

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2
Issue 2



Видавничий дім
«Гельветика»
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 № 5 від 21 вересня 2022 року)

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

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

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

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

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

© Оформлення «Видавничий дім «Гельветика», 2022

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

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

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

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

The journal is recommended for printing by the Academic Council
of the National Aviation University
(Minutes No. 5 dated September 21, 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

Долеско С. В. СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ЖИВОПИСІ СОЦРЕАЛІЗМУ.....	6
Карпов В. В., Сиротинська Н. І. «ТІНЬОВИЙ» СЛІД НЕЙРОМИСТЕЦТВА: ВІД САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО МАЛЯРСТВА.....	14
Клівак В. С. СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО У ВІРТУАЛЬНІЙ ТА ДОПОВНЕНІЙ РЕАЛЬНОСТІ.....	20
Ломова В. О., Марковський А. І. СЕМАНТИКА ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКОГО ШИРОКОГО КОМІРУ <i>WSH</i> І УКРАЇНСЬКИХ БІСЕРНИХ ПРИКРАС.....	27
Міщенко І. І. НАРОДНЕ ВБРАННЯ В ОБРАЗОТВОРЧОСТІ БУКОВИНИ XX–XXI СТОЛІТТЯ.....	35
Несен І. І. РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В СТВОРЕННІ ОБРАЗІВ У КІНЕМАТОГРАФІ XX СТОЛІТТЯ.....	42

CONTENTS

Dolesko Svitlana SYMBOLIC MEANING OF UKRAINIAN FOLK COSTUME IN SOCIALIST REALISM PAINTINGS.....	6
Karpov Viktor, Syrotynska Natalia «SHADOW» TRAIL OF THE NEUROART: FROM THE SACRED MONODY TO THE EUROPEAN PAINTING	14
Klivak Vladyslav MODERN ART IN VIRTUAL AND AUGMENTED REALITY.....	20
Lomova Valeriia SEMANTICS OF ANCIENT EGYPTIAN <i>WSH</i> AND UKRAINIAN BEAD JEWELLERY.....	27
Mishchenko Iryna FOLK COSTUME IN BUKOVYNA IMAGES OF THE 20TH–21ST CENTURIES.....	35
Nesen Iryna THE ROLE OF THE UKRAINIAN FOLK COSTUME IN THE CREATION OF SCREEN IMAGES IN CINEMATOGRAPHY OF THE 20TH CENTURY.....	42

УДК 7.036.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.1>**Долеско Світлана Валеріївна**

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-6702-5606

Web of Science Researcher ID: GNP-5674-2022

svitlana@dolesko.com

**СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО КОСТЮМА В ЖИВОПИСІ СОЦРЕАЛІЗМУ**

У статті представлено наукове дослідження, присвячене аспектам символізму національного вбрання українців у творах живопису періоду соціалістичного реалізму, що мав місце в XX столітті, за часів перебування України в складі СРСР. З'ясовано, що попри вимушене слідування соцреалістичним устоям, українські художники робили успішні спроби в своїх творах означувати національну приналежність, повагу до народної культури шляхом зображення персонажів у народному вбранні. Зокрема, в межах дослідження це зафіксовано та проаналізовано в творах Володимира Куткіна, Михайла Божія, Тетяни Яблонської, Федора Кричевського, Костянтина Ломикіна. Мета роботи – проаналізувати через призму основних тенденцій соціалістичного реалізму в образотворчому мистецтві стилістичне значення українського народного костюма. Методологія дослідження полягає у використанні певних наукових підходів: аналітичного в ході вивчення літературних джерел за обраною темою статті; міждисциплінарного – для різностороннього дослідження фактологічного матеріалу та для підтвердження гіпотез; системного для застосування цілого спектру методів (мистецтвознавчого, біографічного, культурологічного, історичного, теоретичного узагальнення) – комплексно формуючи уявлення про заявлену проблематику. Наукова новизна полягає в тому, що вперше в сучасному мистецтвознавстві висвітлено художню спадщину епохи соціалістичного реалізму через символізм українського народного костюму як способу національної ідентичності художника, транслятором найважливіших сенсів епохи. Висновки. У публікації доводиться твердження: символізм українського народного костюма був вагомим транслятором соціально-політичної ситуації в період перебування України в складі СРСР, як трансляція своєрідного протесту мистецьких кіл проти знищення національної ідентичності українського народу. Він втілює національні виміри цієї ідентичності, світоглядні засади доби через висвітлення важливості смислових кодів у костюмі, його значущість для художників. Митці в епоху соціалістичного реалізму зображали елементи українського народного одягу таким чином, щоб він став зрозумілим представникам інших народностей і в різні історичні періоди. Аналіз картин дозволяє виявити багатство символічних форм представлення українського народного костюма, пов'язаних із побутовими та виробничими сферами життя, обставинами, епохальними особливостями. У своїй єдності вони впливають на сприйняття цілісного образу, що стало можливим внаслідок розкодування смислової інформації, відповідно до встановлених норм та тенденцій соціалістичного реалізму, усвідомлення відображеного досвіду персонажа. Життєпис виходить за межі територіальних, мовних, соціальних та інших обмежень.

Ключові слова: семантика, соціальний патріотизм, одяг, образотворче мистецтво, образність.

