетика еклектики XIX сторіччя

Як у XIX сторіччі, так і у XX, постійно виникали суперечності відносно естетики еклектики: її прихильники вихваляли її різноманітність, а її противники – безглуздість та поверховість.

Австрійський архітектор Людвіг фон Фьорстер, автор проєкту перебудови центру Відня, писав у 1836 р.: «Геній, який народився XIX століття, неспроможний йти власною дорогою... Наш вік не має визначального кольору» [4; 5].

У 1961 році Ніколаус Певснер заявив, що «будь-яке відродження стилів минулого є ознакою слабкості» [6].

Протягом більшої частини двадцятого століття «відродження» та «історизм» вважалися реакційними та застарілими тенденціями і у дизайні. Приватні інтер'єри другої половини дев'ятнадцятого століття в більшості країн Західного світу традиційно розглядалися як сукупність непов'язаних об'єктів радикально різних естетичних цінностей, різних епох. «Занадто багато чого-небудь з будь-якого місця в одному просторі» – так такі вчені, як Ремі Сейсселін, визначали «буржуазний стиль» XIX століття [7].

Східні об'єкти в неоготичних або неоренесансних інтер'єрах, або античні артефакти, показані в інтер'єрі на тему Відродження, розглядалися як характерні ознаки «брикабракоманії» (потяг до старовини, дрібничок). Як наслідок, буржуазні домівки, заповнені старовиною у великій кількості, часто характеризували як еклектичні.

Письменники та критики часто коментували те, що вони називали *manie du bric-à-brac et du bibelot* (манія дрібниць і дрібничок), і звинувачували колекціонерів у популяризації цього тренду, заохоченні та підтримці. Винайдений як категорія в 1840-х роках, *bibelot*, предмет цікавості, позначав низку товарів, «від масового виробництва дрібничок до безцінних колекційних предметів», включаючи старі меблі, цінні предмети мистецтва, промислові репродукції, декоративні предмети та «нікчемне сміття» [8].

Незважаючи на це широке засудження, стилі історизму та відродження процвітали в різних частинах світу протягом двадцятого століття, керуючись поєднанням націоналістичних, релігійних, естетичних і політичних планів. Не виключенням став і Київ (третє по важливості місто тодішньої Російської імперії), де проживала родина Ханенків де й збудовано сімейний особняк, архітектурне та декоративне вирішення якого є еклектичним.

Переважання еклектики в дев'ятнадцятому столітті може бути частково пояснено втратою авторитету і кризою цінностей, пов'язаних з цим періодом [9]. Широкомасштабні соціальні зміни, спричинені індустріалізацією та урбанізацією, серед іншого, призвели до краху давніх культурних уявлень. Замість того, щоб замінювати існуючі ієрархії або системи вірувань аналогічними, цей прагматичний підхід дозволяв співіснувати цілій низці ідей або підходів, не віддаючи пріоритет один одному. Теоретично цей еклектичний метод був сформований терпимістю, відкритістю та свободою думки, концепціями, пов'язаними з демократією та стрімким космополітизмом того часу. У дев'ятнадцятому столітті представники середнього та вищого класів почали бачити себе громадянами світу та визнавати його багатство та різноманітність, навіть якщо це означало лише так зване дослідження у кріслі, збирання артефактів у прилеглих магазинах чи антикварних ринках чи відвідування всесвітніх виставок.

3. Свідомий вибір колекціонера-інтелектуала

Як впливає з цього, еклектика залежить від усвідомленого вибору, і до кінця

дев'ятнадцятого століття в дискусіях про еkleктику в популярних журналах та галузевих виданнях підкреслювалося важке і серйозне завдання, необхідне для досягнення гармонії різних елементів в архітектурі, а також образотворчому мистецтві та декоративно-прикладному мистецтві [10; 11; 12].

Опублікована в 1884 році *Grammaire de la curiosité* (Грамматика цікавинок) Шпіра Блонделя (1836–1900), історика мистецтва, критика та співробітника *Gazette des beaux-arts*, підкреслила переваги колекціонування, та ту роль, яку мистецтво, та цікавинки, відіграють у створенні розслаблюючої та приємної атмосфери в домі [13].

Приватне мистецтво Блонделя, або "l'art intime", як він його називав, не знає меж: картини, акварелі, малюнки та гравюри, скульптури, бюсти, рельєфи, бронза, мармур, теракота, кераміка, фаянс, порцеляна чи бісквіт, емалі, мініатюри, скриньки та віяла... всьому приділено багато увагу у його праці. Отже, зруйнувавши межі між «високим» і «декоративним» мистецтвом, тепер усе підведене до загальної категорії «меблі», «колекційне» або, ширше, "bibelot" (досл. з франц. «дрібничка»). Важливість кожного експонованого об'єкта, за Блонделем, полягала в узгодженості загального ансамблю, включаючи меблі та предмети колекціонування. Бронза, акварель, теракота, венеціанська чаша, жанровий живопис склали єдине ціле. «Об'єднайте їх, – закликав Блондель своїх читачів, – вміло об'єднайте їх посеред оточення, яке послужить їм каркасом і дозволить їм взаємно стверджувати один одного. [13; 5; 12]. Так, першочергово трохи зневажливе "bibelot" – дрібнички стали каркасом для інтер'єрів дев'ятнадцятого століття і французькі критики цього періоду постійно стирають межі між колекціонуванням і декоруванням.

Усі предмети, задіяні в оздобленні кімнати, повинні були мати зв'язок один із одним та між собою. Такої відповідності можна було досягти за допомогою подібності, аналогії форми та кольору, або – і це була особиста рекомендація мистецтвознавця Генрі Гаварда – завдяки вдалому узгодженню всього архітектурного ансамблю кімнати [14].

Як він пояснив, «кожна форма, взята окремо, має свою визначену цінність і значення. Але коли форма стає частиною ансамблю, ця цінність і це значення стають абсолютно відносними» [14, с. 221].

За трендом кінця XIX сторіччя, будинок або квартира могли комбінувати декілька стилів, але кожен з них повинен бути обмежений однією окремою кімнатою. Так звана *bricabracomania* (з франц. bric-a-brac – набір старих предметів), яку так «оплакують» дослідники інтер'єру XIX століття, зводиться нанівець навіть у звичайній буржуазній кімнаті, при дотриманні порад тогочасних «законодавців гарного смаку». «Якби мозок домогосподаря не дотримувався цих приписів і стала б бездумно створювати інтер'єр з еkleктичної мішанини предметів, меблів і драпіровок усіх форм, кольорів і стилів, його вітальня тоді б нагадувала «комору шпалерника» ('an upholsterer's storeroom'), а не оточення зі смаком» [15].

Схему внутрішнього оздоблення окремої кімнати нормативна література XIX ст. розглядала як цілісний витвір мистецтва, що склався завдяки узгодженню всіх об'єктів у ньому; особливу увагу потрібно було приділяти тому, щоб залишатися в рамках попередньо встановленого обраного «стилю» чи «теми», або того, що Девіль назвав «принципом» будь-якого декоративного ансамблю.

Одна із сучасних британських дослідниць еkleктики – історик літератури Крістіна Боллус-Райхерт, пояснює, що еkleктизм у художній культурі XIX століття «вийшов за межі руйнівного, наївного еkleктизму», який був пов'язаний з чистим наслідуванням і простим відтворенням історичних стилів, прагнучі до «суворішого еkleктизму», а не просто до нагромадження джерел [16]. Його успіх покладался на думку знаючої людини, яка могла створити осмислену оригінальну сукупність елементів, і від дискримінаційного, а не пасивного процесу відбору, заснованого на ясному намірі та розумі, а не на випадковості та інтуїції.

Сучасний історик літератури Джанелл Уотсон визначила прямий зв'язок між декоруванням і колекціонуванням. У своїй праці вона

визначає еkleктику як «включення колекціонування в домашній інтер'єр» [17].

Отже, колекціонування та декорування слід визнати як суміжні види діяльності, які залучають і цікавлять як чоловіків, так і жінок, а посібники з порадами щодо колекціонування та декорування слід вивчати комплексно. З такого аспекту маємо більш повний образ приватного інтер'єру дев'ятнадцятого століття.

4. Детальніше про Декор Ханенків

Загальна схема декору інтер'єрів особняка Ханенків відповідає ознакам, що становлять основні принципи еkleктики у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Відомий та заможний колекціонер, Богдан Ханенко використав в декорі залів особняка велику кількість мистецьких об'єктів, що наразі становлять не тільки історичну цінність, а й відіграють важливу роль як складові інтер'єрного ансамблю. Виявляється доцільним провести аналіз *Ідальні* як інтер'єрного комплексу особняка Ханенків та окремих об'єктів, що були задіяні у її декорі. Первісний еkleктичний принцип

розміщення творів мистецтва в окремих залах розглядається у дослідженні за збереженими архівними фото часів Ханенків. Скоріш за все пізніший, хронологічний принцип, за яким і сьогодні представлено колекцію сім'ї Ханенків, тільки з 1910–13 років стає основним у їх збиральницькій активності [18].

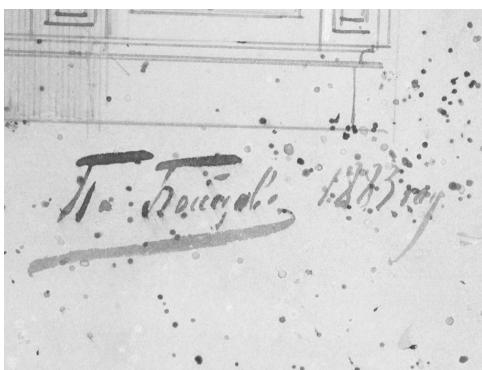
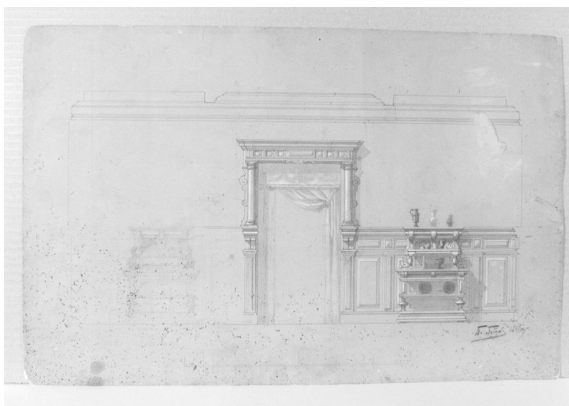
Оскільки більша частина архіву сім'ї Ханенків не зберіглася, завдання мистецтвознавців дослідити історію сім'ї, колекції та інтер'єрів їх особняка по тим крихтам інформації, які доступні на сьогодні. Нам достеменно невідомі ні точні дати зведення та оздоблення особняка, ані ім'я архітектора, ані декоратора. В цьому дослідженні ми коротко висвітлюємо деякі розвідки за цими напрямками. За новітніми даними, 1887–88 роки – період, коли будівництво особняка Ханенків було завершено, Богдан Ханенко керує роботами по внутрішньому декоративному оздобленню дому у 1889 році [19], і аж до 1892 року, коли нарешті доводить цю роботу до завершення [20].

В архіві музею Ханенків зберігається низка фото кінця 19, початку 20 сторіччя, на одному з них бачимо інтер'єр зали, де на сьогоднішній день експонується колекції іспанського мистецтва. Можемо констатувати, що оригінальний дерев'яний декор зали зберігся не повністю, а в результаті останнього ремонту-реставрації лише частково був поновлений [21].

Дерев'яні ж панелі стін, дубові буфети, де красувалася східна порцеляна, а також оригінальне обрамлення дверей та вікон, втрачено назавжди. Єдиним автентичним елементом часів Ханенків в цьому приміщенні лишається стеля, вона і привертає увагу дослідників та мистецтвознавців вже більше сторіччя.

Проте спочатку вважаємо за доцільне дослідити декоративну схему всього приміщення «Дельфтської ідальні», адже кесонова стеля з розписом є органічною частиною більшого ансамблю.

В архіві музею зберігається фотографія ескізу «Дельфтської ідальні», що підписано та датовано 1883 р. архітектором-декоратором Петром Бойцовим. Вірогідною є участь Бойцова і у дизайні інших приміщень особняка Ханенків.



Іл. 1, 2. Ескіз Петра Бойцова, 1883 р.
Архів музею Ханенків



Іл. 3. Їдальня особняку Ханенків.
Фото 1890-х рр. Архів музею Ханенків

Цю думку підкріплюють ряд інтер'єрів підтвердженого авторства Бойцова з аналогічними київському особняку деталями.



Іл. 4. Вестибюль замку Майендорф.
Архітектор та дизайнер Петро Бойцов



Іл. 5. Вестибюль музею Ханенків. Фото 2022

Вірогідно, що назва «Дельфтська їдальня», як і назви інших парадних залів в особняку, з'явилися з легкою руки наступних дослідників. Адже у найдавнішому джерелі, де описані, окрім колекції, і інтер'єри особняку Ханенків – опис музею Лукомського, ці назви інші і «Дельфтська їдальня» там названа *Salle a Manger* (Їдальня), що цілком відповідає тогочасному тренду [22].

І дійсно, подібні декоративні схеми з назвою *Їдальня* знаходять аналогії у посібниках з декору інтер'єрів кінця XIX сторіччя, які вочевидь були знайомі і використані Ханенками. Пропонується вашій увазі найпопулярніші з цих посібників з приведенням ілюстрацій приміщень, аналогічних або схожих за оздобленням до *Їдальні* дому Ханенків, для більш чіткого визначення її стилю та уточнення назви.

Аналіз приватного еkleктичного інтер'єру, як він був представлений у тогочасних французьких посібниках з колекціонування та декору, свідчить про те, що дуже суворий набір рекомендацій керував практикою декорування інтер'єру, як от парижан вищого та середнього класу [23].



Fig. 4. French furniture catalogues provided visual examples of historical styles of furniture considered appropriate for the dining room

Іл. 6. *Salle a Manger Henri II* (Їдальня Генріха II)
Іл. з Rich R. *Designing the Dinner Party:
Advice on Dining and Décor in London
and Paris, 1860–1914*

Графиня де Басанвіль (1802–1884), відома журналістка та авторка посібників з гарних манер та інтер'єрних оздоб, втворювала цим ідеям з додатковою увагою до просторової

організації кімнат та їх декору. Описуючи правильне облаштування їдальні, обставленої ліпленим дубом, що було дуже модним у той час, вона порадила своїм читачам обрати стиль Ренесансу чи Людовіка XIII. Як вона пояснила, дубові меблі востаннє зустрічалися в Європі під час правління Людовика XIII. Тому все в кімнаті мало нагадувати сімнадцяте століття: стіни не можна покривати мальованим папером, а використовувати справжнє дерево, шкіру або хороші імітації того і іншого; і, замість картин, кераміка повинна була висіти на стінах [24].

Дизайнер меблів Едуард Бажо



Іл. 7. 'Cabinet de Travail' Époque Louis XIII
[Study room, Louis XIII Era]. Кабінет стилю
Людовіка XIII

Іл. з Vajot É. Les Styles dans la maison française,
1889, Plate VI



Іл. 8. Їдальня особняка Ханенків,
фото 1890-х рр. Архів музею Ханенків

(1853–1900-ті) дотримувався цих правил, створюючи декоративні схеми для приватних інтер'єрів. Його робота є прикладом того, як теоретичні рекомендації, описані в посібниках з колекціонування та декорування, могли знайти практичне застосування. Починаючи з 1880-х і до початку 1900-х років, Бажо опублікував численні томи, присвячені оздобленню та дизайну інтер'єру, включаючи серію книг, що ілюструють історичні орнаменти для архітекторів і декораторів. *Les Styles dans la maison française* (Стилі французького помешкання) 1889 року – один із таких посібників, де представлені ансамблі інтер'єру та деталі меблів разом, в одній публікації. Вже в 1893 році це видання Бажо набуло статусу класики [25].

Як же тоді, враховуючи цю безліч порад щодо гармонійного декорування, можна пояснити такі випадки як Їдальня Ханенків, де ми бачимо китайський антикваріат в інтер'єрі епохи Людовіка XIII або Генріха II?

Одна з відповідей криється в книзі 1876 року, опублікованій посмертно істориком мистецтва та колекціонером Альбертом Жакмаром (1808–1875) [26]. Книга представляє історію «умеблювання» у другій половині XIX ст. Від предметів мистецтва до меблів і домашнього начиння – все те, що Генрі Гавард називав “la décoration mobile” (мобільна декорація) – під цією рубрикою малося на увазі буквально все.

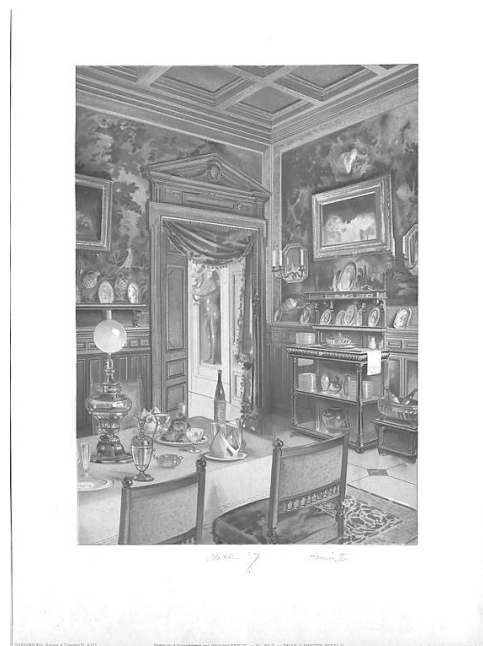
Жакмар взяв за відправну точку історичні меблі і пояснив своїм поважним читачам-колекціонерам, що відтворювати насправді точний історичний інтер'єр (включаючи меблі та предмети мистецтва) було складною справою, адже оригінальні предмети меблів майже неможливо було придбати. Сам будучи колекціонером, Жакмар не схвалював змінювати або адаптувати старі меблі відповідно до сучасних потреб або використовувати сучасні імітації замість оригіналів для завершення ансамблів кімнат. Таким чином, він запропонував нове рішення проблеми історичної точності: замість того, щоб використовувати імітацію або невпорядковану переробку старих меблів для створення точного ensemble d'époque (вінтажного набору), колекціонер і домогосподар в пошуках історичного

декору може розміщувати «східні» предмети, антикваріат і багаті килими в історичних інтер'єрах, як радить Жакмар. Жакмар пояснював, що в різні часи та повсюдно «східні» об'єкти прикрашали приватні приміщення [26, с. 20]. На відміну від західного антикваріату, який належав до чітко визначених історичних епох і географічних місць, «східні» об'єкти були неісторичними і, як правило, вважалося, що вони походять з різних географічних місць. Вони могли бути старими або новими і могли виникнути або в незалежній країні, або в одній із західних колоній. У Франції, продовжував Жакмар, мода на екзотику була введена в середні віки після хрестових походів; і це стало справжнім відкриттям того часу з точки зору внутрішнього декорування [26, с. 19-20].

Протягом сімнадцятого століття людей спіткала мода на індійські та китайські тканини та декоративні предмети, яка досягла свого апогею за часів Людовіка XV у смаках «шинуазрі» та використанням порцеляни повсюдно у помешканні [26; 20]. З усіх предметів колекціонування, зробив висновок Жакмар, ті, які не так складно влаштувати в будинку, були «східного» походження. Вони були гарним доповненням до будь-якого історичного стилю: Франциск I показував їх у своїх інтер'єрах, незважаючи на його перевагу до творів італійського Відродження; Людовик XIV поєднав меблі та порцеляну Китаю та Японії з французьким маркетрі та бронзою; у той час як наступні французькі монархи заохочували східне колекціонування та демонстрування до такої міри, що до кінця вісімнадцятого століття такі предмети стали першочерговим вибором для декорування [26, с. 24-25]. Тому, якщо не знайти відповідної завіси сімнадцятого століття, можна замінити її на «східну». Аналогічно, якщо не вдасться придбати середньовічний письмовий стіл, «східний» підійде так само. Те, що ненавченому оку може здатися еклектичним інтер'єром, в якому змішуються екзотичні предмети з іншими, виконаними в різних старофранцузьких стилях, для навченого ока дев'ятнадцятого століття було точним відображенням конкретної історичної епохи.

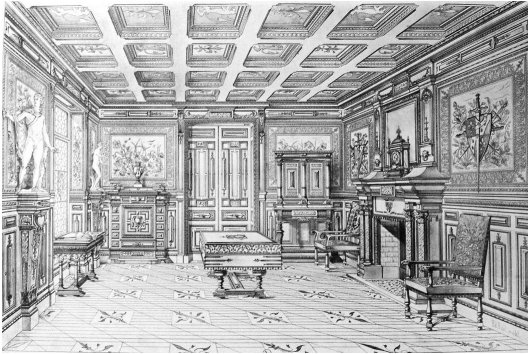
Графиня де Басанвіль рекомендувала використовувати китайські серії взагалі і китайську порцеляну зокрема. Голландці, які вели гарячу торгівлю з Китаєм, наприкінці правління Людовика XIII заповнили європейський ринок китайськими продуктами [24, с. 116]. Тож вона погодилася, що у кімнаті епохи Відродження XIX століття дозволялися «східні» предмети, як і в епоху Відродження. Вчені інтерпретували такі поєднання предметів у східному та старому західному стилях як еклектичні схеми декорування без рими чи причини. Однак подібні поєднання екзотичних предметів із кімнатами середньовіччя чи ренесансу чи античних артефактів із інтер'єрами на ренесансну тематику були, навпаки, ретельно продуманими цілісними ансамблями, керованими правилами, знайомими парижанам XIX ст.

Архітектор та декоратор Джоржд Ремон, із сім'ї художників, у XX сторіччі став головним оздоблювачем інтер'єрів французьких лайнерів. Одна з ранніх його робіт *Intérieurs d'appartements modernes* (Інтер'єри сучасних апартаментів) с. 1892 рясніє детальними ілюстраціями інтер'єрів різних стилів [27].



Іл. 9. Salle à manger Henri II [Henri II dining room] *Їдальня в стилі Генріха II*
Іл. з Rémon G. *Intérieurs d'appartements modernes*, с. 1892. Plate 14

Вищезгадані декоратори та дизайнери надали теоріям візуальну форму, запропонувавши таким чином для публіки XIX сторіччя схеми за певними правилами, вираженими у текстах. Звідси випливає, що декорування інтер'єру в епоху історизму було не поверхневою діяльністю, яка призводила до випадкових асоціацій об'єктів у просторі, а складною справою, яка заслуговує на подальшу увагу з боку сучасних наук [28].