Dolesko Svitlana. SYMBOLIC MEANING OF UKRAINIAN FOLK COSTUME IN SOCIALIST REALISM PAINTINGS

This article offers a scientific study devoted to various aspects of symbolism of traditional Ukrainian clothing in painting works of the period of socialist realism that took place in the 20th century, when Ukraine was incorporated in the Soviet Union. It was ascertained that despite the compelled adherence to the principles of social realism, Ukrainian artists made successful attempts in their works to convey national identity and respect for folk culture by depicting the characters wearing traditional garments. In particular, this study addressed and analyzed these aspects in the works by Volodymyr Kutkin, Mykhailo Bozhii, Tetiana Yablonska, Fedir Krychevskiyi, Kostiantyn Lomykin. Purpose of study: analyzing stylistic meaning of Ukrainian folk costume through the prism of major trends of socialist realism in visual arts. The methodology of study involves the use of certain scientific approaches: analytical – when analyzing literary sources devoted to the topic of this study; interdisciplinary – for a multisided analysis of factual material and to confirm hypotheses; systemic – for application of a whole range of methods (art study, biographic, culturological, historical, theoretical generalization), while comprehensively developing perception of the topic addressed in this study. Scientific novelty: for the first time in the contemporary study of

arts, artistic legacy of the era of socialist realism was reviewed through the symbolism of Ukrainian folk costume as a method of the artist's national identity, a broadcaster of the era's most important senses. Conclusions. This publication proves the assertion that symbolism of Ukrainian folk costume was an important broadcaster of socio-political situation during the period when Ukraine was incorporated in the Soviet Union, a broadcast of a form of protest of artistic circles against destruction of the national identity of the Ukrainian people. It embodies national dimensions of this identity, worldview principles of that time by emphasizing the importance of semantic codes in the costume, its significance for artists. During the era of socialist realism, artists depicted elements of traditional Ukrainian clothing to make sure that it becomes comprehensible for representatives of other ethnicities and in different historical periods. An analysis of paintings reveals the richness of symbolic forms of representing Ukrainian folk costume, related to everyday and production spheres of life, circumstances, epochal specifics. In their unity, they have bearing upon the perception of a wholesome image, which becomes possible as a result of decoding semantic information according to the established norms and trends of social realism, perception of the depicted character's experience. The life story goes beyond territorial, linguistic, social, and other limitations.

Key words: semantics, social patriotism, clothing, visual arts, figurativeness.

Актуальність теми дослідження. Прагнення художників передати прихований психологічний стан моделі, її внутрішнє «Я» зумовило появу нових способів вирішення портретного образу досліджуваного періоду. Якщо раніше портрет служив способом показати соціальний статус, багатство, регалії, піднести людину, виконував функції фотографії, то з приходом соціалістичного реалізму зображення зовнішності відходить на другий план. Першочерговим завданням митця стало розкриття характеру моделі, її переживань і тогочасного світогляду через суб'єктивні враження художника. Легкість мазка, необмеженість композиції, різноманітність кольорів цілком задовольняли потреби художника у втіленні тогочасного портретного образу.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що розвитку мистецтва в часи соціалістичного реалізму присвячено значну кількість наукових праць, питання символізму українського народного костюму згадується поверхнево. Не було виокремлено жодного структурованого наукового дослідження даної тематики. Це дозволяє зробити висновок про великий науковий потенціал у вивченні обраної проблематики.

При цьому при написанні даної наукової статті було використано напрацювання ряду вчених, які мають дотикове відношення до обраної теми: Т. Драган, О. Іванченко, Л. Ільницької, В. Карпова, О. Роготченка, Л. Тарнашинської, В. Хархун, Е. Овчаренко, Г. Скляренко.

Мета дослідження – проаналізувати через призму основних тенденцій соціалістичного ре-

лізму в образотворчому мистецтві символічне значення українського народного костюма.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво, яке завжди стрімко розвивалося, наприкінці XIX ст. почало втрачати колишню стильову цілісність. Його розвиток ставав дедалі нерівномірним, спазматичним, порушилась творча взаємодія окремих видів мистецтва, з'явилися індивідуалістичні тенденції. Однак, художні стилі залишилися тісно пов'язаними зі смислами епохи, з її новою міфологією.

Згідно з радянською ідеологією, було переглянуто більшість «вічних істин» Нового часу, а також змінено ставлення до гуманістичних цінностей Відродження та Просвітництва. Кожен почав шукати свій вихід: одні – в продовженні культурної традиції минулого; інші – в пошуках втрачених зв'язків з природою; хтось – у науково-технічній революції або в нігілістичному самоствердженні.

Українське мистецтво кінця XIX – початку XX ст. сформувалося та існувало на межі перетину впливів академічного та реалістичного живопису, новітніх течій європейського та світового мистецтва, а також під впливом народних традицій художньої творчості. Український живопис і графіка стали життєдайним полем для співіснування двох провідних стилів епохи – реалізму та модерну [6].

Якщо головною ознакою мистецтва (у широкому сенсі) XIX–XX ст. стало експериментаторство і революційне перетворення, розмаїтість і контрастність творчих пошуків митців, то образотворче мистецтво початку XX ст. все більше відходило від принципу життєвості форми. Кубісти першими пішли в цьому

напрямку, деформуючи природу, розкладаючи її на прості геометричні форми. На зміну їм прийшли футуристи, які оспівували динамізм життя і красу швидкості, орфісти, які шукали гармонії в поєднанні кольорів, пуристи, які пропагували машинну естетику [1].