Лл. 10. Cabinet d'amateur, Louis XIII [‘An Amateur’s Study- Room, Louis XIII’]. Кабінет аматора мистецтв у стилі Людовика XIII.
Лл. з Vajot É. Intérieurs d'appartements meublés, vus en perspective dans les styles du XVe au XVIIe siècles, c. 1884, Plate 8



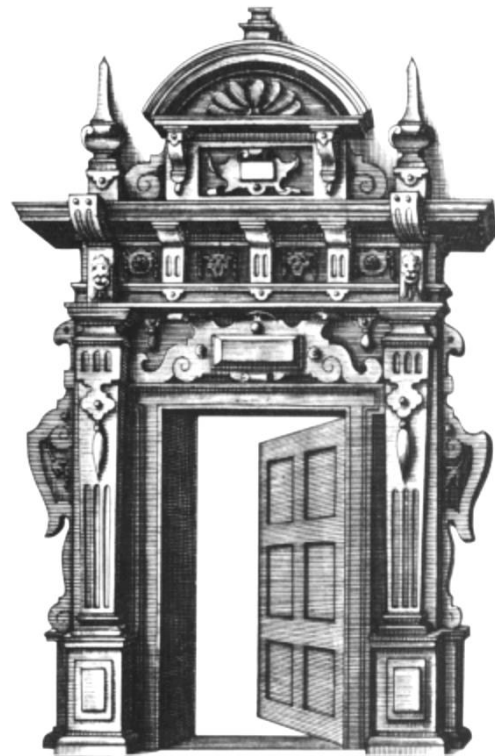
Лл. 11. Salle à manger, style flamand. [Flemish Dining Room] Їдальня у фламандському стилі
Лл. з G. Rémon, Intérieurs d'appartements, c. 1892. Plate 12

Варто відмітити, що до XVIII століття в будинку не було спеціального місця, призначеного виключно для їжі. В аристократичних будинках обід відбувався в залі, тоді як у менших будинках простір ще не був розділений відповідно до функцій [29]. Практика маркування приміщень відповідно до діяльності прижилася з кінця вісімнадцятого століття [30; 31].

Починаючи з середини XIX століття їдальня вважалася одним із основних приміщень у будь-якому домі середнього класу [32].

Звертаючи увагу на геральдичну кесоновану стелю двох останніх прикладів інтер'єрів кімнат, до такої ж стилістики можемо віднести і Їдальню Богдана Ханенка з її стелею, яка наразі заслуговує на більш детальний аналіз та атрибуцію.

Детальні дослідження виявляють, що у окремих елементів, які використовував Петро Бойцов у декорі цього приміщення, коріння дійсно сягає фламандських зразків XVII ст. [33]. Це в черговий раз доводить, що еклектика XIX ст. була виключно інтелектуальним заняттям.



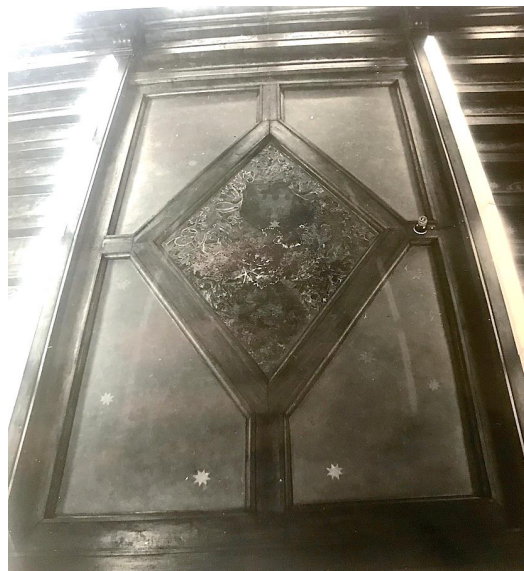
Лл. 12. Architectural pattern. Архітектурний мотив
Лл. з de Vries Paul Vredeman. Plusieurs menuiseries...1869. vol. 1, pl. 3



**Іл. 13. Ідальня особняку Ханенків.
Фото 1890-х рр. Архів музею Ханенків**

Із архівних джерел [34] та фотографій, що зберігаються у музеї Ханенків, відомо, що розписи стелі не завжди мали такий вигляд, як зараз. Так, якщо центральне панно лишилося сталим, то зображення бокових та поздовжніх кесонів неодноразово поновлювалося. Під час останнього ремонту-реставрації, у березні 1995 року, реставратори звернули увагу на дуже щільні шари фарб навколо центрального панно, у чотирьох трикутних кесонах. На той час там були лише зображення зірок на густому темно-синьому тлі. Розчищаючи поверхню цих розписів, було виявлено зображених бронзовою фарбою грифонів, всі чотири грифони були повністю розкриті під час реставраційних робіт. Більш того, під цими грифонами було знайдено ще більш ранній розпис у вигляді яскравих квіток. Оскільки цей третій шар фарби зберігся дуже погано, було вирішено залишити лише невеликий зондаж із зображенням однієї єдиної квітки маку із стовбуром та фрагментом

листка. Реставратори зробили припущення, що подібні квіти були першочергово не тільки у бічних трикутних кесонах, а і у поздовжніх, під зображеннями орлів та левів, однак цей розпис поздовжніх фрагментів було повністю знищено реставрацією 1924 року [34, 13].



**Іл. 14. Фрагмент стелі Дельфтської ідальні музею Ханенків. Фото 1995 р.
Архів музею Ханенків**



**Іл. 15. Фрагмент стелі Дельфтської ідальні музею Ханенків в процесі реставраційного розкриття нижнього живописного шару.
Фото 1995–98 рр. Архів музею Ханенків**



**Іл. 16. Стеля Їдальні Ханенків.
Фото 2020 року**

Припущення це підтверджене інфрачервоною зйомкою Володимира Цитовича, реставратора вищої категорії, виконаною у 2020 році за ініціативою автора статті. На фото бачимо, що під геральдичним орнаментом ясно проступає динамічна пастозна манера, схожа на техніку центрального, збереженого фрагменту та квадратного зондажу з квіткою.



**Іл. 17. Фрагмент поздовжнього кесону стелі
Їдальні Ханенків
І/ч фото В. Цитовича, 2020 рік**

Найдавніша згадка про автора розпису стелі Ханенків, Михайла Врубеля, відносить нас до публікації біографа цього художника

Олександра Іванова [35]. Автор вказує тільки на центральний плафон стелі, оминаючи увагою зображення у бічних та поздовжніх кесонах. Архівних джерел музею, де було б вказано автора розписів інших фрагментів, а також час їх створення, не зберіглося. Роботи стелі не підписані, і до сьогодні ніяких додаткових досліджень для уточнення авторства ансамблю стелі Їдальні Ханенків не проводилося.

Довгий час бракувало доказової бази для того, щоб впевнено віднести авторству Врубеля усі композиції стелі. Особливо загадковим видавався квітковий орнамент, що його було перекрито пізнішими трафаретними розписами. Нещодавно в архівах Бібліотеки ім. Сльцина вдалося знайти листа, датований 1889 роком, що підтверджує орнаментальні роботи Врубеля у домі Ханенків. Лист наведено тут повністю [37].

Це лист до Врубеля від ремісника Аксьонова (ім'я, яке досі не значилося ні в одному з досліджень біографії Врубеля), який, як свідчить зміст листа, був помічником художника, і створював з ним орнаменти у домі Ханенків (також раніше невідомий факт). Таким чином, до біографії Михайла Врубеля додано ім'я ще одного його підмайстра, Артемія Аксьонова. Також можемо констатувати, що автор розпису як центрального фрагменту стелі, так квіткових орнаментів у бічних та поздовжніх кесонів Їдальні (що були зруйновані у 1924 році), як скоріш за все і інших залів особняку Ханенків, був Михайло Врубель (спільно з Артемієм Аксьоновим), і що 1889 року роботи по орнаментальному оздобленню в будинку було вже закінчено. Архівна знахідка викликає ще одне припущення відносно автора орнаментального оздоблення інших залів особняку.

Оскільки більша частина квіткової стелі в Їдальні авторства Врубеля була перекрита більш пізніми розписами, відкритим залишається питання щодо можливого поновлення/розкриття оригінальних розписів стелі.

34-585 1

Многоуважливий
и добротийший

Михайлѣ Александровичѣ,

Покорнейше прошу Васъ
извините меня, за мое
писмо, что я осмѣлива
юсь у Васъ проситъ
тѣ деньги которыя
мнѣ прѣдоставили. Не отдаю
за Васъ, 25р. Но теперь
доиспытываюсѣ Васъ
проситъ, самъ Ваша
Милость то по соби
теперь я живу въ ни
щизитѣ и ну нуждаюсѣ
ку екогда ямъ да

Можетъ бытъ вы забыли
уже Аксенова кото
рый у Васъ работаетъ.
въ Свободн. св. Владимирч
и у Райненка Брннмечинѣ

Покорнейше прошу
Михайлѣ Александровичѣ
Поедите Циль Нидудѣ
Бѣдному и не счастному,
Вашему слугѣ, и
покорнейше Васъ
прошу извините
меня что я осмѣли
Васъ безпокоитъ моимъ
писмомъ и моею про
звбой обѣ давно про
шедшимъ

2

Нои догу нужда моя
заставляетъ, а при
томъ, знаю Васу
Доброту, что вы
и поможете мнѣ въ
нуждѣ, и проетите
мого дерзость
Желаю вамъ, Векъ
земныхъ благъ,
Вашъ Покорный
Слуга Аксеновъ.

Адресъ Димейко
Вознесенная улица
домъ № 29 Свободн
Семеновичъ Аксеновъ
Для передачи Артими
Аксенову

Лл. 18, 19, 20. Фотокопія листа з Архіву Президентської бібліотеки імені Б. Н. Сльцина.
Фонд 34. Оп. 1. Ед. Хр. 17.

Результати:

– проаналізувано західно- та східно-європейський дискурс навколо інтер'єрів історизму

– викоремлено відмінності у визначенні значення «історизм», «еклектика» та їх мистецької цінності в різні періоди

– проаналізовано інтер'єри Ханенків з точки зору новітніх методів та підходів до вивчення мистецтва історизму

– досліджено розпис стелі у складі декоративного оздоблення так званої «Делфтській їдальні» музею Ханенків

Висновки

В результаті дослідження, викладеного у даній статті, вдалося:

– дослідити науковий дискурс навколо естетики та інтер'єрів історизму

– проаналізувати інтер'єри особняка Ханенків (за архівними фото), зокрема їдальню з точки зору європейських еклектичних тенденцій кінця XIX сторіччя

– в результаті аналізу виявлено декілька аналогій та прототипів їдальні Ханенків, уточнено вірогідну назву приміщення: «їдальня у стилі Людовика XIII/Генріха II/у фламандському стилі»

– уточнено ім'я дизайнера інтер'єрів дому Ханенків за допомогою порівняльно-стилістичного аналізу – Петро Бойцов

– Вперше атрибутовано та датовано оригінальні розписи стелі їдальні музею Ханенків: Михайло Врубель. Розпис стелі їдальні музею Ханенків 1889 р.

Література:

1. Давидич Т. Качемцева Л. Особенности эклектики в архитектуре Российской империи. *Academia. Архитектура и строительство*, 2015. С. 16–22.
2. Власов В. Триада «историзм, стилизация, эклектика», и постмилленизм в истории и теории искусства. *Архитектон: известия вузов УралГАХУ*. 2018. № 63. С. 4.
3. Кириченко Е. Русский интерьер периода эклектики и модерна. *Декоративное искусство СССР*. 1970. № 7.
4. Schorske C. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York, 1979. P. 172.
5. Grimschitz B. *Die Wiener Ringtrasse*. Bremen and Berlin, 1938. P. 8.
6. Pevsner N. *Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism*. *RIBA Journal*. Vol. 68, No. 6, 1961. Pp. 230–240.
7. Saisselin R. *The Bourgeois and the Bibelot*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1984. p. 68
8. Watson J. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge University Press, Cambridge & New York, 1999. Pp. 2, 6.
9. Lears J. No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880–1920, pt. 1, “Roots of Antimodernism: The Crisis of Cultural Authority during the Late Nineteenth Century,” 1981, p. 3–58.
10. Eclecticism in Architecture. *American Architect and Building News*. January 15, 1876. P. 18.
11. *Studies of Interior Decoration: IX. Concerning Furniture*. *American Architect and Building News*. May 26, 1877, pp. 163–164.
12. *Decorative Notes*. *Art Amateur*, April 1887. P. 116.
13. Blondel S. *Grammaire de la curiosité (L'Art intime et le goût en France) [A Grammar of Curiosity (Private Art and French Taste)]*. C. Marpon et E. Flammarion, Paris, 1884.
14. Havard H. *L'Art dans la maison (Grammaire de l'ameublement) [Art in the House (A Grammar of Furnishings)]*, 4th edn. Librairie illustrée, Édouard Rouveyre, Paris, 1883. P. 218.
15. Deville J. *Dictionnaire du tapissier critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours [The Upholsterer's Critical and Historic Dictionary of French Furnishings since Antiquity to Today]*. C. Claesen, Paris, Lièges & Berlin, 1878–1880. P. 240.
16. Bolus-Reichert C. *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815–1885*. Columbus: The Ohio State University Press, 2009. pp. 8–9.
17. Watson J. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge University Press, 1999. P. 58.
18. *Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать / ред.-изд. В.С. Кульженко*. № 2-8, 11-12, 1913. Киев : Тип. Школы печатного дела, 1913. С. 506–509.
19. Кадомська М. Київ, Терещенківська, 15. Загадки розгадані та нерозгадані. *Антиквар*. 2020. № 1 (115). С. 16–21.
20. Архів ГТГ. Фонд І.Є. Цветкова. 14/155.

21. Живкова О. Путівник Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Київ, 2016. С. 198.
22. Loukomsky G. Description du Musee fonde par B.& W. Khanenko a Kiev. Paris, 1921. P. 60.
23. Rich R. Designing the Dinner Party: Advice on Dining and Décor in London and Paris, 1860–1914. *Journal of Design History*. 2003. Vol. 16, no. 1, P. 49–61.
24. De Bassanville. L'Art de bien tenir une maison, A. Broussois, 1878. P. 115.
25. Bajot É. Les Styles dans la maison française [The Styles in the French Home]. Librairie d'art industriel et d'économie domestique d'Édouard Rouveyre, Paris. P. 1889.
26. Jacquemart A. Histoire du mobilier: Recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux. Librairie Hachette et Cie, Paris, 1876.
27. Rémon G. Intérieurs d'appartements modernes [Interiors for Modern Apartments]. E. Thézard Fils, Dourdan. P. 1892.
28. Bajot É. Intérieurs d'appartements meublés, vus en perspective dans les styles du XVe au XVIIe siècles [Interiors for Furnished Apartments, Seen in Perspective in Fifteenth to Seventeenth Century Styles]. Librairie spéciale des arts industriels et décoratifs Ch. Claesen, Liège & Paris. P. 1884.
29. Annick Pardailhé-Galabrun, La naissance de l'intime: 3000 foyers parisiens, XVII–XVIII-e siècles. Presses Univerataires de France, 1988. Pp. 259–60.
30. Stevenson J. House Architecture, Vol II, House-Planning, Macmillan, 1880. P. 47.
31. Magne L. L'Art dans l'habitation moderne conference faite a la bibltotheque de L'Union central decoratifs, Firmon-Didot, 1887. P. 30.
32. Boitard P. Guide manuet de la bonne companie, Passard, 1851.
33. de Vries Paul Vredeman. Plusieurs menuiseries: comme portaulx, garderobbes, buffets, chalicts, tables, arches, selles, bancs, escabelles, rouleaux, a pendre touailles, casses a vertes & beaucoup d'autres sortes d'ouvrages; le tout fort artistement adjencé et marqué, 1630; reprint, Brussels, 1869.
34. Науковий архів Національного музею мистецтв ім. Б. і В. Ханенків, оп. 13, т. 1, спр. 41. Звіт по реставрації живопису стелі у залі «Мистецтво Китаю» 1995–1998 рр. арк. 1-5.
35. Иванов А. Врубель. СПб., 1916. Список произведений. С. IV.
36. Архів Президентської бібліотеки імені Б. Н. Єльцина, Санкт-Петербург. Фонд 34. Оп. 1. Ед. Хр. 17. Письма Врубелю Михаилу Александровичу. Аксенов Артемий, рабочий, работавший во Владимирском соборе. 1889.

References:

1. Davidich T. Kachemceva L. (2015). Osobennosti eklektiki v arhitekture Rossijskoj imperii. *Academia. Arhitektura i stroitel'stvo*, S. 16–22 [in Russian].
2. Vlasov V. (2018). Triada "istorizm, stilizaciya, eklektika", i postmillenizm v istorii i teorii iskusstva. *Elektronnyj nauchnyj zhurnal "Arhitekton: izvestiya vuzov"*, UralGAHU, № 63, S. 4 [in Russian].
3. Kirichenko E. (1970). Russkij inter'er perioda eklektiki i moderna. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, № 7 [in Russian].
4. Schorske C. Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture. New York, 1979. P. 172 [in English].
5. Grimschitz B. (1938) *Die Wiener Ringtrasse*. Bremen and Berlin, P. 8. [in German]
6. Pevsner N. (1961) *Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism* // RIBA Journal, vol. 68, No.6, pp.230-240 [in English].
7. Saisselin R. (1984) *The Bourgeois and the Bibelot*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, p. 68 [in English].
8. Watson J. (1999) *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge University Press, Cambridge & New York, pp. 2, 6 [in English].
9. Lears J. (1981). *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880–1920*. Pt. 1, Roots of Antimodernism: The Crisis of Cultural Authority during the Late Nineteenth Century, p. 3–58 [in English].
10. Eclecticism in Architecture (1876) *American Architect and Building News*, P. 18 [in English].
11. Studies of Interior Decoration: IX. Concerning Furniture (1877) *American Architect and Building News*, May 26, pp. 163–164 [in English].
12. Decorative Notes (1887) *Art Amateur*. P.116 [in English].
13. Blondel S. (1884) *Grammaire de la curiosité (L'Art intime et le goût en France)* [A Grammar of Curiosity (Private Art and French Taste)]. C. Marpon et E. Flammarion, Paris [in French].
14. Havard H. (1883) *L'Art dans la maison (Grammaire de l'ameublement)* [Art in the House (A Grammar of Furnishings)], 4th edn. Librairie illustrée, Édouard Rouveyre, Paris. P. 218 [in French].

15. Deville J. (1878–1880) *Dictionnaire du tapissier critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours* [The Upholsterer's Critical and Historic Dictionary of French Furnishings since Antiquity to Today]. C. Claesen, Paris, Lièges & Berlin. P. 240 [in French].
16. Bolus-Reichert C. (2009) *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815–1885*. Columbus: The Ohio State University Press. pp. 8–9 [in English].
17. Watson J. (1999) *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge University Press. P. 58 [in English].
18. *Iskusstvo v Yuzhnoj Rossii* (1913) *Zhivopis', grafika, hudozhestvennaya pechat' / red.-izd. V.S. Kul'zhenko. № 2-8, 11-12, 1913*. Kiev : Tip. Shkoly pechatnogo dela, p. 506–509 [in Russian].
19. Kadomska M. (2020) Kyiv, Tereshchenkivska, 15. *Zahadky rozghadani ta nerozghadani. Antykvary. № 1 (115), s. 16–21*. [in Ukrainian]
20. Arkhiv HTH. Fond I.Ie. Tsvietkova. 14/155 [in Russian].
21. Zhyvkova O. (2016) *Putivnyk Nacional'noho muzeju mystectv im. Bohdana ta Varvary Chanenkiv, 258 p.* [in Ukrainian].
22. Loukowsky G. (1921) *Description du Musee fonde par B.& W. Khanenko a Kiev* [Description of the Museum founded by B.& W. Khanenko in Kyiv]. Paris. P. 60 [in French].
23. Rich R. (2003) *Designing the Dinner Party: Advice on Dining and Décor in London and Paris, 1860–1914 // Journal of Design History, vol. 16, no. 1. P. 49–61* [in English].
24. De Bassanville (1878) *L'Art de bien tenir une maison* [The Art of Housekeeping]. A. Broussois. P. 115 [in French].
25. Bajot É. (c. 1889) *Les Styles dans la maison française* [The Styles in the French Home]. Librairie d'art industriel et d'économie domestique d'Édouard Rouveyre, Paris [in French].
26. Jacquemart A. (1876) *Histoire du mobilier: Recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux* [A History of Furniture: Research and Notes on the Art Objects That Can Compose the Furnishings and Collections of the Man of the World and of the Curious]. Librairie Hachette et Cie, Paris [in French].
27. Rémon G. (c. 1892) *Intérieurs d'appartements modernes* [Interiors for Modern Apartments]. E. Thézard Fils, Dourdan [in French].
28. Bajot É. (c. 1884) *Intérieurs d'appartements meublés, vus en perspective dans les styles du XVe au XVIIe siècles* [Interiors for Furnished Apartments, Seen in Perspective in Fifteenth to Seventeenth Century Styles]. Librairie spéciale des arts industriels et décoratifs Ch. Claesen, Liège & Paris [in French].
29. Annick Pardailhé-Galabrun (1988) *La naissance de l'intime: 3000 foyers parisiens, XVII–XVIII-e siècles* [The Birth of Intimacy: 3,000 Parisian Households, 17–18th Centuries]. Presses Universitaires de France, pp. 259–60 [in French].
30. Stevenson J. (1880) *House Architecture, Vol II, House-Planning*, Macmillan. P. 47 [in English].
31. Magne L. (1887) *L'Art dans l'habitation moderne conference faite a la bibliotheque de L'Union central decoratifs, Firmon-Didot. P. 30* [in French].
32. Boitard P. (1851) *Guide manuet de la bonne companie* [Handbook of good company]. Passard [in French].
33. de Vries Paul Vredeman (1630, 1869) *Plusieurs menuiseries: comme portaulx, garderobbes, buffets, chalicts, tables, arches, selles, bancs, escabelles, rouleaux, a pendre touailles, casses a vertes & beaucoup d'autres sortes d'ouvrages; le tout fort artistement adjencé et marqué* [Several woodwork...]. Brussels [in French].
34. *Naukovyi arkhiv Natsionalnoho muzeiu mystetstv im. B. i V. Khanenkiv, op.13, t. 1, spr. 41. Zvit po restavratsii zhyvopysu steli u zali "Mystetstvo Kytaiu" 1995–1998 rr. ark. 1–5*. [in Ukrainian]
35. Ivanov A. (1916) *Vrubel'. SPb. Spisok proizvedeniï. S. IV* [in Russian].
36. *Arkhiv Prezydentskoi biblioteky imeni B. N. Yeltsyna, Sankt-Peterburh. Fond 34. Op. 1. Ed. Hr. 17. Pis'ma Vrubelyu Mihailu Aleksandrovichu. Aksenov Artemij, rabochij, rabotavshij vo Vladimirskom sobore. 1889* [in Russian].