У 1930–1940-х рр. був поширений «тихий живопис», далекий від галасливих і претензійних картин на історико-революційні теми чи помпезних промислових пейзажів і парадних портретів вождів. Художники Ілля Штильман, Володимир Костецький, Карп Трохименко, Василь Кричевський, Микола Шелюто писали невеликі камерні портрети, ліричні пейзажі, скромні натюрморти. Цей тихий протест проти тотального знеособлення мистецтва, перетворення його на засіб пропаганди, дав можливість багатьом митцям відчувати радість причетності до царини справжнього мистецтва та високої культури. Тож, соціалістичний реалізм не розвинув своє позачасове мовлення, а був змушений «мутувати» залежно від змін політичного клімату.

Соціалістичний реалізм намітив митцям ще одне важке випробування – необхідність існувати у відриві від глобальних процесів. Відсутність чи «фільтрування» інформації із Заходу, неможливість участі в міжнародних виставкових проектах сильно вплинули на мистецьку ситуацію.

Наймальовничіша картина тепер трактувалася як текст, художня цінність і зміст

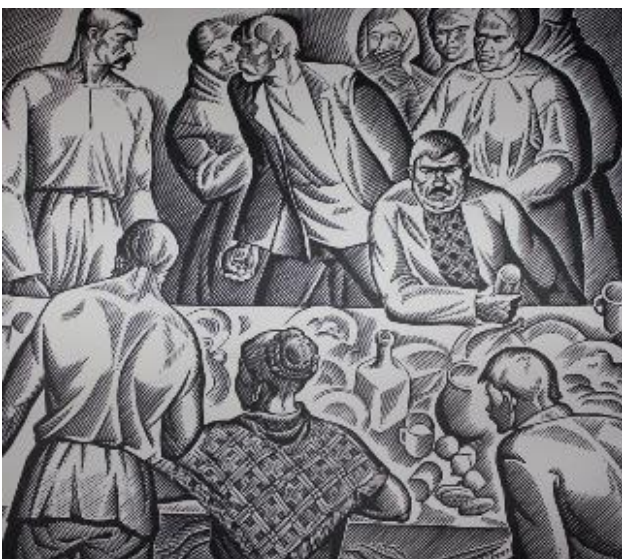


Рис. 1. В. Куткін, гравюра

якого врівноважувалися на межі «високого мистецтва», вимагаючи від митця «класичної досконалості форми» і суто пропагандистських – плакатних, утилітарних завдань. Саме в 1930-ті рр., на тлі постійної боротьби з «формалізмом» і «буржуазним націоналізмом», визначилися теми, сюжети, образи і художня мова радянського мистецтва, закріплені в 1939 р. державними Сталінськими преміями, які «крім визнання заслуг і успіхів окремих майстрів» показав «також орієнтири щодо того, які види мистецтва і які жанри викликають сьогодні головний інтерес, які художні прийоми і засоби найкраще відображають завдання сьогодення» [7].

Серед принципів, які визначали мистецтво в середині ХХ ст., була висока планка реалістичної майстерності, яка вимагала досконалого володіння технікою малюнка та живопису. Від митців вимагали образотворчими засобами, через багатство кольору і досконалість письма, в усіх деталях розкрити соціалістичні ідеї в патріотичному живописі. Будь-яке бажання оригінальності вважалося шкідливим, тож митці були вимушені шукати хисткі грані між «найкращими сторонами» реального життя і прагненням зображати образи, сповнені авторських шукань та національного колориту.

Живописець і графік Володимир Куткін (1926–2003) є маловідомим, хоча його творчість заслуговує на більш широке визнання. Перешкодою для останнього стало те, що у 1950 р. студента II курсу графічного факультету Київського державного художнього інституту Куткіна було заарештовано і засуджено до 8 років ув'язнення за український націоналізм. У його щирих і майстерних гравюрах відображена соцреалістична буденність (рис. 1). Кращі роботи художника створюють ілюзію мерехтливого срібла [4].

На картинах Федора Кричевського (1879–1947) українці зображені впевненими в собі, сміливими. Такими, що люблять яскраві (але не кричущі) тони. Художник на все життя зберіг особливу увагу до кольору. Кричевського не цікавили сухі, хоч і академічно правильні, твори. Він міг так красиво зобразити життя, що його називали реалістом, хоча він мав свою особливу народну філософію.



Рис. 2. Ф. Кричевський «Наречена», 1910 р.

Із раннього періоду своєї творчості Федір Кричевський тяжів до української культури. Попри загальнопоширені переконання, що любити українське і транслювати це в своїй творчості є проявом слабкості – в силу своєї принциповості, митець не зрадив своїм переконанням.

Митець використав сюжет передвесільної обрядодії, щоб реалізувати як програму соцреалістичного замовлення зображення весільних сцен, так і декоративну, що базувалась на українському етнографічному матеріалі. Приглушені кольори в темному будинку, де відбувається дана сцена, розбавлено золотавим, червоним і білим кольорами. Художник заніс до вічного архіву портрет звичайної полтавської дівчини Христі Скуби, з якою він малював свою наречену (рис. 2).