УДК 821.161.2(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.11>**Сібрук Анастасія Володимирівна,**

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови та культури
Національного авіаційного університету,
почесний запрошений співробітник
Школи археології та стародавньої історії Лестерського університету
ORCID ID: 0000-0002-4007-2450
anastasiia.sibruk@npp.nau.edu.ua

Литвинська Світлана Віталіївна,

кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української мови та культури
Національного авіаційного університету
ORCID ID: 0000-0002-5761-5124
svitlana.lytvynska@npp.nau.edu.ua

Кошетар Уляна Петрівна,

кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри української мови та культури
Національного авіаційного університету
ORCID ID: 0000-0001-7713-1576
uliana.koshetar@npp.nau.edu.ua

ЗНАЧЕННЯ ПРИКРАС В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ВОЄННИХ РЕАЛІЙ СЬОГОДЕННЯ

Метою розвідки є окреслення значення прикрас в українській культурі різних етапів розвитку людства. У статті зосереджено увагу на дослідженні семантики елементів оздоблення тіла та одягу людини, їх особливостей та функціональних відмінностей протягом століть. Закцентовано увагу на тому, що українські прикраси – це особливий і дуже давній вид декоративно-ужиткового мистецтва. В його образах, зручних утилітарних формах і динамічних мотивах орнаменту містяться символи природи, історичні мотиви, особливості побуту та світосприйняття українського народу. Первісними прикрасами були татуювання тіла та різноманітні амулети. Мистецтво прикрашання тіла було відоме вже у прадавні часи. З джерел людської історії бере свій початок історія прикрас. Потреба прикрашати тіло яскраво виражена у примітивних народів, навіть більше ніж потреба в одязі. З давніх-давен прикраси паралельно з естетичною функцією виконували інші важливі завдання. По-перше: були оберегом, амулетом, талісманом. По-друге: застібали, закріплювали одяг, взуття, пояс, прикрашали зачіску. Кожна епоха створювала власні прикраси не тільки з точки зору стилю, а й матеріалу, техніки та способу обробки. Мистецтво найдавніших часів вбирає у себе різні функції: обрядово-магічну, практично-пізнавальну, знаково-комунікативну. Особливості стародавньої культури полягають у синкретизмі, відсутності чіткої межі між художньою та життєво-практичною сферами людської діяльності. Синкретичність виражається і у відсутності чіткої жанрово-видової структури. У дослідженні зроблено спробу проаналізувати важливість прикрас у житті сучасних українців, простежити зміну пріоритетів українців у мирний та воєнний час.

Ключові слова: прикраса, тотемізм, фетишизм, амулет, оберег.

Sibruk Anastasiia, Lytvynska Svitlana, Koshetar Uliana. THE SIGNIFICANCE OF JEWELLERY IN UKRAINIAN CULTURE: FROM ANCIENT TIMES TO THE MILITARY REALITIES OF TODAY

The aim of the article is to describe the significance of jewelry in Ukrainian culture at various stages of human development. The research focuses on the study of the semantics of the elements of human body decoration and clothing, their features and functional differences over the centuries. Attention is focused on the fact that Ukrainian jewelry is a special and very ancient type of decorative and applied art. His images, convenient utilitarian forms

and dynamic motifs of the ornament contain symbols of nature, historical motifs, peculiarities of everyday life and worldview of the Ukrainian people. The original decorations were body tattoos and various amulets. The art of body decoration was known already in ancient times. The history of jewelry originates from the sources of human history. The need to decorate the body is clearly expressed in primitive peoples, even more than the need for clothes. Since ancient times, decorations performed other important tasks in parallel with the aesthetic function. First: they were a charm, an amulet, a talisman. Secondly: they fastened, fixed clothes, shoes, belts, decorated hair. Each era created its own jewelry not only from the point of view of style, but also from the point of view of material, technique and method of processing. The art of the most ancient times incorporates various functions: ritual-magical, practical-cognitive, symbolic-communicative. Peculiarities of ancient culture are syncretism, the absence of a clear boundary between the artistic and life-practical spheres of human activity. Syncretism is also expressed in the absence of a clear genre-species structure. In the study, an attempt was made to analyze the importance of jewelry in the life of modern Ukrainians, to trace the change in priorities of Ukrainians in peacetime and wartime.

Key words: jewelry, totem, fetish, amulet.

Постановка проблеми. Декоративно-ужиткове мистецтво поділяється на дві групи: монументальне мистецтво (зображення на стінах печер, гrotів або скелях) та мистецтво малих форм (фігурки, прикраси). Для нашого дослідження важлива друга група. Нашим завданням є аналіз значення прикрас на різних етапах розвитку людства, їх місце у розвитку декоративно-прикладного мистецтва. Для цього необхідно визначитися з поняттям, що саме ми вважаємо прикрасою. Важко надати перевагу певній класифікації прикрас. Основною причиною цього є регіональні відмінності. За основу класифікації можна брати стать, вік, регіон побутування, призначення... Найчастіше виділяють три види прикрас – вушні, шийні, нагрудні. Проте ця класифікація випускає найбільш популярну прикрасу серед населення і в наш час – обручку, перстень. Виділяють також і речі, які можна віднести, як до прикрас, так і до елементів одягу (пояс, вінок...). Найпоширенішими прикрасами серед населення України «були і залишаються сережки, намисто, перстень, дукати, хрести (питання про те, чи є хрест прикрасою також залишається спірним, так як це культовий предмет)» [1, с. 5]. Спробуємо розглянути прикраси за узагальненою характеристикою, беручи за основу не лише прикраси як елементи оздоблення тіла, а й елементи одягу та його орнаментування.

Виклад основного матеріалу. Первісні прикраси належать добі палеоліту (1 млн. – 13 тис. років до н. е.), вони виготовлялися з каменю, глини, кістки, що яскраво доводять їх естетико-художнє значення. Найдавніша людина сучасного типу з'явилася на тери-

торії України в палеоліті, а саме в ашельський час (1 млн. років тому), приблизно у цей час з'явилися і перші прикраси. На різних хронологічних етапах пізнього палеоліту (40–13 тис. років до н. е.) декоративно-ужиткове мистецтво набуло широкого розповсюдження. Різноманітні типи декоративних виробів знайдено на 23 стоянках. Серед них домінують прикраси одягу, тіла, які виготовляли із різних природних матеріалів. Серед величезної кількості виробів особливої уваги заслуговують фігурки, вкриті геометричним орнаментом (зигзаги, меандри, ромби, кути, трикутники) – браслети з ікол мамонта. Прикраса з геометричним орнаментом несе у собі глибоке естетичне та символічне значення. Геометрична символіка – це символіка, пов'язана із семантикою геометричних фігур, кожна з фігур має власне змістове навантаження: «Ромб – символ матеріального благополуччя та продовження роду; спіраль – еволюція всесвіту, знак зародження нового життя; трикутник – тріада» [2, с. 34].

За доби палеоліту різні види каменю та зубів передусім несли захисну функцію, були амулетами, захисниками від злих сил та хвороб. Це пов'язано з найдавнішими віруваннями, що склалися з елементів анімізму, тотемізму та фетишизму. Ікла тварин, що носили наші предки, були фетишами. «Фетишизм – система уявлень про надприродні властивості предметів та поклоніння їм» [3, с. 57]. Люди вірили у надприродну силу певної тварини (на шиї було достатньо носити частинку цієї тварини – зуб, шерсть, ніготь; це означало, що ця тварина завжди знаходиться поряд з тобою), яка була тотемом їхнього племені.

Кожне плем'я мало свій тотем, це могла бути рослина чи тварина, яка, за віруваннями, мала душу і могла карати або нагороджувати. Досліджуючи прикраси, важко відокремити фетишизм від тотемізму та анімізму, ці поняття є взаємодоповнюючими. У цей період виникає релігія, тому прикрасам надається велике магічне і ритуальне значення. За прикрасою можна було сказати, до якого племені належала людина, якому тотему вона поклонялася. Ці вірування розвинулись в епоху мезоліту та неоліту.

Періодом розквіту орнаменталії стає епоха неоліту (4–3 тис. р. до н. е.). Основною метою нанесення орнаменту було надання предметі особливої сили, структура орнаменту визначалася тим об'єктом, для якого він призначений. Саме цей час великого значення надається похованню: разом з покійником ховають зброю, прикраси, їжу – все, що йому потрібно на тому світі. «Поховальний одяг більшості небіжчиків прикрашався різноманітним намистом з перламутру, каменю, кістки, підвісками із ікол зубрів, оленя, риби» [4, с. 128]. Це все пов'язано з тотемізмом і віруваннями у життя після смерті, а також у те, що тотем племені обов'язково допоможе і на тому світі. Скоріш за все, для культових потреб виготовлявся особливий посуд і прикраси, орнамент якого мав складне ідеологічне навантаження. Основна орнаменталія була така: «хрести – символи життя і смерті, всесвіту, чотирьох сторін світу; кола – символи єдності світу і жіночого начала; кола, поділені на дві частини, які могли символізувати день і ніч; зірками, вписаними у коло» [5, с. 379]. За орнаментом прикрас покійного можна було багато сказати про цю людину та її місце у племені. Ці обряди знайшли відображення і в добі енеоліту.

У прикрасах розквіту енеоліту на прикладі трипільської культури можна зустріти велике розмаїття вже не тільки геометричних орнаментів, а й рослинних. Серед них виокремлюється символ світового древа, що відбився у орнаменталії прикрас та посуді трипільської культури. Найрізноманітнішу інформацію про світосприйняття трипільців дає аналіз орнаментики, представленої на посуді, ста-

туетках та прикрасах. Зазначено, що в основі орнаментальних композицій лежали певні космологічні уявлення, ідея плінності часу, що відбилися в побудові композиції, конкретних схемах розпису. Велика кількість знахідок пов'язана з зображенням змія. «Змій є одним із основних образів світової міфології. Коло його значень надзвичайно широке. Це і творець світу, й уособлення стихій, і дух місцевості, і захисник, і сексуальний символ, і втілення нечистої сили, і володар вод та підземного вогню» [5, с. 144]. Часи бронзової ери (3–1 тис. р. до н. е.) відомі розвитком металургійного виробництва. Металургійне виробництво славилось створенням різних видів прикрас. Серед них переважали такі: намистини, пронизки, браслети, підвіски, платівки-аплікації, амулети, шпильки, скроневі кільця, персні. В епоху залізного віку (1 тис. до н. е. – 1 тис. н. е.) в орнаменталії починає переважати звіриний стиль. Це окремий стиль у мистецтві ранньої залізної доби, зображення тварин або частин їхнього тіла, який зародився ще за доби палеоліту, і виникнення якого пов'язане з пережитками тотемізму. Звіриний стиль переважає і в культурі Скіфії. Найпоказовішою прикрасою цього часу є «Скіфська пектораль». Велика нагрудна прикраса: 30,6 см у діаметрі, вага 1,15 кг. Золота пектораль знайдена українським археологом Б. Мозолевським 21 червня 1971 року у кургані Товста Могила (Дніпропетровська область). Знахідка датована 4 ст. до н. е., визнана шедевром світового мистецтва. На думку вчених, пектораль колись була прикрасою скіфського царя. У сучасних наукових теоріях пектораль розглядається як відображення способу життя древніх скіфів, їх сприйняття світу та протистояння сил у ньому, а також скіфські міфи про створення всесвіту. Відомо також, що фігури, відлиті у золоті на пекторалі, зображують давніх скіфів саме такими, якими вони були тисячоліття тому. У композиції пекторалі дивно поєднуються фігури людей, звірів, міфічних грифонів, а також квіти, відтворені у золоті із використанням різноманітних технік. Пектораль вражає своєю виразністю і вважається одним із найбільш досконалих витворів ювелірного мистецтва, створених людством.

Композиція пекторалі складається з трьох рівнів: найнижчий – анімалістичні сцени за участю міфологічних та реалістичних звірів, середній – флористичні мотиви, верхній – сцени за участю скіфів та домашніх тварин. Є кілька версій-інтерпретацій зображуваних мотивів. За деякими – на пекторалі зображено побутові сцени із життя скіфів. За іншими – скіфська легенда про Золоте руно та двох братів, що вирушили на його пошуки. Багато теорій існувало щодо пояснення значення фігур, зображених на прикрасі. На нашу думку, наші пращури мали міфологічне мислення, тому переконливою є думка, що пектораль пов'язана з легендою про Золоте руно.

Старожитності Черняхівської культури (II–V ст.) були виявлені В.В. Хвойкою, вони привернули увагу вчених своєю самотністю і незвичайністю. Важливе місце займають елементи костюма (фібули, пряжки) та прикраси (намистини, підвіски, персні). «Серед прикрас слід відзначити п'ятнадцять залізних відерцеподібних підвісок з поховання. Підвіски-відерця мають вигляд невеличкого циліндрика, до якого знизу прикріплене дно, а зверху півкругом вигнута дужка. Висота підвіски 18 мм, діаметр – 10 мм. Цей тип прикрас був широко відомий у Європі у III–IV ст. До категорії прикрас також належить бронзовий дротяний перстень діаметром 20 мм та дві намистини. Намиста в черняхівських племенах були популярною та доступною прикрасою» [6, с. 72].

Культура давніх слов'ян також багата на прикраси, до наших часів дійшли пам'ятки Зарубинецької культури (I–II ст. н. е.). Специфічним зарубинецьким типом прикрас були різноманітні бронзові булавки, серед яких зустрічаються вироби зі спіральною голівкою або із завершенням у вигляді петлі, як відомо, семантика таких геометричних візерунків – це безкінечність та коловорот життя. До складу середньодніпряньського костюма II–IV ст. (очевидно, святкового або престижного) входили великі трикутні, перекладчасті та підковоподібні фібули, нагрудні ланцюжки з великих плоских ланок, масивні браслети з поперечними ребрами, шийні гривни, різноманітні та пластичні підвіски (здебільшого у

вигляді півмісяця), деталі намиста, пластинчасті головні вінці з карбованим орнаментом тощо. Прикраси з виїмчастою емаллю виявлені на пізньюзарубинецьких та київських поселеннях території України. Крім того, виразні комплекси різноманітних категорій прикрас з емаллю походять зі скарбів, найвідомішими серед яких є Жулинський, Межигірський поблизу Києва та Бортнянський на Чернігівщині. З появою у лісостепу населення черняхівської культури, мода місцевих племен змінюється, замість прикрас кола виїмчастих емалей населення київської культури IV ст. починає широко користуватись фібулами, пряжками та іншими прикрасами, які потрапили до них через сусідню черняхівську культуру або виготовлялися місцевими майстрами за провінційноримськими взірцями. Саме населення черняхівської культури мало значно ширший набір прикрас та деталей костюма. В цей час у Східній Європі існувало кілька типів фібул, в оформленні яких помітні етнографічні риси окремих етнокультурних груп [4, с. 594-595].

Прикладне мистецтво слов'янських племен періоду формування держави Київська Русь характеризувалося глибоким прагматизмом мислення, утилітарністю і не було схоже на сучасне декоративне оформлення речей. Середньовічний майстер створював форму і орнамент речей, які набували символіки відповідно до ритуальної цінності і зразка. Відомо, що екстравертна форма моральної свідомості середньовіччя поєднувала художню символіку з матеріальною цілісністю. Значну силу мали архетипові образи і підсвідоме. Саме тому символіка творів прикладного мистецтва тісно пов'язана з комунікативними та релігійними функціями, які доповнювалися соціальними, економічними, політичними. Прикраси визначали соціальний статус особи у становій ієрархії, мали сакральне і престижне значення. Визначне місце посідали твори про честь та славу, вони поєднували у собі духовну цінність з релігійно-етичними мотиваціями.

У часи Київської Русі декоративно-прикладне мистецтво досягло високого рівня. Цінувалися твори художнього ремесла,

виготовлені в техніці черні, а також срібні окуття рогів тура, срібні браслети тощо. «Крім виробів із золота і срібла, існувало художнє металеве литво, різьблення на камені тощо. VIII–X ст. – наступний період розвитку слов'янського ювелірного мистецтва. У цей час з'являються виготовлені слов'янськими майстрами більш тонкі та складні речі, серед яких: скроневі кільця, сережки, персні. Характерною ознакою цього періоду є вишуканий геометричний стиль, а також широко застосовується техніка зерні, запозичена зі Сходу. Перелік прикрас VIII–X ст. можна доповнити вишуканими виробами, що походять зі скарбів. Так, харківський скарб, знайдений у волинцевській посудині, складався із золотих та срібних сережок, срібних плоских підвісок, срібних браслетів, шийної гривни, антропоморфних фібул, срібного ланцюжка, деталей поясного набору» [4, с. 926]. З XI ст. майстри-ювеліри виготовляють намиста, хрести, оправу ікон... Техніко-стилістичні прийоми переймають від грецьких майстрів. Яскравим та художньо виразним доповненням до українського народного одягу були прикраси, що знімаються. Давньоруські майстри володіли різними техніками обробки металу – карбуванням, куванням, литвом. На весь світ були відомі вироби давньоруських ювелірів. Гордістю давньоруського мистецтва були перегородчасті емалі. Київські майстри успадкували цю техніку від Візантії і досягли в ній виняткової віртуозності.

Поступово на зміну язичницьким прикрасам приходять християнські, з'являється велика кількість натільних хрестів. Хоча, питання приналежності хреста до християнства є спірним. Хрест має подвійну природу. З одного боку – це християнська святиня, з іншого – язичницький символ, що був знайдений у багатьох давніх похованнях. Проте поширення найпростіших видів хрестів пов'язується з поширенням християнського обряду. В Києві було знайдено багато хрестоподібних підвісок з тонкого срібного листа. Інша чисельна група натільних хрестів – «хрестики скандинавського типу» – у вигляді рівнокільцевого хреста з рельєфним орнаментом, розширені кінці якого прикра-

шені перлинами, а в центрі – концентричні кола або хрест. Деякі дослідники вважають, що ці хрестики є візантійськими прототипами. Цікавою є група хрестів з так званим грубим зображенням Христа, що виготовлялися найчастіше із срібла, зрідка з бронзи. У XI–XII століттях такі хрестики у великій кількості виготовлялися давньоруськими ремісниками. «До київського виробництва належать і хрести з жовтою виімчастою емаллю. Відомо чотири типи: трилопате-кінцеві, овально кінцеві, з кінцями, прикрашеними пальметками, прямокутно кінцеві» [4, с. 942]. Київські ювеліри виготовляли переважно трилопатекінцеві хрестики, скоріш за все, це пов'язано з символікою числа «три». Мистецтво Київської Русі – яскрава сторінка в історії світової культури доби середньовіччя.

Мистецтво XIV–XVII ст. принесло великі зміни у декоративно-прикладне мистецтво. Львівські майстри художнього металу, ювеліри, зброярі, гончарі, різьбярі по дереву та каменю славилися далеко за межами України, їх вироби користувалися великим попитом. З різних технік металу найбільшої витонченості та майстерності вимагало золотарство. Золотарі виготовляли коштовний посуд, зброю та ювелірні прикраси. При цьому застосовувались різні техніки – емалювання, різьблення та шліфування, інкрустація золотом та сріблом, оздоблення коштовним камінням. Ці вироби призначалися, головним чином, для заможних верств, і майстри, враховуючи смаки замовників, переважно орієнтувалися на західноєвропейські зразки. В основному, до оригінальних пам'яток золотарства належать предмети церковного призначення – хрести. Впродовж XVII–XVIII століття золотарство розвивалося у двох основних напрямках – світському та церковному. Розвиток декоративно-ужиткового мистецтва в другій половині XVII–XVIII ст. характеризувався посиленням декоративного оздоблення, намаганням надати їм довершеного художнього вигляду, створювати за їх допомогою святковий та урочистий настрій. Піднесений характер виробів майстрів народного мистецтва цілком відповідав загальним запитам суспільного життя. З другої половини XVII ст. центри

художньої обробки металів переміщуються на схід – до Києва, Чернігова, Ніжина й інших міст Лівобережжя. Урізноманітнюються технічні засоби ювелірної справи, замість гравіювання ширше застосовують карбування. Позначене рисами яскравої художньої самобутності декоративно-ужиткове народне мистецтво зробило великий внесок у розвиток культури того часу.

Наприкінці XVIII і в першій половині XIX ст. українське декоративно-ужиткове мистецтво розвивалося, з одного боку, як вид народної творчості, з другого – як галузь художньої промисловості. Речі почали виробляти фабричним способом. Народні майстри, які працювали переважно в умовах домашнього виробництва, не могли задовольнити потреб, що зросли у населення, в добротних і гарних виробках. Розширення виробів декоративного мистецтва і збільшення їх кількості сприяло посиленню ярмаркової торгівлі. Кожна сім'я, нехай і найбідніша, прагнула якнайкраще прикрасити свій побут і себе.

Ювелірне мистецтво XIX–XXI ст. збагатилося важливими здобутками, хоча його значно потіснила фабрична продукція з її шаблонами та штампами. Народне ювелірство розвивалося в основному у великих містах і містечках. Основні техніки мистецтва – карбування, гравіювання, кування, штампування, лиття» [7, с. 128-129].

З 1991 року ювелірне мистецтво сучасної незалежної України почало розвиватися своїм шляхом. Роль прикрас в сучасній Україні є досить великою, адже українці завжди звертали окрему увагу на вбрання та елементи одягу. З початком вторгнення росії на територію України роль прикрас помітно посилилися, вибір прикраси отримав зовсім інше значення. Давній синкретизм тотемізму та

фетишизму отримав нове життя.

З 2014 року серед молоді все більшої популярності набували прикраси з національно-патріотичною символікою. Дизайнери прикрас відчули потребу українців у прикрасах, що маркують нашу національну приналежність, адже з 24 лютого 2022 року мільйони українців опинилися за межами України, свідомо і підсвідомо шукаючи маркери самоідентичності. Такими оберегами стали для українців вишиванки, національно-патріотичний одяг та браслети з українською символікою. На наш погляд, це є моментом психологічної підтримки для українців, оскільки деякі втратили все окрім етнічної приналежності до України. Ми дослідили популярні тенденції літнього сезону 2022 року. Справді, найбільш затребуваними стали прикраси з зображенням калини, тризубу, геометричними орнаментами, використанням синього та жовтого кольорів. На рисунку 1 зображено приклади цього виду мистецтва.

Цікавим є той факт, що зацікавилися такими прикрасами не тільки українці, а й покупці з усього світу. Зрозуміло, що таке рішення має політичне підґрунтя. Але також носіння українських прикрас підсилює оберегову функцію, дає сили нашим захисникам.

Прикраса може виконувати і функцію антидепресанта. Реабілітаційна робота з ветеранами та членами їхніх сімей може мати різні напрями та форми. Важливо, щоб постраждалі виходили з депресивного стану, відновлювали навички створювати позитивні контакти, опановували уміння вільно спілкуватися державною українською та англійською мовами, поглиблювали свої знання з історії й культури рідного народу та народів світу [8, с. 73]. Елементи прикрашання одягу виступають не лише атрибутом естетизму, а



Рис. 1.

й дозволяють поглибити знання про історію та культуру свого народу, звернутися до генетичних витоків, зрозуміти важливість орнаментування одягу.

Не тільки титуловані дизайнери приєдналися до такої ініціативи. Дитячий волонтерський рух також підтримав таку ініціативу. 7-річна дівчинка Іринка, яка втратила на війні батька і дядька, подарувала військовим уже 2 тепловізори, придбала 2 машини, нині накопичує гроші на третю. Семирічна Іринка із Рівного виготовляє і продає віночки, щоб допомогти Збройним силам України. На рисунку 2 можна побачити, що волонтерка використовує лише традиційні українські кольори та дизайн.

Вишиванка, традиційні прикраси та тематичні татування є дуже давньою традицією. Той, хто має такі речі дійсно вірить в їх оберегову функцію і це дає сили для подальшої боротьби. Саме тому серед військових популярними стали прикраси-фетиші, які передавали і передають їм матері, кохані дружини та побратими.

На думку мовознавців, етносимволи на позначення фауносимволіки створені на основі метафоричного осмислення реалій та компонентів мовних одиниць, відображають мовну картину світу українського народу, сприяють пізнанню його традицій, національної ідентичності й неповторності [9].

На рисунку 3 можна побачити і згарди (дохристиянські гуцульські амулети, що захищають від смерті на війні). Ці давні амулети також можна зустріти серед речей українських військових. Або мотанки, зроблені з любов'ю від дітей, які дають сили для боротьби нашим захисникам.

Проте більшість захисників традиційно надіють перевагу вишиваній сорочці, яку одягають під військову форму, проте дехто додає вишивку і до форми. Перевага надається саме традиційним геометричним візерункам. Оберегова вишивка – це зашита в полотно позитивна енергетика, яка даватиме захист тому, кому призначена. Наші пращури вірили, що майстриня повинна перебувати в стані надзвичайної концентрації думок – простіше кажучи, в молитві за чоловіка, якому вишиває оберіг. Оскільки українці ще з часів Київської Русі були досить набожною нацією, то більшість українців одягають натільний хрест, який є найпотужнішим оберегом та символом християнської віри.

Висновки. Прикраси – невід'ємна частина декоративно-прикладного мистецтва на всіх етапах розвитку розвитку людства. Впродовж історичних процесів змінювався їх вигляд, орнаментування, техніки виробництва та їх значення. З давніх-давен основною їх функцією була обрядово-магічна, у прикрасах поєдналися тотемізм, фетишизм та анімізм.



Рис. 2.



Рис. 3.

Наші пращури не мали чіткого розмежування між естетичною та життєво-практичною сферами людської діяльності, тільки у новітню епоху простежується такий розподіл. У сучасному глобалізованому світі нерідко на перший план виходить саме естетична функція. Проте навіть у ХХІ столітті людина нерідко згадує про оберегову функцію прикрас та елементів одягу, особливо перед прямою загрозою її життю або здоров'ю.

На всіх етапах розвитку людства прикраса була і залишається джерелом інформації щодо

статусу особи, яка її носить, її національної, етнічної, ідеологічної приналежності. Такими маркерами можуть бути не тільки прикраси, але й матеріал, кольорова гама, особливості орнаментування тощо. Як невід'ємний компонент вбрання, атрибут обрядів, звичаїв, вірувань, прикраси супроводжують людину майже все життя, тому вони є джерелом цінної інформації про побут, етичні норми, естетичні вподобання. Прикраси у процесі свого історичного розвитку набули глибокого змісту і значення.

Література:

1. Сібрук А.В., Литвинська С.В., Добровольська Л.А., Оксамитна Л.Б. Історія дослідження прикрас у міфології та фольклорі. *The Scientific Heritage*, 2021. № 75. С. 3–5.
2. Словник символів / за ред. Потапенка О. І. Київ : Народознавство, 1997. 155 с.
3. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість : підручник. 2-ге видання, стер. Київ : Знання-Прес, 2003. 591 с.
4. Історія української культури у п'яти томах / за ред. Толочка П. П., Козака Д. Н., Орлова Р. С. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1. 1134 с.
5. Сто образів української міфології / під ред. Таланчук О. Київ : Орфей, 2002. 439 с.
6. Хвойка В. В. та його внесок у вітчизняну археологію (до 150-річчя від дня смерті) : тем. зб. наук. пр. / за ред. Ковтанюк Н. Г. Київ, 2000. 194 с.
7. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1993. 272 с.
8. Литвинська С.В., Кошетар У.П., Сібрук А.В. Реабілітаційний аспект соціальних комунікацій в умовах російсько-української війни (на прикладі центру реабілітації та адаптації учасників АТО та ООС «Ярміз»). *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Трансформаційні процеси соціально-гуманітарної сфери сучасної України в умовах війни: виклики, проблеми та перспективи»*, Тернопіль, 2022. С. 71–73.
9. Філіпчук М., Онуфрійчук Г. Фауносимволіка народного мовлення: асоціативні паралелі. Хмельницький : Хмельницький національний університет, 2021. Вип. 21. С. 152–157.

References:

1. Sibruk, A.V., Lytvynska, S.V., Dobrovolska, L.A., Oksamytna, L.B. (2021). Istoriiia doslidzhennia prykras u mifolohii ta folklori. *The Scientific Heritage* [in Ukrainian].
2. Slovyk symboliv (1997) / Za red. Potapenka O.I. Kyiv: Narodoznavstvo [in Ukrainian].
3. Lanovyk, M.B., Lanovyk, Z.B. (2003). Ukrainska usna narodna tvorchist: Pidruchnyk. 2-he vydannia, ster. Kyiv : Znannia-Pris [in Ukrainian].
4. Istoriiia ukrainskoi kultury u piaty tomakh (2001) / red. kolehiia P P. Tolochko, D.N. Kozak, R.S. Orlov. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Sto obraziv ukrainskoi mifolohii (2002) / red. O. Talanchuk. Kyiv: Orfei [in Ukrainian].
6. Khvoika, V.V. ta yoho vnesok u vitchyznianu arkheolohiiu (do 150-richchia vid dnia smerti) (2000) : Tem. zb. nauk. pr. / red. N.H. Kovtaniuk. Kyiv [in Ukrainian].
7. Antonovych, Ye. A. (1993). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo. Lviv: Svit [in Ukrainian].
8. Lytvynska, S.V., Koshetar, U.P., Sibruk, A.V. (2022) Reabilitatsiinyi aspekt sotsialnykh komunikatsii v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny (na prykladi tsentru reabilitatsii ta adaptatsii uchasnykiv ATO ta OOS «Iarmiz») [in Ukrainian].
9. Filipchuk, M., Onufriichuk, H. (2021) Faunosymbolika narodnoho movlennia: asotsiatyvni paraleli. Khmelnytskyi: Khmelnytskyi natsionalnyi universytet [in Ukrainian].

УДК 378.015.31-053.81:17.022.1]:7

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.12>**Стрельцова Світлана Вікторівна,**

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

Інституту мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0003-4612-911X

s.strieltsova@kubg.edu.ua

РОЛЬ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У РОЗВИТКУ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ МОЛОДІ

У статті розглянуто інтеграційний взаємозв'язок мистецтв у формуванні особистості, основні позиції розвитку духовності людини, здатність молоді оцінювати процеси індивідуального становлення та зростання. Саме сприйняття навколишнього середовища, наявність позитивних і негативних процесів у формуванні та готовність до індивідуального переосмислення реальності стоїть в основі мистецької свідомості й духовності людини. Основним компонентом збагачення морального життя молоді є вплив сталих художніх образів, які виступають підґрунтям для подальшого її розвитку.

Здатність особистості переосмислювати інформацію, визначати головні мистецькі, духовні, культурні цінності підкреслюють принципи сформованості та індивідуальності. Сьогодні мистецькі заклади освіти виступають провідником у формуванні особистості та її духовного й культурного становлення. Через інтеграційні можливості мистецьких дисциплін, враховуючи різні засоби й методи, відбувається розвиток, поглиблюється й формується духовне, культурне, мистецьке, особистісне світосприйняття студента.

Становлення особистості відбувається через відображення творчої уяви та можливості створення художніх образів, що свідчить про сформоване світобачення молодої людини. Здатність сприймати будь-яке середовище й перетворювати його на позитивну творчість говорить про її духовність та зрілість. Духовність має у своїй основі багатокомпонентну складову до якої можна віднести: культуру як втілення багатьох аспектів, релігію, мистецтво, ціннісні орієнтири, формування особистості, наукові пізнання та філософію.

В основу формування художнього образу ми можемо закладати здатність переосмислення побаченого, почутого, прочитаного, аналіз мистецького твору в цілому. До процесу психічно-розумової діяльності творчої особистості ми відносимо прослуховування музики та читання літературних творів, де через слово та звук, використовуючи метафору й емоційне наповнення, відбувається образотворення, синтез відчуттів та народжується мистецький твір. Сформований образ на основі музичного твору, набуває більш емоційного забарвлення, бо посилюється вже готовим емоційним наповненням музики, яка допомагає обрати відповідну колористичну гаму, або сформувати більш виразний, гіперболізований вигляд.

Інтегративні засади навчання дозволяють формувати в студентів мистецьких дисциплін відповідне ставлення до середовища, культурних цінностей та сприяють розвитку духовного потенціалу мистецької молоді. Дослідивши особливості формування особистості, складову духовності та засоби створення художнього образу в процесі вивчення мистецьких дисциплін, можна скласти основні принципи творчої діяльності молоді в закладах вищої освіти. Отже, різні мистецькі дисципліни здатні впливати на формування художнього образу засобами живопису й графіки через музичні та літературні твори.

Ключові слова: інтеграція мистецьких дисциплін, духовність, формування особистості, інтерпретація мистецького твору, музика, образотворче мистецтво.

Streltsova Svitlana. THE ROLE OF INTEGRATION OF ART DISCIPLINES IN THE DEVELOPMENT OF THE SPIRITUAL POTENTIAL OF YOUNG PEOPLE

The article considers the integration relationship of Arts in the formation of personality, the main positions of the development of human spirituality, the ability of young people to evaluate the processes of individual formation and growth. It is the perception of the environment, the presence of positive and negative processes in the formation and readiness for individual rethinking of reality that is at the heart of a person's artistic consciousness and spirituality. The main component of enriching the moral life of young people is the influence of stable artistic images that serve as the basis for its further development.

The ability of a person to rethink information, determine the main artistic, spiritual, and cultural values emphasize the principles of the formed personality and individuality. Today, artistic educational institutions act as a guide in

the formation of the individual and its spiritual and cultural development. Through the integration capabilities of art disciplines, taking into account various means and methods, the student's spiritual, cultural, artistic, and personal worldview is developed, deepened, and formed.

The formation of personality occurs through the image of creative imagination and the possibility of creating artistic images, which indicates the formed worldview of a young person. The ability to perceive any environment and turn it into positive creativity indicates its spirituality and maturity. Spirituality is based on a multicomponent component, which can include: culture as the embodiment of many aspects, religion, art, value orientations, personality formation, scientific knowledge and philosophy.

We can base the formation of an artistic image on the ability to rethink what we have seen, heard, read, and analyze a work of art as a whole. We refer to the process of mental and mental activity of a creative person as listening to music and reading literary works. Through word and sound, using metaphor and emotional content, images are created, sensations are synthesized, and a work of art is born. An image based on a piece of music gets a more emotional color, because it is enhanced by the already ready-made emotional content of music, which helps to choose the appropriate color scheme, or form a more expressive, hyperbolized look.

Integrative principles of teaching allow students of art disciplines to create an appropriate attitude to the environment, cultural values and contribute to the development of the spiritual potential of artistic youth. We studied the features of personality formation, the component of spirituality and the means of creating an artistic image. In the process of studying art disciplines, it is possible to draw up the basic principles of creative activity of young people in higher education institutions. So, various artistic disciplines are able to influence the formation of an artistic image by means of painting and graphics through musical and literary works.

Key words: integration of art disciplines, spirituality, personality formation, interpretation of a work of art, music, Fine Arts.

Вступ. Життя суспільства, в умовах сучасності, спирається на моральні принципи та норми, які є загально визначеними. Це є однією з основ духовності молоді сучасної людини, на яку накладаються реальні звичаї суспільства з великою різноманітною кількістю як позитивних, так і негативних процесів навколишнього середовища та впливу на нього сили прогресу.

Все це обумовлює можливість існування різних варіантів розвитку духовності людини, яка входить в доросле життя, беручи за початок відліку критерії оцінювання свого світосприйняття та процесів, які розвиваються навколо нього. Саме внаслідок цього відбувається формування та зростання духовного потенціалу молоді, готовність до індивідуальних та колективних дій, здатність переосмислювати та оцінювати сучасну реальність.

Саме це можна спостерігати в українському суспільстві сьогодні, де діяльність людей віддзеркалюється в історичному становленні певної системи цінностей та соціально-моральних відносин. Де розвиток духовної складової, збагачення морального життя не може відбуватися без участі й впливу сталих художніх образів на формування та становлення особистості молоді людини, на його світосприйняття, в умовах демократичного суспільства.

До теми, яку ми розкриваємо в нашій статті, зверталось багато вчених та дослідників у педагогічному, психологічному, мистецькому напрямі. Проблематикою пізнання закономірностей формування художнього образу різними художніми засобами та відображенням в них дійсності займалися Л. Виготський, Л. Дорфман, М. Каган, В. Кубланов, П. Якобсон. Художньо-образне сприйняття у мистецькій освіті та особливості комунікативної взаємодії з творами мистецтва вивчали такі дослідники як: О. Олексюк, М. Ткач, Л. Прокоф'єва, О. Рудницька, М. Батюта, Л. Воєводіна, О. Головіна, Л. Григоровська. Розвідки у визначенні структури закономірностей формування образу проводили В. Зінченко, Ю. Гусєв Д. Леонтєв, С. Смірнов.

Формування особистості починається з моменту усвідомленого сприйняття себе в соціумі. Тобто на формування молоді людини має значний вплив середовища в якому вона знаходиться. Так з малечку в індивіда, який ще перебуває на етапі накопичування та поглинання зорової, поведінкової, чуттєвої, загальноосвітньої інформативної складової, закладаються основні принципи формування свого «Я», як втілення душевного та духовного стану людини. Під час такого становлення відбувається розвиток психічного

рівню, який дозволяє керувати своєю поведінкою та діяльністю, виражати самосвідомість та здатність діяти відповідально [1]. Результатом такого формування можна вважати здатність особистості самостійно переосмислювати інформацію, регулювати свою поведінку та діяльність, свідомо визначати головні духовні, мистецькі, культурні цінності, зберігаючи свою індивідуальність.

Сьогодні на мистецькі заклади вищої освіти покладається одна з основних задач формування особистості та її духовного й культурного становлення. Інтеграція мистецьких дисциплін, різними засобами та методами, дозволяє розвивати, поглиблювати, формувати духовне, культурне, мистецьке, особистісне світосприйняття студента.

Індивідуальне становлення молодшої людини та світосприйняття залежить від її уподобань, професійних здібностей, інтересів, життєвих цілей які формуються в певну систему і набувають спрямованого змісту. Так світосприйняття прямопропорційно залежить від професії або виду діяльності та може бути суб'єктивним. Враховуючи індивідуальність кожної особистості та суб'єктивне сприйняття середовища, виникає унікальне формування предметного й образного світу навколишньої реальності [7].

З малечку дитина пізнає світ засобами візуального та тактильного сприйняття. Розвиваючись, звичайне сприйняття переходить в порівняльний аналіз, узагальнення й висновки, тим самим створюючи сталі образи з різними притаманними ознаками такими як форма, розмір, співвідношення, ритм, властивості, колір, звучання [11].

Свідченням сформованого світобачення є мистецька діяльність людини її образотворення, а саме створення художнього образу через формування творчої уяви. Такі образи можуть бути сформовані через метафоричний, музичний або літературний твір, через досвід пізнання, сприймання життєвих ситуацій, споглядання природи, екскурсії та відвідування виставок [8].

Здатність молодшої людини сприймати будь-яке середовище й перетворювати його на позитивну творчість говорить про її зрі-

лість та духовність. Духовність має у своїй основі багатокомпонентну складову до якої можна віднести: культуру як втілення багатьох аспектів, релігію, мистецтво, ціннісні орієнтири, формування особистості, наукові пізнання і філософію.

Методом репрезентативного опитування творчої молоді були встановлені основні ключові компоненти які формують цілісне сприйняття цього розуміння в процентних співвідношеннях. Якщо провести аналіз складової формування духовності людини, то 33% складає саме культура в її цілому розумінні. Формування особистості та релігія складають 14%, третину в цьому списку займає мистецтво в усіх його видах, 9% ціннісні орієнтири та 10% наукові пізнання.

Кожна особистість, у такому випадку ми будемо говорити про студента, як сформовану молоду людину, наділена надзвичайно багатим творчим потенціалом. Для його розкриття, під час навчання використовується технологія творчого розвитку особистості, яка максимальна спрямована на формування креативних здібностей, здатність приймати неординарні рішення, генерувати оригінальні ідеї. Ця технологія спирається на основні методи навчання такі як: пізнання за джерелом інформації, за логікою передачі й сприймання інформації, за ступенем самостійного мислення, за ступенем керування навчальною інформацією.

Для творчої особистості найкращим розвитком творчих здібностей та правильного формування сприйняття середовища мають бути обов'язковим – читання книг, відвідування виставок й вистав, концертів з можливістю подальшого обговорення, аналітичного розуміння та результативного висновку. Спираючись на дослідження психологів, розвиток творчого мислення можливий за застосуванням спеціальних прийомів. До них можна віднести прийоми та вправи когнітивного спрямування: проведення аналогії, асоціювання понять, генерування ідей, виокремлення протилежних властивостей, створення образу тощо.

В розвитку духовного потенціалу особистості студентської молоді велике значення

має вміння перетворювати отриману інформацію на особистий досвід, вміти узгоджувати досвід з науковим змістом знань, активно долучатися до самостійної діяльності, самоосвіти, саморозвитку, самовираження в процесі опанування знаннями, здійснювати контроль знань та їх трансформацію.

Галузь людської культури – мистецтво та всі його види завжди були між собою споріднені, всі мають один творчий компонент – талант, як прояв геніальності. Так про єдність мистецтв та їх вираження говорив литовський художник і композитор Мікалоюс Чюрльоніс: «Музика чи, фарби, поезія ... Важлива суть. Важлива думка. Звук – шкаралупа горіха. Думка – його ядро. Думка і в лінії, проведеній олівцем, і в мазку, залишеному пензлем. Філософія об'єднує фарби, звуки, поетичне слово. Геній нічим не обмежує себе. Геній не вибирає засобів. Геній – це перш за все творець думки. А звук, колір, слово – це лише засоби, щоб розповісти їй» [5, с. 3; 9]. У цих словах втілено найглибше розуміння культурного, духовного, емоційного сприйняття мистецтва.

Під час роботи зі студентською молоддю, на практичних заняттях, обов'язково треба вводити прослухування музичних творів та перегляд картин. Так музичні твори можуть навіювати цілісний художній образ для втілення його на площині й навпаки, емоційний художній твір може надихати на створення музичної композиції.

У мистецтві відомо багато таких прикладів, а саме: Ференцом Лістом була написана симфонічна поема «Битва гунів» за мотивами фрески Вільгельма фон Каульбаха з одноіменною назвою. Макс Регер для створення чотирьох симфонічних поем (Tondichtungen) спирався на твори Арнольда Бекліна «Пустельник», «Гра у хвилях», «Вакханалія» і «Острів мертвих». Клод Дебюссі створював свої «Ноктюрни» під впливом однойменних картин Джеймса Вістлера та пейзажів Вільяма Тернера. Український композитор Валерій Кікта зобразив трансформацію фрескового живопису у симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської». Органічно поєднує свою музичну та художню діяльність

Святослав Крутиков, його живописні полотна лягають в основу власних музичних творів.

Будь-який вид мистецтва – це відображення реальності, яке пройшло переосмислення та мистецький відбір через призму творчої особистості. Створення картини або художнього образу не може відбутися без емоційного, змістовного, духовного, професійного наповнення, глибокого особистісного ставлення до подій навколо. Так у творчій людини відбувається створення «образу» через загальні процеси сприйняття, роздумів та вражень.

В образотворчому мистецтві створення художнього образу може бути втіленням засобами графіки та живопису. В обох випадках в першооснову лягає єднання об'єктивного й суб'єктивного сприйняття дійсності. Для втілення цього образу мають об'єднатися: уява, спостереження, аналіз, художнє сприйняття, розуміння форми й професійний досвід. Між формуванням художнього образу та загального образу з'являється грань розмежування. В образі ми бачимо загальні риси справжнього об'єкта (щось вимальовується) в художньому – втілення результатів розумової діяльності, синтезу відчуттів (має глибокий емоційний вплив) [4].

Задля формування художнього образу, студент має отримати настанови, переосмислити побачене, сформувані цілісний образ та передати його на площині створюючи певну форму через результат психічної діяльності. Для більш точного або векторно направленного образотворення, можуть використовуватись музичні твори, літературні твори.

Музика та література також процес психічно-розумової діяльності творчої особистості, тож результатом стає емоційно наповнений твір. Між словом та образом також існує незмінна основа. При створенні художнього образу через слово, можна використовувати метафору, яка в цілому є вже втіленням образу. Окремий уривок, як портрет літературного героя, в уяві митця формує готовий художній образ, який засобами живопису або графіки набуває конкретного втілення на площині. Формування художнього образу, спираючись на музичні твори, набуває більш емоційного забарвлення, бо посилюється вже

готовим емоційним наповненням музики, яка допомагає обрати відповідну колористичну гаму, або сформувати більш виразний, гіперболізований образ.

В закладах вищої освіти, на дисциплінах мистецького спрямування, для розуміння та формування художнього образу можна вводити елементи емоційного впливу. Використовувати їх з метою налаштування та навчання загальної картини у вигляді прослуховування музичних творів, або літературних уривків, поезії. Так будуть утворюватися максимально переосмислені та наповнені духовною складовою та життєвим змістом твори мистецтва.

Матеріали та методи. Для встановлення та порівняння рівня духовного потенціалу, сформованості особистості у сприйнятті художнього образу, було проведено дослідження та анкету-

вання студентів першого, четвертого курсу спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітнього рівня (бакалаврського) освітньої програми 023.00.01 «Образотворче мистецтво» Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Дане дослідження може лягти в основу для розробки стратегії розвитку та формуванню духовного потенціалу молоді засобами інтеграції мистецьких дисциплін.

Задля з'ясування сприйняття, формування й створення художнього образу студентами засобами образотворчого мистецтва та музики, із реалізацією творчо-діяльнісного компонента, було проведено дослідження рівня емоційно-перцептивного, когнітивного сприйняття. Запропоновано прослухати музичний твір та зобразити його художній образ засобами живопису.



Роботи студентів 1 курсу спеціальності 023 «Музика луна» (створення художнього образу музики).

Метою проведення дослідження стало з'ясування готовності студентів до поглибленого формування духовного та культурного сприйняття Всесвіту й особистісного становлення студента. Результати дослідження

показали, що 50% студентів першого курсу можуть пов'язати між собою мистецькі дисципліни та сприймають різні види мистецтва як одну загальну складову у формуванні художнього образу. Інші 40% опитаних студентів частково можуть сформувати художній образ та зобразити його на площині. 10% не змогли встановити відповідної залежності між

різними видами мистецтва та інтегративної складової дисциплін. Натомість 80% студентів четвертого курсу впевнено змогли сформулювати залежність між мистецькими, музичними, літературними творами, з відповідним їх відображенням у художньому образі, створеному засобами живопису та графіки. З них 20% відчують взаємозв'язок мистецтв, можуть сформулювати емоційно-когнітивний образ, але не можуть передати його на площині. З 25 опитаних студентів першого та четвертого курсу бакалаврату 75% зазначили, що впевнено можуть спиратися у формуванні образу на інші види мистецтва такі, як музика, літературні твори, поезія. Вивчення інтегрованого курсу «мистецтво» в загальноосвітніх закладах та розвинуті когнітивні навички дозволяють їм легко формувати уявний образ та реалізовувати його у своїй творчій діяльності. Серед опитаних 10% вміють грати на музичних інструментах або мають початкову музичну освіту, що значно впливає на їх світосприйняття та можливість отримувати додаткове емоційне наповнення творчої діяльності. Ще 5% допустили можливість опановування іншими видами мистецтва (музикою) задля самореалізації, введення у власну практичну діяльність. Останні 10% визначили для себе, що можуть сприймати різні види мистецтва, але не проводять між ними спорідненості та можливості реалізації художнього образу й мистецького задуму. Також було встановлено, що сучасна молодь віддає більше часу на прослуховування музичних творів як класичних, так і сучасних, ніж на літературні читання. Музичні композиції налаштовують на роботу та задають відповідний настрій, доповнюють робочий процес.