Михайло Божій (1911–1990) – один із найвидатніших художників-соцреалістів радянської доби, самобутній талант якого особливим неповторним світлом засяяв у дорогоцінній спадщині одеського живопису, творчість якого увійшла в історію образотворчого мистецтва України.

На його картинах персонажі зображені або в своїй професійній уніформі, або в типовій для середньостатистичної радянської людини одязі. Виняток – це дві картини, які не можна назвати чужими одна одній, бо на них зображена одна й та ж героїня, але з двох різних

ракурсів – «Біля тину» (рис. 3) та «Опівдні» (рис. 4). Молода дівчина у білій сорочці та червоній спідниці з зеленою стрічкою є найяскравішою прикрасою сонячного дня. За допомогою зображення українського народного костюма, автором підкреслено тендітність молодої дівчини, її невпевненість та ранню втому від радянського життя. Важко сказати яка з цих двох робіт була першою, але в українському живописі майже немає картин, в яких живописці демонстрували те, наскільки український жіночий костюм орієнтований на круговий огляд для того, щоб підкреслити жіночу стать, красу та молодість зі всіх сторін. Варто звернути увагу, що дівчина зображена без прикрас, що може свідчити про непросте матеріальне становище переважної більшості суспільства. Ці два художні твори можна трактувати як своєрідний протест Михайла Божія проти соцреалістичних вимог щодо уникнення характерного зображення національної приналежності.

Творам Тетяни Яблонської (1917–2005) властиві образна умовність, метафоричність; лаконічність, простота сюжету та загальна концепція, відсутність деталізації та енергії узагальнення. Незважаючи на існуючі народні мотиви, сільські краєвиди та сцени із сільського побуту – її картини входили до традиційної тематики радянського мистецтва. Серед інших творів того часу вони вирізня-



Рис. 3. М. Божій «Біля тину», 1955 р.



Рис. 4. М. Божій «Опівдні», 1955 р.

лися не лише безпосередністю композицій, точністю та виразністю образності, мови, глибоким розумінням декоративності й площини живопису, а й особливим «подихом сучасності», що наближав їх до течій нового мистецтва 1960-х рр. [5]. Однією із перших робіт Тетяни Яблонської, де наявні традиції українського народного мистецтва, є «Автопортрет в українському костюмі» (1946 р.) (рис. 5).



Рис. 5. Т. Яблонська «Автопортрет в українському костюмі», 1946 р.

Тут бачимо одночасно саму художницю як автора і героя картини – справжню українку – сильну, вольову жінку. Вона з гордістю носить національний костюм, який підкреслює характер і непросте життя жінки.

«Хліб» можна назвати одним з найпопулярніших творів радянського мистецтва, він тиражувався в шкільних підручниках, користувався незмінною прихильністю глядачів (рис. 6). Картина Тетяни Яблонської, написана з емоційним піднесенням і властивою їй кольоровою насиченістю, без будь-якого «імпресіонізму», цілком відповідала офіційним вимогам, ілюструючи радянський міф про щасливу дармову працю в колгоспі. Гармонійність кольорів у картині застосовується як спосіб правдивого та виразного відтворення дійсності. Саме зерно грає головну роль у кольоростворенні роботи. На його тлі кожна дія в сюжеті набуває певного символізму: і те, як працюють, і те як посміхаються жінки. Хоч на картині й не видно сонця, але ми його відчуваємо через неймовірно білий колір сорочок, хустинок. Деякі з них такі білі, що, на перший погляд, здається, що в природі такого яскравого білого не існує.

Художниця не дарма зобразила жінок, які збирають зерно, в українському народному вбранні у його традиційних формах. Події явно відбуваються вже ближче до середини ХХ ст., про що свідчить сільськогосподарська техніка



Рис. 6. Т. Яблонська «Хліб», 1949 р.

на другому плані, а повний комплекс українського народного костюма з його незшитими елементами (плахтами) вже вийшов з ужитку навіть у селі наприкінці XIX – на початку XX ст. Тож, ми розуміємо, що сюжет зібраний із традиційних українських цінностей – шана до хліба (збіжжя) й традиції костюма.

Зважаючи на монументальність твору (шириною 3,7 м), глядач мимоволі потрапляє в атмосферу зображуваного сюжету. Завдяки кольору, світлу та іншим образотворчим засобам увагу привертають одразу всі герої картини, але передусім – жінки на першому плані та «розсипане» по всій ширині полотна золоте зерно. Про те, що дія відбувається саме в Україні, свідчать написи на мішках і плакатах українською мовою та вищезгаданий національний український одяг [2].

Сьогодні, в новому культурному контексті, сюжет яскраво проявляє риси «реалізму» ранніх і, ймовірно, не найвідоміших картин Яблонської, «правдивість» яких, на тлі тогочасної дійсності, носила радше декоративний характер. Воно справді випромінює композиційну та кольорову енергію, нову віру в щось дійсно справжнє, чого давно не було в радянському мистецтві, яке звикло служити ідеологічному апарату.

Між тим, від її ранніх робіт, які цілком органічно вписувалися у виміри офіційних вимог, її пізніші роботи мали одну програмну рису, яка відрізняла Тетяну Яблонську від творів

радянської мистецької номенклатури: мисткиня ніколи не зображала керівників держави та ідеологічних героїв. Її картини висвітлювали сторінки життя звичайних людей – тих, з ким глядач міг ідентифікувати себе.