Результати. Результати дослідження вказують на засвоєння студентами інтеграційних підходів освіти в загальноосвітніх навчаль-

них закладах. Дослідження продемонструвало готовність молодого покоління до сприйняття мистецтва як полікультурного явища. Також воно стало підтвердженням взаємозв'язку між духовністю студента та його культурною освіченістю, на що значно впливає його виховання, рівень знань та професійна підготовка. Таким чином, за період навчання (ступень бакалавра) студенти мають можливість перебувати в комунікативному та міждисциплінарному взаємозв'язку. Можуть розвивати й поглиблювати свої вміння, знання та навички в професійній діяльності. Інтегративні засади навчання дозволяють формувати в студентів мистецьких дисциплін відповідне ставлення до середовища, культурних цінностей та сприяють розвитку духовного потенціалу мистецької молоді. Опитування довело, що різні мистецькі дисципліни здатні впливати на формування художнього образу засобами живопису та графіки.

Висновки. Таким чином, дослідивши особливості формування особистості, складову духовності та засоби створення художнього образу в процесі вивчення мистецьких дисциплін, можна скласти основні принципи творчої діяльності молоді в закладах вищої освіти. Ми можемо надалі робити розвідки у цьому напрямку, встановлюючи інтеграційні можливості взаємозв'язку та взаємовпливу видів мистецтва.

У зв'язку із вищевикладеним матеріалом формування професійної діяльності прямопропорційно залежить від середовища, культурних цінностей та духовності молоді. На заклади мистецької освіти може бути покладена значна частина впровадження інтеграційного впливу на формування особистості через мистецькі дисципліни. Адже вивчення впливу середовища на засвоєння та розвиток мистецьких здібностей потребує більшої уваги й поглибленого дослідження.

Література:

1. Андрос Є. Сприймання. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарук. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України, 2002. 742 с.
2. Гумен О. В. Кікта. Концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської». *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 4(28). С. 74–79. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27660/10-Humen.pdf?sequence=1> (дата звернення: 10.08.2022).
3. Мазепа В. І. Художня творчість як пізнання. Київ : Наукова думка, 1974. 213 с.

4. Медведєв Л. Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку : учебное пособие. Москва : Просвещение, 1986. 159 с.
5. Межелайтис Э., Савицкас А. Чюрленис. Москва : Искусство, 1971. 110 с.
6. Психологічне дослідження творчого потенціалу особистості : монографія / авт. кол., наук. кер. В. О. Моляко. Київ : Педагогічна думка, 2008. 208 с.
7. Психологічні закономірності творчого сприймання інформаційних індикаторів реальності : монографія / В. О. Моляко, І. М. Біла, Н. А. Ваганова / за ред. В. О. Моляко. Київ : Педагогічна думка, 2015. 145 с.
8. Рудницька О. П. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості. *Художня освіта і проблеми виховання молоді* : зб. наук. статей. Київ : ІЗМН, 1997. С. 3–10.
9. Стрельцова С. В., Кузьменко Г. В. Кореляція творчої діяльності митців крізь призму синестезії. *АРТ-платФОРМА*. Київ, 2021. № 4 (2). С. 13–44. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.13-44>
10. Фомічова Н. М. Вплив духовних цінностей на розвиток творчої особистості. *Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття* : зб. матеріалів XVII Міжнародних педагогічномистецьких читань пам'яті проф. О.П. Рудницької / наук. ред.: Г. І. Сотська, М. П. Вовк. Вип. 3 (15). Київ : Талком, 2020. С 81–84. URL: http://ipood.com.ua/data/NDR/nonNDR_publications/3_15_2020_Rudnytska_zbirnyk.pdf (дата звернення: 23.06.2022).
11. Rudolf Arnheim. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. The regents of the university of California Berkeley and Los Angeles, 1960. 403 p.

References:

1. Andros Ye, (2002). *Sprymannia. Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk* [Perception. Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv : Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy [in Ukrainian].
2. Humen, O.V. (2009). *Kikta. Kontsertna symfoniia dlia arfy z orkestrom «Fresky Sofii Kyivskoi»* [V. Kikta. Concert symphony for harp with orchestra «Frescoes of Sophia of Kyiv»]. Kyiv : IMFE NAN Ukrainy. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27660/10-Humen.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
3. Mazepa, V.I. (1974). *Khudozhnia tvorchist yak piznannia* [Artistic creativity as knowledge]. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Medvedev, L. H. (1986). *Formirovanie graficheskogo hudozhestvennogo obraza na zanyatiyah po risunku* [Formation of a graphic artistic image in drawing classes] Moskva : Prosveshchenye [in Russian].
5. Mezhelaytis, E., & Savitskas A. (1971). *Chyurlionis* [Čiurlionis]. Moskva : Iskusstvo [in Russian].
6. Moliako, V.O., Avt. kol. (2008). *Psykholohichne doslidzhennia tvorchoho potentsialu osobystosti* [Psychological research of the creative potential of the individual]. Kyiv : Pedahohichna dumka [in Ukrainian].
7. Moliako, V. O., Bila, I. M., Vahanova N. A. (2015). *Psykholohichni zakonomirnosti tvorchoho spryimannia informatsiinykh indykatoriv realnosti* [Psychological patterns of creative perception of information indicators of reality] Kyiv : Pedahohichna dumka [in Ukrainian].
8. Rudnytska, O. P. (1997). *Mystetstvo u konteksti rozvytku dukhovnoi kultury osobystosti* [Art in the context of the development of the spiritual culture of the individual] Kyiv : IZMN [in Ukrainian].
9. Streltsova, S. V., & Kuzmenko, H. V. (2021). *Koreliatsiia tvorchoi diialnosti myttsiv kriz pryzmu synestezii* [Correlation of creative activity of artists through the prism of synesthesia] Kyiv : ART-platFORMA [in Ukrainian].
10. Fomichova, N.M. (2020). *Vplyv dukhovnykh tsinnosti na rozvytok tvorchoi osobystosti* [The influence of spiritual values on the development of a creative personality]. H. I. Sotska, M. P. Vovk (Eds.), *Neperervna pedahohichna osvita KhKhI stolittia* : zb. materialiv XVII Mizhnarodnykh pedahohichnomystetskykh chytan pamiati prof. O.P. Rudnytskoi. Vyp. 3 (15), (pp. 81–84). Kyiv : Talkom. URL: http://ipood.com.ua/data/NDR/nonNDR_publications/3_15_2020_Rudnytska_zbirnyk.pdf [in Ukrainian]
11. Rudolf Arnheim (1960). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. California Berkeley and Los Angeles [in English].

УДК 75.03:069:(477.86-21)«XIX/XX»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.13>**Чмелик Ірина Василівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
orcid.org/0000-0001-8352-6873
irynachmelyk@gmail.com

ЕКСПОЗИЦІЙНІ МАЙДАНЧИКИ ДЛЯ ТВОРІВ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ У XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТІ: ЗДОБУТКИ, ВТРАТИ, ПЕРСПЕКТИВИ

У роботі розглядаються виставкові простори Івано-Франківська, де експонуються твори візуального мистецтва. Висвітлюється діяльність найбільш знакових у художньому житті міста майданчиків, серед яких галерейні та музейні зали, приміщення навчальних закладів, бібліотек, крамниць, закладів громадського харчування, відкритих міських площ та просторів. **Мета наукової розвідки:** розкрити потенціал виставкових локацій для експонування творів візуального мистецтва в Івано-Франківську, простежити специфіку їх функціонування в хронологічному аспекті. Розглядається динамічний процес як здобутків в експозиційній діяльності міста, так і втрат виставкових приміщень, які свого часу ставали важливими для культурного життя міста, де відбувалися творчі акції світового масштабу. У роботі досліджується проблема браку виставкових приміщень в івано-франківських музеях. Простежуються пошуки нових експозиційних майданчиків у зв'язку зі зміною ролі та функцій мистецтва, його сприйняття глядачами в умовах постмодернізму, а також процесів, пов'язаних зі зміщенням акцентів та фокусів у сприйнятті і ретрансляції творів сучасного мистецтва. З'ясовано, що метою появи нових виставкових просторів у місті на початку XXI століття є формування більш виразного впливу артефактів на глядача, позбавлення певної епатажності, бажання зробити цей простір більш відкритим для комунікацій і дискусій. У статті використані такі методи: емпіричні, що сприяють виявленню одиничних фактів, спостереження за окремими виставками й арт-локаціями; аналітичні, за допомогою яких простежуються важливі процеси в експозиційній діяльності міста; систематизації та узагальнення, що допомагають зробити аргументовані висновки про стан, проблеми та перспективи виставкової галузі обласного центру.

Ключові слова: Івано-Франківськ, виставки, експозиційні майданчики, візуальне мистецтво, музеї, мистецькі галереї.

Chmelyk Iryna. EXHIBITION LOCATIONS FOR VISUAL ART WORKS IN IVANO-FRANKIVSK IN THE XXth AND BEGINNING OF THE XXIth CENTURY: GAINS, LOSSES, PROSPECTS

The exhibition spaces of Ivano-Frankivsk, where works of visual art are exhibited, are considered in the work. The activity of the most significant sites in the artistic life of the city is covered, including gallery and museum halls, premises of educational institutions, libraries, shops, public catering facilities, open city squares and spaces. The purpose of the scientific research is to reveal the potential of exhibition locations for the exhibition of visual art works in Ivano-Frankivsk and to trace the specifics of their functioning in chronological terms. The dynamic process of both gains in the exposition activity of the city and losses of exhibition premises, which at one time became important for the cultural life of the city, where world-class creative events took place, is considered. The problem of lack of exhibition premises in Ivano-Frankivsk museums is studied. The work traces the searches for new exhibition areas in connection with the changing role and functions of art, as well as, in particular, in connection with the shift of emphasis and focus in the perception and retransmission of contemporary art works. It was found that the purpose of the appearance of new exhibition spaces in the city at the beginning of the XXI century was to form a more pronounced impact of artifacts on the viewer, depriving a certain outrage, the desire to make this space more open to communication and discussion. The following methods are used in the article: empirical that help to identify individual facts, observation of individual exhibitions and art locations, etc.; analytical with the help of which important processes in the exposition activity of the city are traced; systematization and generalizations that help to make reasoned conclusions about the state, problems and prospects of the exhibition industry of the regional center.

Key words: Ivano-Frankivsk, exhibitions, exhibition grounds, visual arts, museums, art galleries.

Вступ. Твори візуального мистецтва потребують належного оформлення, представлення та зберігання. А динамічні процеси в культурі загалом, як і сприйняття мистецтва в сучасному суспільстві вимагають зміни розуміння його експонування в музейному, галерейному, виставковому чи іншому просторі, що неодмінно призводить до пошуків нових майданчиків та шляхів донесення арт-об'єктів до глядача. Важливо простежити процеси і специфіку формування та розвитку експозиційного середовища міста Івано-Франківська, виявити причини здобутків і втрат, а також накреслити шляхи подальшого поступу та перспективи функціонування арт-майданчиків у культурному житті регіону. **Мета розвідки:** розкрити потенціал виставкових локацій для експонування творів візуального мистецтва в Івано-Франківську, простежити специфіку їх функціонування в хронологічному аспекті.

Матеріали та метод. Проблемам експонування мистецьких творів на Прикарпатті не було приділено достатньої уваги, розвідки сучасних дослідників стосуються більшою мірою діяльності музеїв, змін їхнього експозиційного середовища, окремих знакових для регіону чи всієї України виставок, подій, акцій [2; 11]. Більш широко висвітлені у ЗМІ міжнародні мистецькі бієнале «Імпреза», що відбувалися в Івано-Франківську [3; 6]. У статті використані такі методи: емпіричні, що сприяють виявленню одиничних фактів, спостереження за окремими виставками й арт-локаціями тощо; аналітичні, за допомогою яких простежуються важливі процеси в експозиційній діяльності міста; систематизації та узагальнення, що допомагають зробити аргументовані висновки про стан, проблеми та перспективи виставкової галузі обласного центру.

Результати: Івано-Франківщина – регіон, відомий передовсім розмаїттям різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва. Втім, з кінця XIX – початку XX ст. тут активно працювали професійні майстри живопису, графіки та скульптури, які часто змушені були виставляти свої роботи на виставках у інших містах. Активізація виставкової діяльності у місті Станіславі

(нині Івано-Франківськ) у міжвоєнний період пов'язана з організацією у 1933 р. мистецького об'єднання «Оріон». Очевидно, виставки Товариства відбувалися у приміщенні Покутського музею Графа Старжинського, який був першим у Станіславі музеєм, заснованим 1928 року при Воєводській регіональній комісії. Тоді, за ініціативи станіславівського історіографа доктора Чеслава Хованця була створена культурно-просвітня секція, а також музейна комісія, які своїм головним завданням вбачали формування регіонального Покутського музею. Разом із Чеславом Хованцем над створенням музею працювали викладачі Першої польської гімназії Войцех Пшедвоєвський, Максиміліан Розенбаум, проф. Йозеф Малех та ін. План і програму роботи музею склав Богдан Януш, який також завідував збором експонатів [10]. У перші роки діяльності музей розташовувався у кількох приміщеннях: у двох залах та двох кімнатах Міської ошадної каси (нині вул. Гетьмана І. Мазепа, 14), музейна бібліотека та архів містилися в Першій польській гімназії та магістраті. Протягом усього періоду його існування питання музейного приміщення так і не було вирішене. Міська влада постановила передати під музей приміщення ратуші після її відбудови, але після її ремонту у 1932 році там відкрилися дешеві крамнички та ресторани і місця для музею не знайшлося [10].

На початку 1940-х рр., коли відбулася реорганізація місцевих музеїв у Краєзнавчий (з залученням фондів музеїв «Опілля» в Рогатині, частини експонатів із музею «Гуцульщина» (Жаб'є, нині Верховина) і остаточним його «переселенням» у будівлю відновленої Ратуші, фонди і всі експонати були переміщені туди, там же проводилися виставки. Так, на «Першій виставці образотворчого мистецтва Станіславщини» (1941) було представлено 459 творів 148 професійних та самодіяльних митців [8, с. 3]. Ця виставка стала найбільш масштабною подією першої половини XX ст. у Станіславі, і повною мірою продемонструвала достойний рівень видів, жанрів, виявів, напрямів образотворчого мистецтва Прикарпаття. Для експозиції було задіяно п'ять залів першого поверху краєзнавчого музею.

Нині виставкові приміщення у Краєзнавчому музеї розміщені на трьох поверхах, де перший – присвячений постійно діючим експозиціям археології, історії, природи, на 2 поверсі розміщуються мистецькі колекції, зокрема іконопис і відреставровані твори проєкту «Врятуймо скарби разом», на 3 поверсі відбуваються змінні виставки сучасних митців.

Активізація виставкової діяльності після Другої Світової війни у місті пов'язана з появою Станіславського Товариства Художників (1947), що розміщувалося по вул. Радянській (нині Незалежності) у колишньому приміщенні майстерні по виготовленню надгробних пам'ятників, де діяли скульптурний та, згодом, столярний цех, там проводилися збори та перші виставки Товариства [1].

Після будівництва споруди Співки художників (1970) в Івано-Франківську (за ініціативи київського Товариства «Укоопхудожник» архітектор Л. Попиченко), з'явився головний виставковий майданчик у вигляді просторого, добре освітленого залу, що й нині за обсягами є одним із найбільших експозиційних просторів міста. Поруч знаходяться майстерні та адміністративні приміщення митців Івано-Франківської обласної організації Національної Співки Художників України.

Головною тенденцією 1960-70-х рр. була зміна призначення недіючих храмів та пристосування їх під музейні установи, де відбувалися виставки. Так, у 1960-х рр. Вірменську церкву перетворено на музей релігії та атеїзму, горище якого на деякий час стало прихистком і майстернею художника Опанаса Заливахи.

Після відкриття Івано-Франківського художнього музею (нині Музей мистецтв Прикарпаття) у 1980 р. у приміщенні Колегіати магнатів Потоцьких багато творчих акцій перемістилося в його простори. Нині там експозиція поділена на кілька відділів, у центральному нефі постійно відбуваються знакові виставки митців минулого і сучасності, проводяться зустрічі, лекції, конференції. Також для експозицій відведено малий зал, що знаходиться у вівтарній частині. Окремі виставки проводяться у відбудованому при-

міщенні дзвіниці поряд із музеєм. Важливі і вартісні фонди музею нині розміщуються у кількох приміщеннях, зокрема і по вул. Низовій, де досі триває ремонт для належного зберігання колекцій. Втім, приміщень для експонування власних фондів музеєві бракує. Так, відомий факт, що М. Фіголь, один з ініціаторів та організаторів художнього музею, після того, як його роботи забрали з основної експозиції, відкрив у своєму будинку власний музей. Такі ж бажання за життя висловлювали і Опанас Заливаха, і друзі Володимира Чернявського. Слушну думку із цього приводу висловив мистецтвознавець, директор ЦСМ А. Звіжинський: Звісно, коли роботи художників знаходяться у фондах і побачити їх практично неможливо, виникає питання: навіщо музей? [5]. Нині проблема з реекспозицією творів місцевих митців у Музеї мистецтв Прикарпаття залишається актуальною.

Для експонування творів візуального мистецтва задіюються наявні у місті громадські простори бібліотек, освітніх центрів тощо. Серед таких локацій варто передусім згадати відділ мистецтва Наукової бібліотеки імені Івана Франка, який часто слугує і виставковим, і конференцзалом, місцем літературних презентацій і навіть концертним майданчиком. Для невеликих, але вагомих виставок часто використовується головний хол бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, де найчастіше представляються творчі проєкти студентів та викладачів цього навчального закладу. У 1990-2000-х роках активно використовувався другий поверх Бібліотеки для дітей і юнацтва (Обласний науково-методичний центр народної творчості). Серед знакових акцій варто вказати виставку художньої вишивки митця П. Сендея з Канади (1992), художника Миколи Лопати (1993), живопису коломийської художниці Емілії Бережницької (1994), писанок народного майстра Олега Кірашука (1995), виставка художника Богдана Татарчука (1996) та ін... [детальніше див. джерело 7].

Виставки патріотичного змісту відбуваються в приміщеннях товариства «Просвіта», «Центру патріотичного виховання молоді» а

з 2015 року і Музею Небесної Сотні. Варто відзначити, що у зв'язку з повномасштабною російською агресією, необхідно більшого значення надавати створенню нових, актуальних експозицій, які висвітлюють сторінки героїчної боротьби українського народу проти загарбників на різних історичних етапах.

Останнім часом дещо несподівано для місцевої публіки, але прогнозовано в ситуації сучасних соціокультурних процесів, як виставкові майданчики використовуються вестибюлі Івано-Франківського драмтеатру (Виставка М. Стороженка та його школи), обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки, регулярно задіюються вестибюлі ПНУ тощо. Такі локації потребують переносних конструкцій для експонування, а також спеціального освітлення, тому до представлення творів у таких місцях слід підходити ретельно, відбираючи масштабні, монументальні роботи.

З відкриттям виставкової зали Івано-Франківської дитячої художньої школи (вул. В. Чорновола, 2015), тут отримали можливість представляти свою творчість не лише учні, а й випускники, митці, педагоги цього та інших навчальних закладів міста й області, студенти Івано-Франківського коледжу, Навчально-наукового інституту мистецтв та ін. Характерними стали виставки, які є результатом проведення обласних та всеукраїнських конкурсів дитячого малюнку.

Окрему групу виставкових локацій Івано-Франківська становлять перші галереї, де можна було виставити мистецькі твори на продаж і також їх придбати. Так, у 1990-х – на поч. 2000-х рр. активно працювали салон-магазин «Ортус» (з 1994 р.), Галерея «Оле-Тур», галерея-рамарня «Цмок», «С-Об'єкт» (з 1993 р.), який став одним з виставкових майданчиків кількох міжнародних бієнале сучасного мистецтва «Імпреза». Можливість виставляти і придбати окремі роботи митців-початківців, студентів і викладачів була у мистецькому салоні в приміщенні художньо-графічного факультету Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (вул. І. Мазепи), ініціатором й організатором якого став мистець, мистецтвознавець і педагог В. Лукань. На

жаль, із реорганізацією мистецьких кафедр в Інститут мистецтв та їхнім переходом до нового приміщення на вул. Ак. А. Сахарова, цей невеличкий салон був зачинений. Зовсім нещодавно, на початку 2022 року був відкритий виставковий зал ПНУ, де за цей час було проведено кілька цікавих виставок: «Виставка gobеленів Богдана Губалія», дипломних робіт студентів кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ, а також виставка художників-викладачів Навчально-наукового інституту мистецтв.

У 1990-х рр. поруч із галереями у центральній частині міста діяло кілька арт-кав'ярень, знаковими для шанувальників мистецтва стали «Маестро» (що діяла з 1995 р. на вул. І. Вагілевича як приватна картинна галерея Миколи Канюса), «Арт-кафе» у приміщенні НСХУ (вул. Незалежності) поряд із виставковим залом. Згодом, на початку 2000-х рр., для неформальних творчих зустрічей найактивніше використовувалося приміщення кав'ярні «Химера» (вул. В. Чорновола), де також відбувалися зустрічі з митцями, презентації книг тощо. Фактично, його функції як дискусійної платформи перебрав творчий клуб Підземний Перехід «Вагабундо». Нині за аналогічним принципом у місті діють сімейна ресторація «Світлиця Мулярових», де регулярно проводяться мистецькі акції, перформанси, а на стінах можна побачити твори народного декоративно-ужиткового мистецтва та картини художника Я. Стецика (дизайн-концепція інтер'єру – Я. Стецик). Має місто і своєрідне унікальне місце, що одночасно слугує і ресторацією, «Антикварня «Шпіндель», де можна придбати автентичні антикварні речі.

Цікавим та своєрідним явищем свого часу були так звані «квартирники» – виставки, що відбувалися в приватних приміщеннях художників. Цей аспект потребує більш ґрунтовного дослідження, йому варто присвятити окрему розвідку. Варто зазначити, що однією з перших таких відомих «домашніх» виставок була ретроспективна виставка творів Ярослава Лукавецького в його приватному помешканні (нині вул. В. Чорновола), згодом на жаль, будинок був конфіскований, мистець потрапив на заслання, а родина змушена була покинути

Станіслав. З метою експонування власних творів задумувалася та була споруджена згадувана галерея М.Фіголя поруч будинку, де мешкав митець (1998). Нині галерея є закритою для відвідувачів. Більшість творів, що є власністю Музею мистецтв Прикарпаття, перевезені до його фондів.