Іншим художником, чия творчість становить інтерес для даного дослідження, є Костянтин Ломикін. Зліт офіційного визнання митця припав на сталінську епоху і період панування соціалістичного реалізму в мистецтві. Його сюжетно-ідейні картини цих років, виконані олійним живописом, яскраво позначені пафосом прославлення радянського народу і рисами соцреалістичної естетики [3]. Водночас, обов'язкова на той час тематика з акцентом на трудовому героїзмі була забарвлена напрочуд людським і теплим піднесеним настроєм в роботах Костянтина Ломикіна.

Від споглядання роботи «Рідна мати моя» (рис. 7) у глядача виникають теплі, зворушливі спогади дитинства, виникає невимовний біль за такі короткі роки щастя поруч із рідною людиною. Всесвітньовідома «Пісня про рушник» поета Андрія Малишка надихнула Костянтина Ломикіна створити цю картину, прототипом героїні якої стала його мати Софія Ісидорівна.

Творчість народного художника України Костянтина Ломикіна зігриває серце сонячним світлом, що пронизує все полотно. Митець майстерно поєднує людську працю з красою природи, яка робить створений ним образ



Рис. 7. К. Ломикін «Рідна мати моя», 1964 р.

ідеальним. Цей ліричний твір, як багато його пейзажів, портретів і натюрмортів, є комбінацією реалізму та імпресіонізму. Символізм «двох кольорів» художник залишив у рушнику, який вишиває матір.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в сучасному мистецтвознавстві висвітлено

художню спадщину епохи соціалістичного реалізму через символізм українського народного костюму як способу національної ідентичності художника, транслятором найважливіших сенсів епохи. Комплекс народного вбрання та його окремих елементів вперше розглянуто як маркер усвідомлення протестної приналежності художників до українського народу.

Висновки. У публікації здійснено дослідження творів живопису українських художників періоду соціалістичного реалізму задля виявлення символічного значення українського народного костюма в їхній творчості. Проаналізовано 6 творів живопису та графіки таких митців, як Тетяна Яблонська, Михайло Божій, Федір Кричевський, Костянтин Ломикін, Володимир Куткін.

З'ясовано, що в даних художніх творах вони зображали комплекс вбрання або його елементів, аби зафіксувати свою приналежність до українського народу, повагу до його матеріальної й духовної спадщини.

У публікації доведено твердження: символізм українського народного костюма був вагомим транслятором соціально-політичної ситуації в період перебування України в складі СРСР. Адже був свідченням своєрідного протесту мистецьких кіл проти знищення національної ідентичності українського народу за допомогою художньої мови.

Література:

1. Богомазов О. Живопис та елементи. *Наука і культура. Україна*. 1989. Вип. 23. С. 458–466.
2. Драган Т. Словник художників України. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973. 272 с.
3. Іванченко О. О. Традиції українського народного мистецтва в живописних композиціях Тетяни Яблонської. *Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект*. 2020. С. 53–56.
4. Ільницька Л. Художня енергія балетного мистецтва у живописній пластиці Василя Братанюка та Костянтина Ломикіна. *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник*. Київ: Фенікс, 2014. № 10. С. 181–190.
5. Карпов В. В. Історичні витоки української військової символіки та її розвиток в незалежній Україні: *Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук*. Переяслав-Хмельницький, 2015. 360 с.
6. Лебедева К. Соцреалізм Володимира Куткіна. URL: <https://uartlib.org/exclusive/sotsrealizm-volodymyra-kutkina/> (дата звернення: 20.07.2022).
7. Овчаренко Е. Таємнича сила картин Тетяни Яблонської. *Слово Просвіти: всеукраїнський культурологічний тижневик*. 2017. № 9. С. 15.
8. Петрига П. Художні стилі та напрями у творчості художників живописців України XIX–XX ст. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/10816/1/6Petriga.pdf>
9. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Електронна бібліотека "Культура України". URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1978> (дата звернення: 26.07.2022).
10. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності. Київ: Huss, 2020. 304 с.

11. Тарнашинська Л. Б. Соцреалізм як проєкція тоталітаризму: природа художнього мислення. Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). 2008. Вип. 8. С. 120–132.

12. Хархун В. П. Соцреалізм у постсталінській літературі (українська проєкція). *Вісник Одеського національного університету. Серія : Філологія*. 2013. Т. 18. Вип. 1(5). С. 190–197.

References:

1. Drahan T. (1973) *Slovník khudozhnykiv Ukrainy* [Dictionary of artists of Ukraine]. Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrainskoi Radianskoi Entsyklopedii, 272. [in Ukrainian]

2. Tarnashynska L. B. (2008) Sotsrealizm yak proektsiia totalitaryzmu: pryroda khudozhnoho myslennia [Socialist realism as a projection of totalitarianism: the nature of artistic thinking]. *Tainy khudozhnoho tekstu (do problemy poetyky tekstu)*, vyp. 8, s. 120–132. [in Ukrainian]

3. Kharkhun V. P. (2013) Sotsrealizm u poststalinskii literaturi (ukrainska proektsiia) [Socialist realism in post-Stalinist literature (Ukrainian projection)]. *Visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Filolohiia*, t. 18, vyp. 1 (5), s. 190–197. [in Ukrainian]

4. Bohomazov O. (1989) Zhyvopys ta elementy [Painting and elements]. *Nauka i kultura. Ukraina*, vyp. 23, s. 458–466. [in Ukrainian]

5. Ivanchenko O. O. (2020) Tradytsii ukrainskoho narodnoho mystetstva v zhyvopysnykh kompozytsiiah Tetiany Yablonskoi [Traditions of Ukrainian folk art in the pictorial compositions of Tetyana Yablonska]. *Innovatsiini naukovi doslidzhennia: svitovi tendentsii ta rehionalnyi aspekt*, 53–56. [in Ukrainian]

6. Ilynska L. (2014) Khudozhnia enerhiia baletnoho mystetstva u zhyvopysnii plastytsi Vasylia Brataniuka ta Kostiantyna Lomykina [Artistic energy of ballet art in the painting of Vasyl Bratanyuk and Kostiantyn Lomykin]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy: nauk. visnyk*. Kyiv: Feniks, 10, 181–190. [in Ukrainian]

7. Lebedieva K. Sotsrealizm Volodymyra Kutkina [Volodymyr Kutkin's Social Realism]. Retrieved from: <https://uartlib.org/exclusive/sotsrealizm-volodymyra-kutkina/> (accessed 20 July 2022). [in Ukrainian]

8. Ovcharenko E. (2017) Taiemnycha syla kartyn Tetiany Yablonskoi. [The mysterious power of Tatiana Yablonska's paintings]. *The Word of Enlightenment. Slovo Prosvity: vseukrainskyi kulturolohichnyi tyzhnevnyk*, 9, 15. [in Ukrainian]

9. Petryha P. Khudozhni styli ta napriamy u tvorchosti khudozhnykiv zhyvopystsiv Ukrainy XIX–XX st. [Artistic styles and trends in the work of Ukrainian painters of the 19th–20th centuries]. Retrieved from: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/10816/1/6Petriga.pdf> [in Ukrainian]

10. Skliarenko H. Ya. (2020) Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti [Ukrainian Artists: From Thaw to Independence]. Kyiv: Huss, 304. [in Ukrainian]

11. Karpov V. V. (2015) Istorychni vytoky ukrainskoi viiskovoi symboliky ta yii rozvytok v nezalezhnii Ukraini [Historical origins of Ukrainian military symbols and its development in independent Ukraine]: Dysertatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia doktora istorychnykh nauk. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 360 s. [in Ukrainian]

12. Rohotchenko O. (2017) Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm [Socialist realism and totalitarianism]. *Elektronna biblioteka "Kultura Ukrainy"*. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1978> (accessed 26 July 2022). [in Ukrainian]

УДК 930.85

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.2>**Карпов Віктор Васильович,**

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

Сиротинська Наталія Ігорівна,

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музикознавства і хорового мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0001-9542-4574

«ТІНЬОВИЙ» СЛІД НЕЙРОМИСТЕЦТВА: ВІД САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО МАЛЯРСТВА

У статті зосереджено увагу на трансформації образу тіні в мистецтві різних часових періодів. Відзначаються різні форми її відображення залежно від площини функціонування образу. У текстах сакральної гимнографії виявляємо сприйняття тіні як узагальненого символу захисту, що виник на основі особливостей кліматичних умов проживання на Сході. Натомість її рухомість відобразилася в образах скороминущого життя та символу Старого Завіту, на зміну якому прийшло світло євангельського вчення. Таке трактування тіні продовжило застосовуватися і поглиблюватися в українській бароковій поезії і творчості Григорія Сковороди. Також розглядається трактування тіні як метафізичного символу, що проникає у міфологічне мислення Платона та аналітичну психологію Карла Густава Юнга. Символ тіней Платонівської печери у співставленні з архетипічною образністю Юнга спрямовує на глибші пласти мислення людини. Ірраціональність сприйняття світу в образі тіней на стіні чи занурення у темні пласти підсвідомості підкреслює вагомість дослідження людської психіки та процесів мислення. Завдяки появі новітнього наукового напрямку нейромистецтва, дослідження психічних процесів пов'язаних з художньою виразністю набуває нових можливостей. Сталість та актуальність образу тіні впродовж тисячоліть зосереджує увагу на ключовій ролі людини, її психічної діяльності та творчих потенцій у створенні власної картини світу. В такий спосіб вибудовується цілісність сприйняття мистецтва різних стилевих зрізів, а можливості нейронаук дозволять дослідити глибинні інспірації творчого мислення людини.

Ключові слова: тінь, нейромистецтво, сакральна монодія, європейське малярство, платонівська Печера, Григорій Сковорода, архетип, Карл Густав Юнг.