Нещодавно місто стало свідком дискусії, що розгорілася навколо проблеми збереження спадщини митця-шістдесятника Опанаса Заливахи. Активна громадянська спільнота міста висловила ініціативу створення окремого музею Опанаса Заливахи у приміщенні, де він жив (вул. Верховинська), там на горищі була майстерня та зберігалася значна частина робіт художника. Втім, для створення музею необхідно провести капітальний ремонт будівлі. На разі це питання залишається відкритим.

У середині 2000–2010-х роках у місті з'явилися нові приміщення, що передусім передбачали репрезентацію творів сучасного мистецтва: Галерея «Маргінеси» (з 2013 р.), Центр сучасного мистецтва, який деякий час розміщувався у приміщенні готелю «Дністер» (вул. Т. Шевченка, 1, будівля знакова для національної історії, нині є об'єктом скандалу його власника та громади міста). Окремі приміщення другого поверху недовго були пов'язані із мистецькими акціями у рамках фестивалю «Порто-Франко» (2015 р.). Нині твори з колекції «Імпрези» експонуються у галереї громадської організації «Ініціатива ЦСМ» (вул. М. Підгірянки). Галерея «Чеч» (вул. Є. Коновальця) діяла недовго, проте саме там чи не вперше були показані публіці знакові твори сучасних українських митців, серед яких А. Криволап, О. Ройтбурд, А. Савадов, В. Сидоренко та ін. (низка проєктів А. Звіжинського, 2018 р.).

Доволі знаковим явищем у мистецькому житті міста стало залучення організаторами «Імпрез» «Пасажу Гартенбергів» (галерея «Пасаж») як виставкового майданчика, де публіці презентувалися новочасні живописні, графічні твори, інсталяції, асамбляжі актуальних мистецьких напрямків, які нині складають колекцію ЦСМ. Цей простір, згодом був перетворений на торговий центр, нині там діє ресторація.

Фортечна галерея «Бастіон» з'явилася 2002 р. поряд з залишками міського фортеного муру, має низку крамниць, кав'ярень, тут постійно відбуваються виставки, де експонуються роботи як досвідчених митців, так і початківців, учнів дитячих художніх шкіл і студій, студентів, знаковими є виставки фотографії. Тут знаходиться окрема камерна галерея «Арт на Мур», де за період з 2012 по 2021 рр. було проведено сотні виставок митців з Івано-Франківська і всієї України, а засновник та працівники докладали чималих зусиль для популяризації та підтримки українського мистецтва. Виставки були дуже різноплановими, а їхньою основною метою було викликати реакцію глядача, не залишити його байдужим. У галереї проходили виставки класичного живопису і незвичних, авангардних мистецьких робіт, завдяки чому культурне життя Івано-Франківська стало трохи цікавішим і різноманітнішим [4]. У галереї «Арт на Мур» доволі широко були представлені твори «Імпрез» до 25 річчя першої Міжнародної виставки.

Відкриття ще одного виставкового майданчика з назвою «Підземний Перехід «Вагабундо» у 2018 році частково перебрало на себе місію відкритого дискусійного простору для творчих зустрічей у центрі міста. Галерея містить 2 зали, є можливість показу кінофільмів (документальні стрічки про Казимира Малевича (2018), Григорія Чубая (2021) та ін., відеоарту, організації конференцій (Свято ковалів, 2019), презентацій книжок (Б. Мисюга «Герметичне коло К. Звіринського» 2019, «Жадан, Калитко, Брехт», 2021, «Стефаник у питаннях і відповідях», 2022 тощо), благодійних акцій, виставок графіки, живопису, фотографії, інсталяцій, скульптури тощо (благодійна виставка графіки В. Луканя, виставка живопису Миколи Яковини, виставка плакатів Нікити Тітова (всі – 2021 р.), «Вибране» Катерини Косьяненко (квітень, 2022 р.), виставка кращих творів «Для Бога я створю найкраще»). Як постійна локація «Вагабундо» є дискусійним майданчиком проєкту «Йод», ведучим якого є Олег Гнатів (Мох «Перкалаба»), який постійно запрошує знакових для української історії, політики

та культури особистостей, а також місцевих митців, музикантів, письменників, архітекторів. Розташування у підвальному приміщенні «Вагабундо» дозволяє активно залучати його простори від початку повномасштабної війни, де проводяться благодійні акції, концерти, лекції, дискусії, телемости, завдяки яким вдається збирати кошти для ЗСУ. Часто учасниками таких акцій, виставок стають митці, які змушені були покинути свої домівки і переселитися до Івано-Франківська, таким чином сприяючи поживленню у нашому місті мистецького життя. Там же певний період діяла мистецька дитяча студія живопису для внутрішньо переміщених осіб, нині проводяться майстер-класи, танцювальні, літературні, музичні вечори. Всі події активно висвітлюються у соціальних мережах [9].

Ще одна нещодавно відкрита галерея «Детектор» на «Промприлад-Реновація» орієнтована на представлення сучасних і актуальних мистецьких проєктів, так само, як і арт-простір «Асортиментна кімната» (2019 р.).

Не можемо оминати увагою й відкриті локації, які час від часу перетворюються на виставкові майданчики, зокрема територія перед Палацом Потоцьких, яка нині перетворена на мистецький простір, де кілька років поспіль проводяться майстер-класи, творчі зустрічі, фестивалі (традиційні нічні кування в межах міжнародного фестивалю «Свято ковалів», Порто-Франко – Гоголь Фест та ін.). Нині приміщення «Палацу» активно реставруються, втім, мистецькі акції там проводяться регулярно. Для різних фестивальних подій та творчих атракцій задіюються площі Митрополита Андрея Шептицького перед Музеєм мистецтв Прикарпаття (виставка скульптури в межах Порто-Франко – Гоголь Фест, виставки до дня міста, фестивалі мистецтв та ремесел, зокрема «Станіславівський вернісаж» тощо), площа перед театром ім. І. Франка, Ринкова площа та Вічевий майдан, де є можливість проводити перформанси, флеш-моби, влаштовувати інсталяції, майстер-класи тощо. У 2019 році у межах згаданого фестивалю Порто-Франко – Гоголь Фест на Стадіоні «Рух» вперше містянам презентовано аеро-

фонію та масштабне світло-повітряне шоу. Тож експозиційні локації Івано-Франківська як відкритого типу так і закритого у своїй переважній більшості мають на меті сформувати більш виразний вплив артефактів на глядача, простежується бажання організаторів різних заходів та виставок зробити цей простір більш відкритим для комунікацій і дискусій, налагодити контакт із глядачем, залучаючи його у певні мистецькі контексти.

Висновки. Таким чином, експозиційне середовище Івано-Франківська змінюється відповідно до вимог часу, пріоритетів та актуальних культурних процесів і подій. Постійно з'являються нові локації, одні майданчики відкриваються, інші, навпаки, зникають з різних причин, в той же час місту бракує сталої локації для експонування творів з колекції міжнародних бієнале «Імпреза», що накопичилася в організаторів і потребує широкого представлення, на чому було наголошено А. Звіжинським під час міжнародного форуму МСУМК, що відбувся у лютому 2021 року.

Отож, місто Івано-Франківськ має свої простори різних форм власності для представлення мистецьких творів. Однак, помітні певні труднощі у виставково-галерейній галузі, що пов'язані насамперед із економічною стороною діяльності галерей, дорогою орендою приміщень, негативно у вплинули також карантинні обмеження 2019–20 рр., що прискорили процеси стагнації музейної та виставкової сфер міста. Так, незадовго по відкритті була закрита галерея «Чеч», змінила своє призначення галерея Арт-на мур, йде мова про закриття «Асортиментної кімнати». Водночас, з'являються нові простори, свідченням успішної діяльності яких є галерея «Детектор» на Промприлад-Реновація, «Підземний перехід «Вагабундо» та ЦСМ. Виставкова діяльність потребує залучення коштів від бізнесу та чіткої структуризації. Можливо, варто переймати досвід успішних проєктів, які нині діють в Україні, зокрема, МСУМК. Існує проблема браку виставкових приміщень у найбільших державних музеях міста, адже вони продовжують діяти у пристосованих приміщеннях, а спорудження музею сучасного мистецтва – досі залишається відкритим питанням.

Література:

1. Архів Інституту Народознавства НАН України. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 466. Арк. 2.
2. Бабій Н. Станіславів – місто-музей і місто музеїв. Нові підходи в пошуковій актуальних експозицій. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (з нагоди 35-ліття заснування Музею Мистецтв Прикарпаття). Івано-Франківськ, 2015. С. 158–161.
3. В Івано-Франківську відкрили виставку, присвячену 30-річчю бієнале «Імпреза». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rzHWciVcA9Y>
4. Галерея Арт на Мур. URL: <https://www.facebook.com/GalereaArtNaMur> (Допис від 06 вересня 21 року).
5. Звіжинський А. Станіслав Івано-Франківськ і його мистецтво (2018). URL: <https://firtka.if.ua/blog/view/stanislavivano-frankivsk-i-iogo-mistetstvo>
6. Імпреза-89. URL: <https://artmuseum.org.ua/index.php/zakhody/vystavky/48-impieza-1989> (дата звернення: 20.01. 2022).
7. Карась Г. Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності. Івано-Франківськ : «Нова Зоря», 2001.
8. Каталог першої виставки образотворчого мистецтва Станіславщини / фвт.-упоряд. Д. Іванцев. Станіслав, 1941. 36 с.
9. Підземний перехід «Вагабундо». URL: <https://www.facebook.com/vagabundo.if>
10. Храбатин Н. Перший музей Станіслава, 2011. URL: <https://gk-press.if.ua/x4776/>
11. Чмелик І. Експозиційне середовище музеїв Прикарпаття наприкінці ХХ–початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 52, т. 3. С. 96–103.

References:

1. Arkhiv Instytutu Narodoznavstva NAN Ukrainy [Archive of the Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine]. F. 1. Op. 2. Od. zb. 466. Ark. 2 [in Ukrainian].
2. Babii N. (2015). Stanislaviv – misto-muzei i misto muzeiv. Novi pidkhody v poshukovi aktualnykh ekspozytsii [Stanislaviv is a city-museum and a city of museums. New approaches in the search for relevant exhibitions]. *The role of the museum in the preservation, restoration and popularization of cultural heritage*. Proceedings of the All-Ukrainian scientific and practical conference (on the occasion of the 35th anniversary of the foundation of the Museum of Arts of Prykarpattia). Ivano-Frankivsk, pp.158–161 [in Ukrainian].
3. V Ivano-Frankivsku vidkryly vystavku, prysviachenu 30-richchiu bienale “Impieza” [Exhibition dedicated to the 30th anniversary of the Impieza Biennale opened in Ivano-Frankivsk]. URL: www.youtube.com/watch?v=rzHWciVcA9Y [in Ukrainian].
4. Halereia Art na Mur [Gallery Art na Mur]. URL: <https://www.facebook.com/GalereaArtNaMur> [in Ukrainian].
5. Zvizhynskiy A (2018). StanislavIvano-Frankivsk i yoho mystetstvo. [Stanislavivano-Frankivsk and his art]. URL: <https://firtka.if.ua/blog/view/stanislavivano-frankivsk-i-iogo-mistetstvo> [in Ukrainian].
6. Impieza-89 [Impieza-89] (2022). URL: <https://artmuseum.org.ua/index.php/zakhody/vystavky/48-impieza-1989> [in Ukrainian].
7. Karas H. (2001). Ivano-Frankivsk: kulturno-mystetska khronika Nezalezhnosti [Ivano-Frankivsk: cultural and artistic chronicle of Independence]. Ivano-Frankivsk : Nova Zorya [in Ukrainian].
8. D.Ivantsev. (1941). Kataloh pershoi vystavky obrazotvorchoho mystetstva Stanislavshchyny [Catalog of the first exhibition of fine arts in Stanislav region] Stanislav [in Ukrainian].
9. Pidzemnyi perekhid «Vahabundo» [Underground passage “Vagabundo”]. URL: <https://www.facebook.com/vagabundo.if> [in Ukrainian].
10. Khrabatyn N. (2011). Pershyi muzei Stanyslavo [First Museum of Stanislavov]. URL: <https://gk-press.if.ua/x4776/> [in Ukrainian].
11. Chmelyk I. (2022). Ekspozytsiine seredovishche muzeiv Prykarpattia naprykintsi KhKh–pochatku XXI stolittia [Exhibition environment of the Prycarpathian museums at the end of the XXth beginning of the XXIst century]. *Humanities science current issues*, 52 (3), (pp. 96–103) [in Ukrainian].

УДК 769.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.14>**Шишлюк Євгеній Геннадійович,**

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-7358-7864

e.shyshliuk@gmail.com

ІЛЮСТРАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СВІТСЬКИХ ВИДАНЬ ЯК ЗАСІБ УСЕБІЧНОГО ПРИГНОБЛЕННЯ РОМІВ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Упередження щодо ромів – це соціальна прірва, яка вже сьогодні сама себе закопує. Роми є тією національністю, щодо якої побутує велика кількість дезінформації, ба навіть більше – проти якої була розгорнута ідеологічна політика знищення, що ґрунтувалася здебільшого на зухвалих і хибних людських упереджених переконаннях. Суспільна думка загалом бачить у представниках циганського населення негативні, задалегідь запрограмовані якості, підкріплені не дійсністю, а расистськими забобонами й дезінформацією з боку преси. Роми продовжують бути здебільшого жертвами помилкових звинувачень та вже декілька століть затавровані надуманим ярликом злочинців, брехунів і злодіїв.

Мета роботи полягає в аналізі ілюстрацій, мистецькі особливості яких демонструють упереджене ставлення до висвітлення неодноманітного циганського життя в Європі в перші десятиліття ХХ ст. Постійні відгуки й зацікавленість публіки у скандальних ситуаціях, пов'язаних із ромами, дають можливість засобам масової інформації заохочувати читача дедалі більш фантазійними, а інколи навіть абсурдними новинами із зображеннями ромів.

Предметом дослідження є найчастіше повторювані та поширені ілюстраційні стереотипи про те, що роми – це девіантна маргінальна група людей, яка присвячує своє життя лише правопорушенням. Пресою та редакційними художниками циганська громада на початку ХХ ст. здебільшого представлялася як розбійницька навала варварів, яку в добу символізму зображували в нескінченних спробах скоєння злочинів.

Наукова проблема зумовлена тим, що тогочасна мистецька небалість та стереотипне мислення були здатні провокувати й заохочувати зухвалу упередженість стосовно ромів. Цькування циган у пресі було представлене децю іронічно, з регулярною насмішкою, що збільшувало попит та не несло навіть можливих негативних наслідків для того чи іншого видання з боку ромського народу, який завжди тримався осторонь і який на десятиліття потрапив в ініційовану тогочасним суспільством циклічність жорстоких, виконаних у стилі модерн ілюстрацій у популярній європейській пресі.

Ключові слова: роми, цигани, дискримінація національних меншин, світські видання, ілюстрації, початок ХХ ст.

Shyshliuk Yevhenii. ILLUSTRATIONS OF EUROPEAN SECULAR PUBLICATIONS, AS A MEANS OF COMPREHENSIVE OPPRESSION OF THE ROMA AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

Prejudice against the Roma is a social chasm that is already burying itself today. The Roma are the nationality about which there is a lot of misinformation, and even more so, against which an ideological policy of extermination has been deployed, based mostly on audacious and false human prejudices. Public opinion in general sees the representatives of the Gypsy population as negative, pre-programmed qualities, supported not by reality, but by racist prejudices and misinformation from the press. Roma people continue to be mostly victims of false accusations and have been labeled as criminals, liars and thieves for several centuries.

The purpose of the work is to analyze the illustrations, the artistic features of which demonstrate a biased attitude towards the coverage of the heterogeneous gypsy life in Europe. Constant reviews and interest of the public in scandalous situations related to the Roma make it possible for the mass media to encourage the reader with increasingly fanciful and sometimes even absurd news with images of the Roma.

The subject of the study is the most frequently repeated and widespread illustrative stereotypes that the Roma are a deviant marginal group of people who devote their lives only to crimes. The press and editorial artists at the beginning of the 20th century increasingly represented the gypsy community as a band of barbarians who, in the age of symbolism, were depicted in endless attempts to commit crimes.

The scientific problem is contemporary artistic carelessness and stereotypical thinking, which can provoke and encourage brazen prejudice against Roma. The persecution of Gypsies in the press was presented somewhat

ironically, with regular mockery, which increased the demand and caused even possible negative consequences for one or another publication on the part of the Roma people, who always kept aloof, and who for decades fell into the cycle of brutal, executed by the society of the time in the Art Nouveau style of illustrations in the popular European press.

Key words: Roma, Gypsies, discrimination of national minorities, secular publications, illustrations, beginning of the 20th century.

Упередження щодо ромів – це соціальна прірва, яка вже сьогодні сама себе закопує. Роми є тією національністю, щодо якої побутує велика кількість дезінформації, ба навіть більше – проти якої була розгорнута ідеологічна політика знищення, що ґрунтувалася здебільшого на зухвалих і хибних людських упереджених переконаннях.

Мета роботи полягає в аналізі ілюстрацій, мистецькі особливості яких демонструють упереджене ставлення до висвітлення неодноманітного циганського життя в Європі в перші десятиліття ХХ ст. Постійні відгуки й зацікавленість публіки у скандальних ситуаціях, пов'язаних із ромами, дають можливість засобам масової інформації заохочувати читача дедалі більш фантазійними, а інколи навіть абсурдними новинами із зображеннями ромів.

Так, у рекламній кампанії німецької шоколадної фабрики «Hildebrand At Foods» 1900 р. символічно ілюструється момент крадіжки чужої власності циганським хлопчиком (див. рис. 1). Стереотипність суджень навіть у рекламних кампаніях вражає своєю безпринципною нав'язливою манерою цькування

ромів: загортати десерт в обгортку, яка нищо паплюжить цілу расу задля зацікавленості споживача продукцією. На малюнку бешкетник прибігає босоніж додому, тримаючи за ногу курку, його з прихильністю зустрічає мати та молодший братик. На здобич уже чекають літня жінка біля казана на тринозі та парубок, що невимушено курить люльку. Художник зрівнює шоколад із тією самою куркою, принесеною як здобич до нужденних у їжі людей. Усього фабрикою було випущено шість різних кольорових обгортки із зображеннями ромських злодіянь, що автоматично робило продукт, загорнутий у таку обгортку, колекційним. Це досі досить відомий і популярний маркетинговий хід, про який свідчить бажання дітей придбати товар, який у них є, проте вже з елементом, який до цього був відсутній [2].

Рисунок «Циганський суп на святкуванні», узятий із французького кулінарного журналу «La cuisine des familles» («Сімейна кухня») 1905 р., повний стандартних кліше та надзвичайно нагадує про стереотипи початку ХХ ст., про які вже тоді шкодували й самі роми (див. рис. 2). На відміну від романтичних сюжетів,



Рис. 1. «Циганське життя»: обгортка шоколаду «Hildebrand At Foods», 1900 р.



Рис. 2. «Циганський суп на святкуванні»: ілюстрація в журналі «La cuisine des familles», 1905 р.

зображених художниками попередніх століть, де циганська природа забарвлена магічністю, роботи початку ХХ ст. символічно характеризують ромську громаду як небезпечних злодіїв. Циган, у якого знайдено хоч якогось свійського птаха, автоматично вважався злочинцем. Зображення моменту крадіжки або перевірки циган щодо незаконного привласнення, що в достатній кількості представлялися в тогочасній пресі, сприяли зміцненню і так стійких стереотипів щодо злочинного характеру ромів та їх схильності до пограбувань. На малюнку демонструється веселий і жвавий плін часу циганського табору в один із вечорів їхнього безпечного життя. Зліва, перед шатром, дівчина танцює під ритмічні та дзвінкі звуки гітари, на якій грає молодий принадний циган, її танець супроводжується похвальним і ввічливим поглядом більш зрілого члена ромської громади, який курить люльку. На передньому плані дві молоді ромські дівчини готують суп у казані, до якого навіть хлопця несе суху гілку, щоб покvapити процес варіння їжі. На задньому плані автором у грайливій формі та безпристрасній манері змальовуються вже знайомі глядачеві обриси начебто звичного порядку речей – дії хлопця, який, заливаючись сміхом, біжить із чийогось будинку або ферми, що видніється на горизонті, з вкраденим птахом у руці [4].

Роман Альберта Кіма «Disparu! Histoire d'un enfant perdu» («Зникнення! Історія про загублену дитину»), надрукований у 1912 р., розповідає про скоєння злочину – викрадення маленького Люсьєна угорськими ромами. На графічних ілюстраціях Джозефа та Луї Бозонів до твору (див. рис. 3) ми бачимо маленьку дівчинку, яку викрав молодий парубок, що несе її до кибитки, яка стоїть уздовж порожньої міжміської дороги, а в іншій ілюстрації – похмуру грізну жінку, що тримає великі ножиці біля голови переляканої дівчинки, намагаючись відрізати їй волосся, без якого вона матиме більш хлопчачий зовнішній вигляд [1].

Подібні графічні малюнки у книгах ще раз демонструють живучість стереотипів та недостатнє критичне мислення в літераторів щодо аналізу інформації. Приурочення етнічного походження злочинців до конкретних злодіянь у літературі й художніх творах із погляду мистецьких стандартів є проявом мови ворожнечі. Долучення до читання таких романів підживлювало прадавні міфи тогочасної Європи та підтримувало таврування ромської громади.

Мотиви викрадення дітей змальовані також в ілюстрованій книзі Майкла Брауна та Франциски Шенкель «Буціманн, що ти там робиш?» 1940 р. (див. рис. 4), у якій розповідається про повчання дитини матір'ю на прикладі маленької дівчинки Лізел, яка гралася на присадибній



Рис. 3. Джозеф та Луї Бузони, ілюстрації до роману Альберта Кіма «Зникнення! Історія про загублену дитину», 1912 р.

ділянці та до якої підійшла циганка. Доросла ромська пані показала крихітці декілька надзвичайних червоних намистин (насправді гранатових зерен) і переконала Лізель піти з нею. Циганка забрала дитя до табору, щоб змусувати бідолашну ходити, танцюючи, натягнутою мотузкою під співи й оплески публіки [5].

Досить довго однією з найпопулярніших страшилок для дітей були батьківські застереження на кшталт «Будеш бешкетувати – віддамо циганам» або «Не ходи нікуди сам – цигани вкрадуть». Незважаючи на такі вислови, що побутували в суспільстві, і тотожні рисунки у книгах (нібито цигани викрадають дітей), у європейській спадщині маємо велику кількість протилежних прикладів. Влада багатьох європейських країн

здебільшого вважала ромське життя асоціальним та задля асиміляції ромів, застосовуючи повноваження щодо меншин, силовими, насильницькими методами забирала ромських дітей від батьків для перевиховання, залишала їх без можливості дізнатися про своє коріння та долучитися до своєї культури.

З появою ілюстрованих тижневиків байки про поцуплених циганами дітей стають досить популярними та масово використовуються для швидкого сенсаційно-емоційного впливу на свого читача, який захоплено розчиняється в кольорових ілюстрованих сторінках журналів, зроблених досвідченими редакторами світської хроніки та художниками, які вміють відобразити всю сутність запропонованої бурхливої теми.