Karpov Viktor, Syrotynska Natalia. «SHADOW» TRAIL OF THE NEUROART: FROM THE SACRED MONODY TO THE EUROPEAN PAINTING

The article focuses on the transformation of the image of the shadow in the art of different time periods. Different forms of its reflection are noted depending on the plane of image functioning. In the texts of the sacred hymnography, we find the perception of the shadow as a generalized symbol of protection, which arose on the basis of the peculiarities of the climatic conditions of living in the East. Instead, her mobility was reflected in images of a short life and a symbol of the Old Testament, which was replaced by the light of evangelical teaching. This interpretation of the shadow continued to be used and deepened in Ukrainian baroque poetry and Hryhoriy Skovoroda works. Also considered the interpretation of the shadow as a metaphysical symbol that penetrates in Plato's mythological thinking and Carl Gustav Jung's analytical psychology. The symbol of the shadows of Plato's cave in juxtaposition with Jung's archetypal imagery points to the deeper layers of human thinking. The irrationality of perceiving the world in the form of shadows on the wall or immersion in the dark layers of the subconscious emphasizes the importance of research into the human psyche and thought processes. The emergence of the newest scientific direction neuroart, acquires new opportunities the study of the mental processes related to artistic expressiveness. The persistence and relevance of the image of the shadow for thousands of years focuses attention on the key role of man, his mental activity and creative potential in creating his own picture of the world. In this way, the integrity of the perception of art of various styles is built, and the possibilities of neuroscience will allow to explore the deep inspirations of human creative thinking.

Key words: shadow, neuroart, sacred monody, European painting, Skovoroda, Platonic cave, archetype, Carl Gustav Jung.

Постановка проблеми. Розвиток сучасної науки все частіше сприяє віднайденню нових ракурсів і паралелей у трактуванні різних мистецьких жанрів, в тому числі й у віддалені часові періоди. Це пов'язується із глибинними функціями людського мислення як формами відображення внутрішніх станів аж до занурення у пласти підсвідомого. Крізь призму особливостей людської психіки проглядається динаміка розвитку культури як віддзеркалення історико-суспільного середовища чи футуристичних прозрінь. Осмислення цих процесів привело до появи таких наукових термінів як нейроестетика та нейромистецтво, сфокусованих на дослідженні зв'язків підсвідомих імпульсів людського мозку з художньою виразністю [1].

Мета статті – дослідити трансформацію сприйняття образу тіні в різні часові проміжки на прикладі сакральної монодії і європейського малярства.

Виклад основного матеріалу. Впродовж століть розвиток культури і мистецтва характеризується спробою відображення доколишнього середовища чи навпаки, намаганням зазирнути в невідоме. Найбільш стабільними є образи, пов'язані з фізичними явищами, зокрема, таким як тінь. На перший погляд це звична для нас природна частина простору, прихована від джерела світла, проте людина вирізняла її як особливий метафізичний символ. Ймовірно, в цьому відіграли роль такі якості тіні як темнота і рухомість, що заторкнуло найважливішу конструктивну складову людської психіки – емоцію. Саме емоція є тим імпульсом, завдяки якому комбінується зміст результату-образу, а відповідно, відображається й суб'єктивність людини як результат творчого акту [13]. Відтак «тіньовий» слід впродовж всього існування людства постійно проявлявся в поезії і малярстві, а згодом став одним із архетипів, докладно описаним швейцарським психоаналітиком К. Юнгом [9]. Дослідження вченого значно поглибило і розширило наше уявлення про підсвідоме, а сучасні нейронауки дозволяють прослідкувати процеси пов'язані з мистецькою виразністю і сприйняттям, не обмежених часовими межами. Відтак можна простежити зв'язок

поміж юнгівським прочитуванням тіні і відомими платонівським міфом про Печеру [2]. Саме цей образ вже в античності уособлював ілюзорність реального світу, зосередженого на спогляданні тіней як віддзеркалення істинного світу Ідей/Ейдосів. І ніщо так добре не ілюструє намагання досягнути досконалий світ Ідей чи підсвідоме людини як мистецтво, що визначально трактується як прояв несвідомих змістів та творчих інспірацій митців. Відтак новітня на сучасному етапі наука нейро-мистецтво є вповні відповідним напрямком для дослідження творчості і, водночас, засад функціонування людського мозку та свідомості – ірраціональної властивості людської психіки [11]. На прикладі трактування подібних «тіней» в мистецтві можна краще зрозуміти специфіку людського мислення, а також підсвідомі особистісні установки. В певний момент це може трактуватися як зустріч із самим собою.

Подібна символічна зустріч зафіксована у Новгородському Стихирарі 1569 р. на прикладі вивчення гласових мелодій: 1 глас – «Пошоль чернець из монастыря»; 2 глас – Срътивъ его вторый чернецъ». Цей приклад є перекладним зразком греко-візантійської практики опанування півчим репертуаром середньовічної монодії, організованої за допомогою восьми гласів. Цікаво, що така система осмогласся мала внутрішню структуру – чотири автентичні/основні і чотири плагальні/похідні гласи. На основі інтонаційних та метро-ритмічних моделей вони поєднувалися у пари 1-5, 2-6, 3-7 і 4-8. З часом для гласових змін була розроблена певна система знаків і правил, а також символічний образ колеса (τροχός), впровадженого в практику візантійським мелургом і теоретиком св. Йоаном Кукузелем (біля 1280 – біля 1360).