Французький тижневик «Le Petit Journal illustré», надрукований 2 лютого 1902 р., звернувся до читача заголовком «Кочівники вкрали дитину» та модерною ілюстрацією цієї новини (див. рис. 5). Журнал повідомив публіці гучну звістку про невдале викрадення в Понт-а-Муссон десятирічної дівчинки, яка прямувала до школи. Спонтанний дитячий криком фермер втрутився у зловісні плани циганки, яка мала намір силоміць відвести нажахану дівчинку до табору, проте їй усе-таки вдалося врятуватися. Ілюстрація демонструє момент, коли світловолося рум'яне дівча визирає з кибитки, кричачи про допомогу, тоді як ромська негідниця стоїть над ним із ножем [8].

Стереотипи стосовно крадіжок дітей циганами поширювалися Європою з блискавичною швидкістю серед усіх верств населення, як і механізм інформаційного обміну щодо ромських груп, запроваджений міністерством юстиції Швейцарії, що започаткувало загальний реєстр ромів між п'ятьма сусідніми державами. За цієї ж ініціативи засновано систему відлучення циганських дітей від їхніх батьків без надання згоди, зміни прізвищ малих ромів у нових групах для примусової асиміляції та розміщення в сирітських приютах по всій центральній Європі. І поки світські видання майоріли гучними заголовками про те, як цигани цуплять дітей, немов пиріжки з-під носа в пекаря, узаконене відбирання їхніх власних дітей тривало до 1973 р.

Подібна до попередньої історія розповідається в популярному щотижневикі «La Domenica del Corriere» від 19 вересня 1909 р. (див. рис. 6). Вона мала заголовок «Біла Чернуско-сульт-Навільйо групою циган викрадений одинадцятирічний хлопчик». Потерпілим у цій журнальній пригоді став сільський хлопець, який випадково натрапив на циганський караван і втік від нього, злякавшись, проте прудкі роми наздогнали його та, позбавивши можливості кричати, силоміць почали заштовхувати хлопця до кибитки. Чоловік, який був свідком події, почав бити на сполох та, озброєний револьвером, стрибнув на велосипед і вирушив за кочівниками. На шпальті модерно зображується те, як після переслідування й погоні героїчний перехожий погрожує

ромам зброєю та змушує віддати бідолашного хлопця. У цьому випадку викрадення також не вдається завдяки втручання сміливця [7].



Рис. 4. Франциска Шенкель, ілюстрації до книги Майкла Брауна «Буциманн, що ти там робиш?», 1940 р.

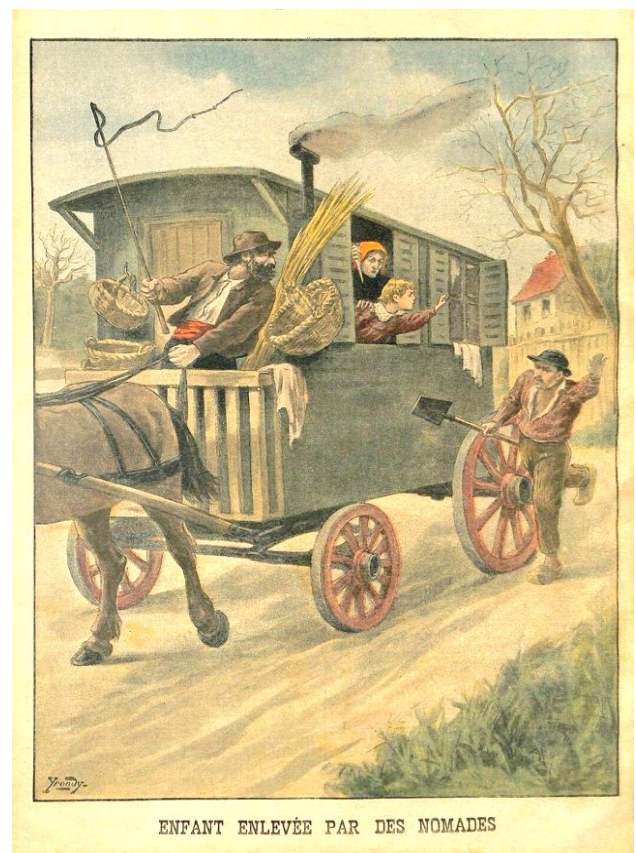


Рис. 5. Ілюстрація в журналі «Le Petit Journal illustré», 1902 р.



Рис. 6. Ілюстрація в журналі «La Domenica del Corriere», 1909 р.

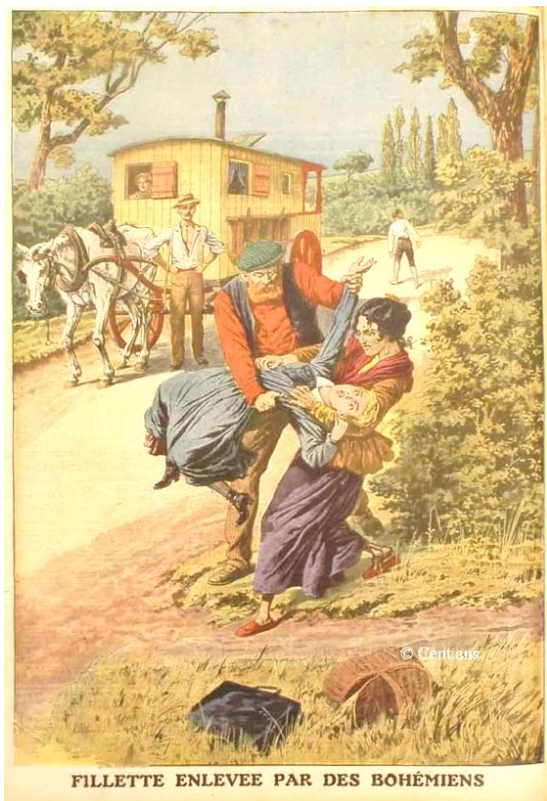


Рис. 7. Ілюстрація в журналі «Le Petit Journal illustré», 1911 р.

Витоки таких міфів лежать у колективній психології, а вкорінилися та поширилися вони також завдяки художній літературі. Як і більшість художників, починаючи з доби Відродження й донині, письменники (наприклад, Жан-П'єр Камю, Віктор Гюго, Мігель де Сервантес, Ежен Скриба, П'єр Бомарше) також використовували циганську тему для своїх сюжетів, однак уже без романтичних сцен із духом пригод, а навпаки, описуючи безтямні забавки із чужою долею. Страх у спостерігачів таких замальовок, у читачів оповідок про викрадення дітей посилювався, тому що роми вели кочовий спосіб життя, ніхто навіть не розумів логіки їх пересування. Це створювало ілюзорне уявлення, ніби викрадену дитину неможливо буде розшукати. Реальні відомості про те, що роми можуть брати до своєї громади сиріт і покинутих напризволяще дітей, підживлювали легенди про всебічну зацікавленість циган малюками та сприяли зміцненню вже вкорінених нищих переконань.

Зокрема, знову журнал «Le Petit Journal illustré» від 13 серпня 1911 р. демонструє статтю з назвою «Дівчинка, викрадена кочівниками» та рисунок до неї (див. рис. 7). Як завжди, у гучній новині повідомляється, що група ромів-кочівників напала на дівчинку, яка поверталася додому після занять у школі. Циганське плем'я намагалось затягнути її до своєї кибитки, дівчинка голосно кричала та відчайдушно пручалася, зухвало захищаючись. Як і в інших подібних статтях, жертва, звісно ж, зуміла врятуватися від цілої зграї запеклих викрадачів [9].

Той самий таблоїд 28 січня 1923 р. повторюється, використовуючи ті самі, уже знайомі кліше в ілюстрованій статті «Проїхав караван» (див. рис. 8), у якій розповідається, що недалеко від містечка Шарлевіль дев'ятирічна дівчинка одна гралася на засніженій вулиці. Тоді її викрав циган і поніс зв'язане бідолашне дитя до кибитки, ще й замотавши рота хусткою, щоб перелякана жертва не репетувала та не кликала на допомогу. Інтригуючий і драматичний сюжет щотижневика не зраджує своїм принципам та уподобанням публіки: на радість читачів, звісно ж, маленька дівчинка, скориставшись вдалим моментом, коли викрадачі відволіклися на юрбу своїх дітей, зуміла врятуватися [10].

Ще один надуманий сюжет став новиною, яка з'явилася 10 грудня 1908 р. в журналі «Les Faits-Divers Illustrés» («Різні ілюстровані факти»), присвяченому злочинам і катастрофам, із заголовком «Викрадачі дітей» (див. рис. 9). У ньому розповідається про низку вдалих і провальних викрадень дітей біля міста Кале групою циганських злодіїв. У таблоїді йдеться про те, що одного ранку, коли циганський караван покинув околиці міста, мати помітила зникнення своєї трирічної доньки, яка сама гралася на подвір'ї. На думку жінки, окрім ромської громади, більше нікого було звинувачувати в цій ситуації. Тому з криком «Вони викрали мою донечку» вона взяла палицю та пішла слідом за табором. Можна здогадатися, що буде відбуватися далі в настільки типовому сюжеті банальної оповідки. Так, побачивши свою донечку, яка сидить на якомусь ящику перед циганським табором, стурбована матір схопила її та почала люту бійку з викрадачами. Тим часом навколо згуртувалися небайдужі містяни, що йшли слідом за жінкою, яка бігла на допомогу своєму дитяті, у супроводі поліцейських, які мали завадити розлюченому натовпу вчинити самосуд над викрадачами [11].

У дитячій літературі та пресі видавці інколи реабілітували злочинний циганський образ, з яким публіка асоціювала викрадення дітей. У романі британської письменниці й літератора Джордж Еліот «Млин на нитці», опублікованому в 1860 р., ідеться про молоду дівчину Меггі, яка через нудьгу й незадоволення життям у своїй сім'ї тікає з власного дому, шукає пригод і прихисток у ромській громаді, де її радо вітають та підтримують. Захоплення дівчини швидко змінилося розчаруванням, оскільки ромське повсякденне життя також може бути одноманітним, на відміну від піднесених дитячих фантазій. І згодом Меггі просить, щоб її відвезли назад додому. У цьому ж романі, відредагованому письменницею Олів Бопре Міллер у 1920 р., проілюстрована сцена (див. рис. 10), де дівчина в елегантному капелюшку просить молоду циганську жінку взяти її із собою в ромський табір задля нової пригоди та яскравих вражень [6].



Рис. 8. Ілюстрація в журналі «Le Petit Journal illustré», 1923 р.



Рис. 9. Ілюстрація в журналі «Les Faits Divers-Illustrés», 1908 р.

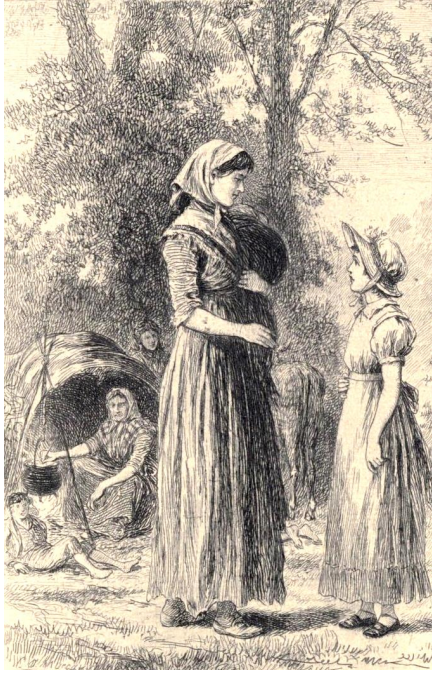


Рис. 10. Олів Бопре Міллер, «Пропозиція», 1920 р.

Ще один типовий для 20-х рр. ХХ ст. стереотип про ромів показаний у малюнку на рекламці «Найкращий цикорій» від компанії Ant.Stefan у 1925 р. (див. рис. 11). З вибуховою сумішшю антропологічних та історичних відтінків, з промовистим прикладом расистської ідеології поєднані два різні зображення, які, на думку авторів, мали би зацікавити потенційного споживача. Справа зображений ромський парубок, що тікає від двох переслі-



Рис. 11. Обгортка Ant.Stefan «Найкращий цикорій», близько 1925 р.

дувачів із палицями, тоді як на задньому плані полум'я охоплює село. Це явне ілюстраційне посилення на епізод пожежі у Празі, причетними до якої здебільшого вважають ромів. Ліворуч зображується постать темношкірої дитини, яка тримає в руках горнятко та пакунок із кавою на тлі начебто турецького міста, що підсвідомо пояснює східне походження ромів. Своєю чергою напис створює лінгвістичну асоціацію між «цикоркою» та нав'язаним принизливим «цигорки» – терміном, яким у богемському лексиконі позначали ромів, що продовжувало підживлювати антициганську пропаганду й расизм.

Редакції, напевно, у прагненні залучити нових читачів до своїх таблоїдів вдаються до досить нищих і вже відомих скандалів із жалогідними обвинуваченнями в бік циганського населення, демонструючи публіці ілюстровані переконання своєї некомпетентності. Безумство авторів статей дійшло до того, що в 1927 р. у Словаччині ромський табір звинуватили в канібалізмі. Декількох обвинувачених у дрібних проступках ромів заарештувала поліція. Шукаючи докази їхнього злочину в таборі, законники натрапили на останки людськиФх скелетів, що моментально зініціювало вже новий судовий процес, який розглядався в Кошиці, за злочином антропофагії. Преса поширювала такі новини навіть без висновків слідства, друкуючи жахливі надумані деталі злочину (наприклад, що ромські канібали ласували спершу найніжніші та найсмачніші частини людського тіла). Слідом за Словаччиною не бариться й французький вісник «Le Petit Journal Illustré» від 20 березня 1927 р., який блискавично представляє видання та ілюстрацію до нього з новою темою для пліток і заголовком «Є ще канібали» (див. рис. 12). Картина розгортається в циганському таборі серед лісу: роми-канібали зібралися біля багаття в передчутті вечері. Неквапливо, під наглядом голодної громади просмажується на вертелі чоловік, якого роми зі збоченими обличчями поливають олією зі спеціями [12].

Під час епідемії холери в 1910 р. в Пулі було заарештовано групу російських циган, яких звинуватили у ввозі інфекції до Італії. При цьому 36 ромів було вивезено рибацьким човном під наглядом повноважних органів у бухту Цинциннаті поблизу містечка Трані, де арештанти отримали офіційний медичний висновок, у якому йшлося, що всі вони здорові та не несуть загрози здоров'ю іншим. Своєю чергою щотижневик «La Tribuna Illustrata» від 4 вересня 1910 р. демонструє цю історію з модерним малюнком і заголовком «Холера в Пулі» (див. рис. 13), показуючи читачеві життя циган у тимчасовому ув'язненні на борту рибацького судна. Автори орієнтувалися більше на ромські екзотичні й мальовничі деталі образів, ніж на їхню драму як людей, яких насамперед підозрюють у причетності до суспільно небезпечних діянь [3].

Таким чином, низка продемонстрованих стереотипів, забобонів і помилкових переконань щодо ромів, які проявлялися в засобах масової інформації та навіть рекламі на початку ХХ ст., призводили до дискримінації і ворожої жорстокої поведінки щодо циганських громад на території Європи. Світські видання несправедливо запевняли публіку в тому, що представники ромської громади обов'язково повинні щось красти, викрадати дітей; що роми – кишенькові злодії, які беззаперечно обдурять, будуть дурними й неписьменними; що вони поширюють хвороби. Судова система вже тоді базувалася на принципах, згідно з якими кожна окрему людину як особистість засуджують на підставі конкретного злочину або проступку, а не за приналежність до національної чи етнічної групи або, ще гірше, на підставі стереотипних переконань мисливців за гучними заголовками.

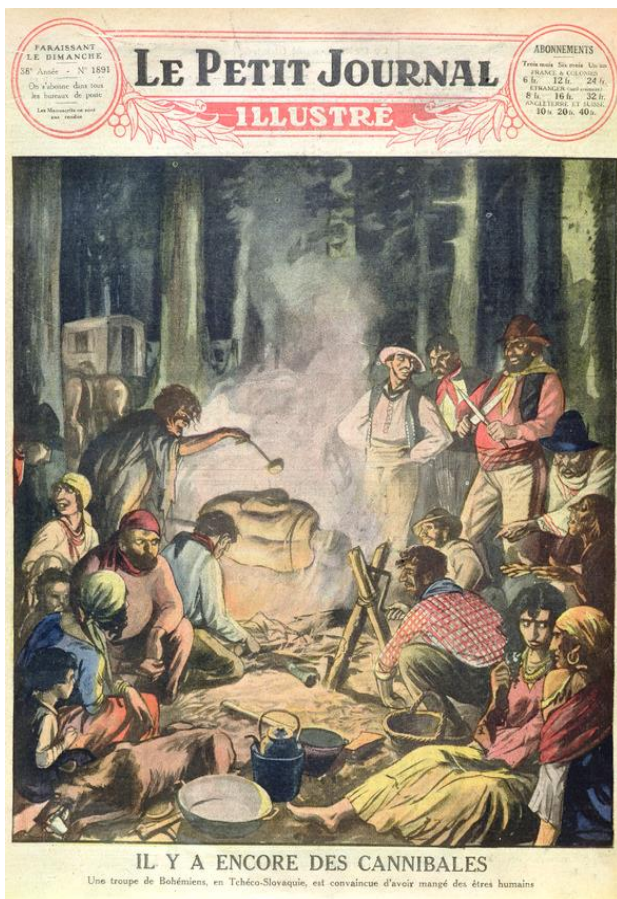


Рис. 12. Ілюстрація в журналі «Le Petit Journal Illustré», 1927 р.

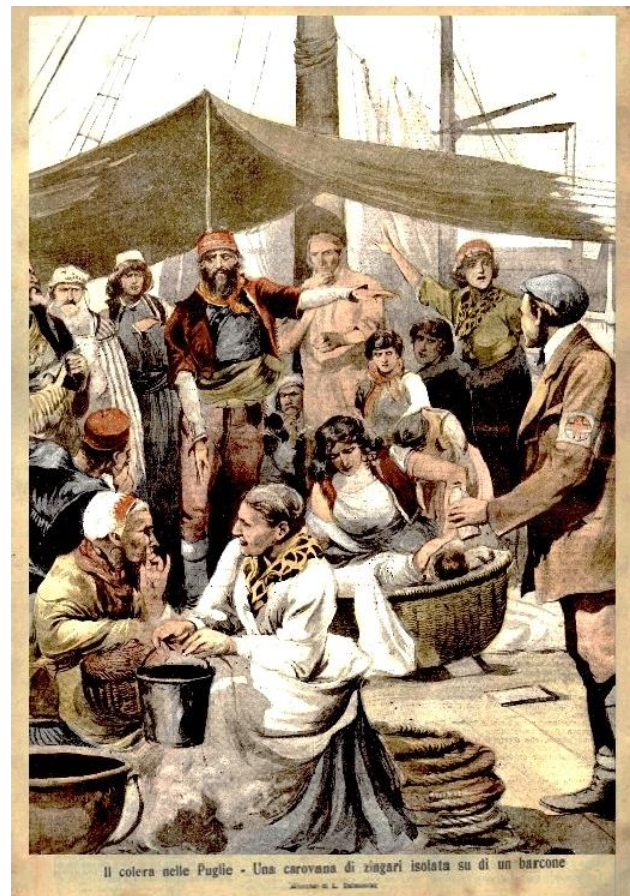


Рис. 13. Ілюстрація в журналі «La Tribuna Illustrata», 1910 р.

Література:

1. Cim A. Disparu! Histoire d'un enfant perdu. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1912. 284 p.
2. Gabor B. Ciganyokrol. Budapest, 2008. 180 o.
3. Colocci A. Sullo studio della tsiganologia in Italia. Perugia : Unione Tipografica Cooperativa, 1912. 100 p.
4. Froment E. Family Cooking. Paris, 1905.
5. Schenkel F., Braun R. Butzimann, was tust du da? Ein lustiges Bilderbuch. Chemnitz ; Leipzig : Max Müller, 1940. 100 S.
6. Eliot G. The Mill on the Floss. London, 1860. 376 p.
7. La Domenica del Corriere. 19 Settembre 1909.
8. Le Petit journal. 2 février 1902. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716472q>.
9. Le Petit journal. 13 aout 1911. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716969k/f8.item>.
10. Le Petit Journal. 28 janvier 1923. URL: <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-journal/28-jan-1923/83/1077207/12>.
11. Les Faits-divers illustrés. 10 décembre 1908. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6854786/fl.item>.
12. Le Petit Journal. 20 mars 1927. URL: <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-journal-illustre/20-mars-1927/83/1077571/12>.

References:

1. Cim, A. (1912). Disparu! Histoire d'un enfant perdu [Faded away! Story of a lost child]. Paris: Librairie Hachette et Cie, 284 p. [in French].
2. Gabor, B. (2008). Ciganyokrol [About gypsies]. Budapest, 180 p. [in Hungarian].
3. Colocci, A. (1912). Sullo studio della tsiganologia in Italia [On the study of tsiganology in Italy]. Perugia : Unione Tipografica Cooperativa, 100 p. [in Italian].
4. Froment, E. (1905). Family Cooking. Paris [in English].
5. Schenkel, F., Braun, R. (1940). Butzimann, was tust du da? Ein lustiges Bilderbuch [Butzimann, what are you doing there? A fun picture book]. Chemnitz; Leipzig: Max Müller, 100 p. [in German].
6. Eliot, G. (1860). The Mill on the Floss. London, 376 p. [in English].
7. La Domenica del Corriere [The Sunday of the Courier]. 1909. September 19 [in Italian].
8. Le Petit journal [The small newspaper]. 1902. February 2. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716472q> [in French].
9. Le Petit journal [The small newspaper]. 1911. August 13. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716969k/f8.item> [in French].
10. Le Petit Journal [The small newspaper]. 1923. January 28. URL: <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-journal/28-jan-1923/83/1077207/12> [in French].
11. Les Faits-divers illustrés [The Facts – miscellaneous illustrated]. 1908. December 10. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6854786/fl.item> [in French].
12. Le Petit Journal [The small newspaper]. 1927. March 20. URL: <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-journal-illustre/20-mars-1927/83/1077571/12> [in French].

УДК 514.18(7.012+7+72)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.15>**Яковець Інна Олександрівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0000-0001-5069-5857

innayakovets7@gmail.com

Чугай Наталія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0000-0002-3292-9637

natalichugai@hotmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ БАГАТОГРАННИКІВ В ДИЗАЙНІ, МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ

У статті висвітлено особливості використання багатогранників для створення художнього образу в дизайні, мистецтві та архітектурі. Проведено аналіз літератури та виявлено, що до теперішнього часу багатогранники не були предметом глибокого наукового вивчення. Виявлено незначну кількість наукових публікацій, присвячених особливостям створення образу в дизайні на основі багатогранників. Крім того, відзначено, що багато зразків сучасних об'єктів дизайну виділяються своєю оригінальністю і привертають увагу саме завдяки геометричному формоутворенню.

Показано, що дизайнерська діяльність реалізується в процесі проектування, яке дає змогу послідовно опанувати основні професійні методи – від стайлінгу форми, естетичної модернізації речей до художнього конструювання одиничних виробів, системного дизайну і дизайн-програмування. У наш час індустриальний дизайн перетворився на інструмент, необхідний для розробки концепції продукту. Проектуючи, дизайнер визначає формальні якості промислових виробів, що включають не лише зовнішні характеристики виробу, але, перш за все, ті структурні і функціональні взаємозв'язки, які перетворюють виріб на єдине ціле.

Показано, що промислові вироби формують предметне середовище, яке оточує людину і впливає на неї повсякденно. Вироби, залежно від їх призначення, мають бути зручні, комфортні, сприяти естетичному вихованню і формуванню художнього смаку.

У всьому світі дизайнери зайняті пошуками нових ідей у будь-якій області дизайну, щоб відповідати потребам часу та створювати нові товари. Підприємства та фірми, що виробляють товари, зацікавлені в нескінченному потоці свіжих, оригінальних ідей. Це обумовлює пошуки методів активізації творчої фантазії або використання нових засобів в дизайн-діяльності. Процес проектування – це пошук єдності форми і змісту. Іноді при вирішенні такої задачі застосування традиційних методів проектування не дає нових цікавих рішень. В світовій та вітчизняній практиці дизайн-діяльності успішно розвивається проектування на основі багатогранників.

Ключові слова: багатогранники, дизайн-проектування, художній образ, формоутворення.

Yakovets Inna, Chuhai Nataliia. FEATURES OF USING POLYHEDONS IN DESIGN, ART AND ARCHITECTURE

The article reflects the features of using polyhedra to create an artistic image in design, art and architecture. An analysis of the literature was conducted and it was found that until now polyhedra have not been the subject of deep scientific study. A small number of scientific publications devoted to the features of image creation in design based on polyhedra have been identified. In addition, it was noted that many samples of modern design objects stand out for their originality and attract attention precisely because of their geometric shape.

It is shown that the design activity is implemented in the design process, which allows one to consistently master the main professional methods – from form styling, aesthetic modernization of things to the artistic construction of individual products, system design and design programming. Nowadays, industrial design has become a tool

necessary for the development of a product concept. When designing, the designer determines the formal qualities of industrial products, which include not only the external characteristics of the product, but, above all, those structural and functional relationships that transform the product into a single entity.

It is shown that industrial products form the material environment that surrounds a person and affects him on a daily basis. Products, depending on their purpose, should be convenient, comfortable, contribute to aesthetic education and the formation of artistic taste

All over the world, designers are busy searching for new ideas in any field of design to meet the needs of the times and create new products. Businesses and firms that produce goods are interested in an endless stream of fresh, original ideas. This determines the search for methods of activation of creative imagination or the use of new means in design activities.

The design process is a search for unity of form and content. Sometimes, when solving such a problem, the application of traditional design methods does not give new interesting solutions. Designing based on polyhedrons is successfully developing in global and domestic design practice.

Key words: polyhedrons, design-projection, artistic image, form formation.

Вступ. Практично будь-який виріб, яким людина користується у своєму повсякденному житті, так чи інакше належить до об'єктів промислового дизайну. Створення нового виробу або побутового приладу вимагає від промислового дизайнера багатобічної діяльності, пов'язаної із творчою роботою над формою, матеріалом і композицією. На форму й зовнішній вигляд промислового виробу безпосередньо впливають такі фактори, як його функціональне призначення, ергономічні вимоги, використовувані у виробництві технології й матеріали, а також взаємодія виробу з людиною й навколишнім середовищем. Все це становить основу методів промислового дизайну, якими користуються фахівці у своїй роботі.

Корисність, зручність і краса у будь-якому виробі зв'язані нерозривно, а форма виробу знаходиться у залежності від функцій, конструкції, матеріалу та технології виробництва. Використання геометричних фігур, а саме багатогранників, при проектуванні об'єктів предметно-просторового середовища дозволяє розробити велику кількість цікавих, нетрадиційних та оригінальних ідей дизайн-об'єктів, які водночас будуть мати естетичну художню форму у поєднанні з багатофункціональністю, що і обумовлює актуальність дослідження.

Матеріали та методи. Дизайн-форма є особливою упорядкованістю предмету, що виникає як результат діяльності дизайнера по досягненню взаємопов'язаної єдності всіх атрибутів виробу-конструкції, її зовнішнього вигляду, кольору, фактури, технічної доціль-

ності, відповідає вимогам і умовам естетичного проектування, ефективному використанню можливостей виробництва і технічним вимогам часу [4, с. 103-104].









Аналізуючи форму в дизайні, стає зрозумілим, що об'єктом дизайнерської діяльності є світ речей, які створюються людиною засобами індустріальної техніки за законами краси і функціонування. По-перше, форма несе в собі сукупність всієї інформації про творця предмета. Форма дає уявлення про дизайнера. Отже, форма є сполучною ланкою між творцем предмета і користувачем [1].

Чим індивідуальніші потреби людини в ХХІ ст., тим більша різноманітність предметно-просторових форм, що виконують одну і ту ж функцію, але задовольняють різні смаки і потреби. Це робить актуальним пошук способів створення нових і різних рішень в дизайні, а також вироблення критеріїв оцінки якості дизайнерських виробів. При цьому нетрадиційні підходи в дизайні роблять помітний художній вплив на основні утилітарно-технічні і естетичні параметри проєктованих об'єктів: форму, функцію, матеріал, конструкцію.








Прагнення дизайнерів створювати яскраві, неповторні, емоційно-виразні форми призводить до використання в процесі проєктування різноманітних методів [6]. Одним із них є проєктування об'єктів промислового дизайну на основі багатогранників.

Результати. Розглянемо на прикладах об'єкти дизайну, які побудовані за принципами багатогранників (а саме художній та функціональний аспекти). Для спрощення сприйняття інформації пропонуємо таблицю 1.

Таблиця 1

№ з/п	Об'єкт дизайну	Багатогранник, що використаний	Художній та функціональний аспекти	Ілюстрація
1	2	3	4	5
1.	Футбольний м'яч	Усічений ікосаедр	Ідеальна форма, це багатогранник, який після наповнення повітрям набуває сферичної форми, призначений для ігор і тренувань	
2.	Кубики Сома – дитяча іграшка-головоломка	Куб, розділений на сім частин	Мета гри – зібрати куб розміром 3×3×3 см. Гра сприяє розвитку дрібної і крупної моторики у дітей	
3.	Кубик Рубика	Куб	Мета головоломки – розмістити маленькі куби так, щоб на кожній грані великого куба було дев'ять кубиків одного кольору	
4.	Конструктор Lego	Призма, піраміда	Форма допомагає розвивати просторове мислення, моторику, координацію	
5.	Тетраподи (хвилерізи), долоси, дорожні тетраподи	Чотири усічені конуси	Забезпечують захист від штормових хвиль, перешкоджають руху транспорту	
6.	Пакування	Тетраедр	Форма забезпечує раціональне використання, зберігання і транспортування	
7.	Тетра Пак	Призма, паралелепіпед, тетраедр	Оптимальна форма для зберігання продуктів	
8.	Настільна лампа	Симетричний багатогранник з 52 гранями	Образне вирішення	

Закінчення таблиці 1

1	2	3	4	5
9.	Парасолька	В розкритому вигляді – восьмикутна піраміда	Ідеальна симетрія запобігає вертикальним потокам води	
10.	Будинок для птахів	Ікосаедр	Функціональне використання простору	
11.	Смітники	Додекаедри	Форма забезпечує функціональне розміщення один відносно одного	
12.	Рюкзак	Неправильний багатогранник	Не змінює форму, не мнеться, оригінальний дизайн	
13.	Ювелірні вироби	Тетраедр	Форма забезпечує максимальну яскравість і блиск	
14.	Трейлер «Дім на колесах»	Неправильний багатогранник	Функціональне вирішення інтер'єру та екстер'єру	
15.	Настільна лампа	Гексагон	В кожному модулі є металева сторона з магнітом. З'єднуючи багатогранники між собою можна створювати освітлювальні прилади різних конфігурацій	

Хоча вважається, що **футбольний м'яч** – це куля, насправді він являє собою багатогранник, що, будучи заповненим повітрям, приймає форму, близьку до сферичного. Футбольний м'яч – це усічений ікосаедр, гранями якого є 20 правильних шестикутників й 12 правильних п'ятикутників. Це архімедове тіло має 32 грані, 90 ребер й 60 вершин. Він займає 86,74% обсягу описаної біля нього сфери, а будучи заповненим повітрям – майже 95% її обсягу. Хоча були вивчені (і виготовлені) м'ячі іншої форми, сьогодні усічений ікосаедр як і раніше залишається ідеальною моделлю футбольного м'яча.

Датський фізик Піт Хейн придумав гру – **кубики Сома**. Це куб, розділений на сім частин, кожна з яких складається не більш ніж із чотирьох маленьких кубиків. Ціль гри – зібрати куб розміром $3 \times 3 \times 3$. Кубики Сома передбачають 240 різних рішень.

Угорський письменник і викладач архітектури Ерне Рубик в 1974 році придумав найпопулярнішу кубічну головоломку всіх часів – **кубик Рубика**. Її ціль – розташувати маленькі куби так, щоб на кожній грані великого куба виявилася дев'ять кубиків одного кольору.

При будівництві портів з давніх часів було потрібно вирішити класичне завдання про будівництво хвилерізів, завдання яких – захистити набережну від штормових хвиль. Хвилерізи на основі тетраедрів, створені в 1950-х роках у Франції, одержали назву «**тетраподи**». Вони утворені чотирма усіченими конусами, розташованими уздовж внутрішніх осей уявлюваного тетраедра. Накопичення бетонних тетраподів, скріплених між собою, устанавлюються в портах. В 1970-і роки Ериком Меррифідом з тією ж метою були створені долоси: їхні елементи розташовуються уздовж протилежних ребер тетраедра. Пізніше тетраподи стали використовувати як альтернативу дорожнім конусам, тому що їх простіше встановлювати: досить кинути їх на землю, і вони самі приймуть правильне положення. Цією ж властивістю володіють мініатюрні тетраподи зі сталі із загостреними кінцями, які розкидає на дорозі поліція для боротьби з порушниками.

David Galid з університету «Shenkar College of engineering and design», що знаходиться в Тель-Авіві придумав **рюкзак «Meiosis»**, який зручний саме завдяки своєму дизайну. Завдяки поверхні з багатогранників, рюкзак завжди зберігає ту саму форму, не мнеться (на відміну від інших моделей рюкзаків). При цьому усередину речі можна укласти в будь-якому стані, і з ними також нічого не трапиться. Імовірно, складно зробити рюкзак зручніший, ніж ті, що можна купити зараз, але, схоже, дизайнерові це вдалося.

Шведські дизайнери Рубен Раусінг й Ерік Окерлунд більше 50 років тому створили знамениті пакування **Tetra Classic, Tetra Rex, Tetra Top й Tetra Brik Aseptic**. Упакування TetraClassic має форму тетраедра, гранями якого є рівносторонні трикутники. TetraBrikAseptic за формою нагадує цеглу й має основу розмірами $6,66 \times 10$ см, завдяки чому на площі 30×40 см можна вертикально розмістити вісімнадцять упакувань. TetraRex являє собою призму із квадратною основою й прямою або похилою кришкою, а Tetra Top має таку ж форму, але кришка цього упакування виготовлена з поліетилену. Для виготовлення цих упакувань використовується папір, що гарантує міцність, пластик, що надає герметичність, алюміній, що захищає вміст від впливу світла й кисню, і, нарешті, поліетилен. Процес упакування гарантує повну стерильність внутрішньої частини коробки й ідеальну схоронність продукту навіть при високих температурах. Було підраховано, що мала вага упакування і її здатність розширюватися дозволили знизити транспортні витрати приблизно на 75% [2].

Протягом всієї історії людства митці неодноразово в своїй творчій діяльності зверталися до математики та геометрії. Мистецтво – це вид людської діяльності, що включає в себе архітектуру, скульптуру, живопис, музику, літературу та багато інших видів творчості. Тому й не дивно, як врівноважено та поступово точні науки підійшли до мистецтва та знайшли свій вираз через абсолютно новий вид творчості – проектування на основі багатогранників.

Багато художників різних епох і країн відчували постійний інтерес до вивчення

і зображення багатогранників. Леонардо да Вінчі (1452–1519), наприклад, захоплювався теорією багатогранників і часто зображував їх на своїх полотнах. Він проілюстрував правильними й напівправильними багатогранниками (59 ілюстрацій) книгу Ченця Луки Пачолі «**Про божественну пропорцію**». Він любив майструвати каркаси правильних тіл і підносити в дарунок знатним особам, можливо, намагаючись у такий спосіб прилучити сильних миру цього до філософських міркувань про красу вічних істин.

Знаменитий художник, який захоплювався геометрією, Альбрехт Дюрер (1471–1528), у відомій гравюрі «**Меланхолія**» на передньому плані зобразив додекаедр. Картина є різцовою гравюрою, основа якої зроблена з міді. У часи життя художника меланхоліків було прийнято ділити на кілька типів. Сам Дюрер себе відносив до першого типу. «Меланхолію» мистецтвознавці вважають самою найтаємничішою роботою Дюрера. Вона особлива тим, що автор картини зумів ускладнити й зробити неочевидною ідею зображеного, а також урізноманітнити її сюжет за допомогою яскравих символів й алегорій. Розмір оригінального твору мистецтва становить 23,9×18,8 см. Дюреру вдалося вперше в Європі скласти магічний квадрат – 4×4. Якщо скласти всі числа в один рядок, то вийде 34. За допомогою середніх чисел, розташованих у нижньому ряді, можна довідатися час створення твору.

Мауріц Корнеліс Ешер силою своєї багатой уяви створив неможливі тривимірні реальності, дивні мозаїки й картини, що ілюструють поняття неевклідової геометрії. Тема неевклідової геометрії у творчості Ешера виникла завдяки його співробітництву з Гарольдом Скоттом Макдональдом Коксетером. Правильні багатогранники, зображені Ешером, сьогодні стали популярні завдяки моделям для вирізання, які продаються в магазинах.

Зрозуміло, багатогранники відіграють важливу роль у сучасному абстрактному мистецтві. Завдяки простоті, об'єму й можливості використати різні кольори, матеріали, текстури, розміри, застосовувати закони симетрії й порушувати їх, багатогранники стали основним елементом творчості скульпторів [2].

У багатьох роботах Ешера багатогранники є головною фігурою і в ще більшій кількості робіт вони зустрічаються як допоміжні елементи. На гравюрі «Чотири тіла» Ешер зобразив перетинання основних правильних багатогранників, розташованих на одній осі симетрії, крім цього багатогранники виглядають напівпрозорими, і крізь кожен з них можна побачити інші. Вся робота Ешера утворена дванадцятьма плоскими п'ятикутними зірками. На кожній площадці живе фантастична тварина, тулуб якого перебуває в піраміді. Така незвичайна робота являє собою прекрасний приклад використання форми в образотворчому мистецтві.

Геометрія завжди була основою архітектури, наділяючи її, відповідно до класичної тріади Вітрувія, «користю, міцністю й красою». Завдяки геометрії був створений широкий спектр форм і фігур, розмірів, пропорцій, що володіють функціональними й естетичними властивостями [3].

У всі часи людство прагнуло до створення ідеальних форм. Сфера, безсумнівно, є однією з них. Люди завжди сприймали форму кулі як щось піднесене й близьке до природи. Тому, багато храмів по всій землі містять у собі купольні зводи. Математики й архітектори намагалися знайти найбільш простий спосіб створення сферичних споруджень. Найбільшу роль в історії куполів зіграли багатогранники. Їхнє вивчення привело науку до численних відкриттів. Можна сказати, що одна з найдавніших ідей, що використовувалися при будівництві жител, полягала в тому, щоб робити будинки у формі піраміди з тонких дощочок, зв'язаних у верхній частині й покритих шкірами, соломкою або рослинами. Примітивні будинки, що мають форму трикутної призми, були типовими для пастухів і селян Мадейри, Валенсії, Угорщини й інших регіонів.

Різноманітні піраміди фараонів і східчасті пірамідальні храми майя звели прості багатогранники в ранг містичних фігур. У Єгипті для відвідування відкриті 80 пірамід, серед яких особливе місце займає піраміда Хеопса. Вона виділяється своєю формою й кутом нахилу бічних граней, що становлять 51°, а також ідеальною орієнтацією по сторонах

світу й ретельно вивіреними розмірами й пропорціями. Серед пірамід майя, у свою чергу, особливе місце займають піраміди Тулум, Чічен-Іца, Паленке, Яшчілан і Тікаль, утворені з різних усічених пірамід.

У недавній час було побудовано кілька величезних готелів у формі пірамід. Їхні стіни – це кімнати й холи, а величезний порожній простір усередині включає більші холи в їхній основі, звідки можна насолодитися вражаючим інтер'єром. Приклади подібних будинків – Hyatt Regency Hotel у Сан-Франциско й Hotel Granada Center у Гранаді.

Серед пірамід останнього покоління виділяється музей Лувр у Парижі. Піраміду Лувра, виготовлену зі скла й металу, спроектував китайський архітектор Йо Мінг Пій. Вона складається з 673 скляних панелей, 603 з яких мають форму ромба, 70 – форму трикутника. Кут нахилу граней піраміди в точності збігається з кутом нахилу піраміди Хеопса й дорівнює 51° .

В 1919 році, берлінський фізик і керівник фірми Carl Zeiss B.V. Бауерсфельд почав розробку самонесучого купола на основі багатогранників, вписаних у сферу. Так народився перший «геодезичний» купол [5].

Антоніо Гауді познайомився з багатогранниками, вивчаючи архітектуру, нарисну геометрію й природничі науки, а також у підручнику під назвою «Замітки по природній історії» Мілна-Едвардса й Комте, виданому в Мадриді в 1859 році, Гауді прочитав про кристалографічні групи.

Співвідношення всіх архітектурних елементів храму Святого Сімейства описуються дільниками числа 12 (1:1, 1:4, 1:2, 3:4, 1:3, 2:3). Не дивно, що при проектуванні дванадцяти дзвіниць храму Гауді висунув на перший план деякі правильні багатогранники, тому що в куба й октаедра дванадцять ребер, у додекаедра – дванадцять граней, а в ікосаедра – дванадцять вершин. Крім того, дванадцять дзвіниць закінчуються зображеннями єпископських перснів, тому що Гауді було відомо, що ювеліри при огранюванні діамантів і дорогоцінних каменів у кільцях завжди використовували як зразок правильні багатогранники. Неелементарні багатогранники в

цій роботі Гауді практично не зустрічаються, але їх можна побачити в пінаклях храму. Логічно думати, що Гауді, аматор орігами, конструював моделі багатогранників з паперу. У його майстерні, а також у крипті храму Святого Сімейства й соборі Пальма-де-Майорка можна побачити моделі багатогранників, підвішені до стелі. Кімнати мають форму прямокутних паралелепіпедів, для оглядової площадки будинку Бельссуард характерна пірамідальна форма, а димоходи в будинку Батло й палаці Гуеля мають форму пірамід й усічених пірамід.

У Саудівській Аравії ведеться будівництво Центру нафтових досліджень по проекту архітектурного бюро Zaha Hadid Architects. Новий комплекс, що будується по останніх екологічних і технологічних стандартах, стане штаб-квартирою промислової некомерційної організації KAPSARC.

Структура складається з безлічі гігантських «кліток», що нагадують кристали й утворюють складну конструкцію. Задум архітекторів полягає в можливості розширювати будинок за рахунок додавання нових модулів – таким чином, центр може розширюватися при необхідності, не втрачаючи візуальної цілісності.

Висновки. Об'єкти дизайну, які виконані за всіма законами композиції, з урахуванням всіх вимог, і які не мають образності, будуть беземоційні й такі, що не мають художньої цінності. Тому важливо знайти композиційний прийом, що дозволяє підкреслити образність предметів дизайну. Орієнтація роботи дизайнера на формування предметного образу об'єкта середовища активізує пошук композиційно-виразних засобів у їх гранично широкому діапазоні й визначає ступінь їхньої ефективності для забезпечення художньої образності загальної структури композиційного добутку. Нині принцип використання багатогранників є одним із провідних у процесі формоутворення об'єктів промислового дизайну.

Таким чином, проектно-художній образ у дизайні, мистецтві та архітектурі, що представляє собою нерозривну єдність почуттєвого й логічного, конкретного й абстрактного,

зовнішнього й внутрішнього, форми й змісту, у багатьох випадках формується завдяки використанню багатогранників.

Матеріали дослідження відкривають перспективи подальшого наукового дослідження: розробка ексклюзивних та індивідуальних

зразків об'єктів дизайну на основі багатогранників; пошук нових ідей в образотворчому мистецтві на прикладі геометрії; вплив новітніх комп'ютерних технологій на формування архітектурних об'єктів, побудованих за принципом багатогранника тощо.

Література:

1. Быстрова Т. Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна. Екатеринбург, 2001. 288 с.
2. Клауди Альсина. Мир математики: в 40 т. Т. 23 : Тысяча граней геометрической красоты. Многогранники / пер. с исп. Москва : Де Агостини, 2014. 144 с.
3. Мигаль С. П. Основы проектирования мебели : учеб. пособие для студентов вузов. Львов : Изд-во при Львов, ун-те, 1939. 165 с.
4. Рижова І.С. Дизайн як фактор гармонізації відносин суспільства і особистості: методологічні засади : дис. ... докт. філос. наук : 09.00.03 соціальна філософія та філософія історії. Київ, 2008. С. 103-104.
5. Смирнова И. М. В мире многогранников / И. М. Смирнова. Москва : Просвещение, 1995. 144 с.
6. Яковець І. О. Промисловий дизайн. Особливості навчального проектування : навчальний посібник. Черкаси : Ю.А. Чабаненко, 2013. 178 с.

References:

1. Bystrova, T.Yu. (2001). Veshch. Forma. Styl: Vvedeniye v fylosofyiu dyzaina [An object. Form. Style: Introduction to the philosophy of design]. Yekaterinburg: Izd-vo UrGu [in Russian].
2. Alsina, C. (2014). Mir matematyky: v 40 t. T. 23: Tysiacha hranei heometrycheskoï krasoty. Mnohohrannyky [A thousand facets of geometry: The beauty of polyhedra]. Moscow: DeAgostini [in Russian].
3. Myhal, S.P. (1989). Osnovy proektyrovaniya mebely: Uchebnoye posobyе dlia studentov vuzov [The basics of furniture design: A textbook for university students]. Lviv : Izd-vo pri Lvovskom univesitete [in Russian].
4. Ryzhova, I.S. (2008). Dyvain yak faktor harmonizatsii vidnosyn suspilstva i osobystosty: metodolohichni zasady [Design as a factor of harmonization of relations between society and an individual: Methodological basics]. Doctoral thesis. Kyiv : Zaporizhzhia National University [in Ukrainian].
5. Smyrnova, Y.M. (1995). V myre mnohohrannykov [In the world of polyhedra]. Moscow : Prosveshchenye [in Russian].
6. Yakovets, I.O. (2013). Promyslovyi dyvain. Osoblyvosti navchalnoho proektuvannia. Navchalnyi posibnyk [Industrial design. Features of instructional design]. Cherkasy : Yu.A. Chabanenko [in Ukrainian].

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3, 2022

Issue 3, 2022

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *В. В. Ізак*
Комп'ютерне верстання *Ю. С. Семенченко*

Підписано до друку 13.10.2022 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 15,58.
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.