Гласова парність церковних ладів в певній мірі увиразнювала середньовічний образ світу, вибудований на дуалізмі як символічній системі координат. Постійне перебування поміж двома світами і дотепер залишається важливим для людини, просто замість зв'язки «земля-небо» усвідомлюємо вплив «тіньової» сторони нашої свідомості – підсвідомого. Це співіснування потребує постійної



Іл. 1. Колесо Івана Кукузеля

праці, оскільки ігнорування та придушення підсвідомих «тіней» може привести до неврологічних розладів. Натомість у середньовічних сакральних текстах образ тіні сприймався позитивно. Ймовірно, це пов'язано з його буквальною функціональністю в умовах спекотного клімату Сходу, що прочитуємо в Давидових псалмах:

«І ховаються людські сини в тіні Твоїх крил». (Пс. 36:10)

«Бо до Тебе вдається душа моя, і в тіні Твоїх крил я сховаюсь». (Пс. 57:2).

Подібний образ використав Лазар Баранович у прославному вірші Пресвятої Богородиці [10]:

«Діво, тобі невідома жодна пристрасть,
Бо Тебе охолоджує тінь Святого Духа».

Рухомість і примарність образу тіні часто використовувався у поетичних текстах християнської гімнографії. Зокрема, для відображення Старого Завіту, на зміну якому разом із народженням Христа прийшла благодать Євангельського світла. Так починається догматик 2-го гласу: «Прейде сѣнь [тінь] законная, благодати пришедши», що відповідно проілюстрував творець Любачівського ірмологіона 1674 р. Павло Смеречанський в образі Христового Різдва:

Подібно звучить гасло ватиканських архівів: «Ex Umbra in Solem»/«З Тіні на Сонце», що уособлювало відкриття нових джерел і



Іл. 2. Догматик 2 гласу,
Лаврівський ірмологіон 1674 р.

нової інформації для досліджень. Натомість за втратою символічної «тіні-традиції» шкодує Хосе Ортега-і-Гассет: «Найрадикальніший розрив минулого з теперішнім є тим фактом, який сумарно характеризує наш час... Зникли останні залишки духу спадкоємності, традиції. Моделі, норми і правила нам більше не служать. Ми змушені вирішувати свої проблеми без активної допомоги минулого, в абсолютному актуалізмі, чи це стосується проблем мистецтва, науки чи політики. Європеець загубив власну Тінь» [1]. Подібно трактує цей образ Михайло Коцюбинський у своєму знаменитому творі «Тіні забутих предків», досконало втіленим Сергієм Параджановим на кіноекрані.

Образ «загубленої тіні» є також близьким науковим студіям Умберто Еко – філософа, лінгвіста, літературного критика, спеціаліста із семіотики, а головне, авторитетного медієвіста, який у своїх працях виявляв тісні зв'язки сьогодення й Середньовіччя. Дослідник твердив, що саме ця доба, віддалена від нас століттями, є ключем до пізнання сучасної культури та розуміння нинішніх проблем [7, с. 7].

Наведені приклади, як і багато інших засвідчують велике зацікавлення образом «тіні», що

у всі часи причаровувала темною і невловимо-рухомою сутністю постійної супутниці світла. В античній міфології тінь проявлялася в образах привидів померлих, мешканців підземного світу. Так, з тіннями своїх предків зустрічався хитромудрий Одиссей, непереможний Геракл, легендарний митець Орфей та багато інших. Цей образ використала знаменита лесбоська поетеса Сапфо (VI), звинувачуючи подругу у байдужості до краси і мистецтва: «...До руж ти не тяглась, / До руж із Піерії, / Їх цуралась, ото ж / У темноті Серед Аїдових Тіней / Тінню й сама Будеш блукать непам'ятливою» [3, с. 47]. В образі руж із Піерії вбачалися дев'ять Муз, що увиразнило прижиттєву запотребованість людини у Красі, а відтак і мистецтві.

Важливо, що напротивагу «тіньовій» перспективі блукання підземним царством Аїда простих смертних, лише обрані отримували можливість підійнятися на божественний Олімп і отримати безсмертя. Напротивагу античності, у християнстві кожен покликаний до такого призначення. Це виразно обґрунтовувалося доктриною «обоження» або «теозису»:

«Христос обожаєт мя воплощаяся».
(Октоїх, 6-й глас, Воскресний канон, пісня 6);

«Да человек Богом содѣлаеш» (Октоїх, 7-й глас, четвер, Вечірня, стихира на Господи воззвах);

«Да обожить человекство»..(Октоїх, 1-й глас, середа, Повечір'я, канон, 3 пісня).

Рухомість тіні впродовж зміни сонячного світла аж до зникнення зумовила також використання цього образу як символу тлінності людського життя. Так, у похоронній стихирі «на погребеніє тіл мирських» співається [6]:

«Яко цвѣт увядаєт
і яко сѣнь [тінь] мимо грядет,
раздрушаєтсѣ всякъ человекъ».

Образ тіні-смерті використовує Іван Величковський в особливій формі барокових антитетичних віршів (*carmen antitheticum*), що передбачала протиставлення обидвох частин в логічній та формальній протилежності одна до одної. В даному випадку Марія протиставляється прадавній Єві, а відтак життя – смерті:

«МАРІЯ – ЄВА

Со мною жизнь – не сѣнь [тінь] смерти
Мною жити – не умерти».

В подальшому, в українській культурі найглибшого осмислення образ тіні набуває у працях Григорія Сковороди, зокрема у трактаті «Диалог, или разглагол о древнем мірѣ» / «Діалог, або розмова про давній світ». В діалозі Афанасія і Лонгина відлунюють образи християнської гимнографії, зокрема у порівнянні старого світу і нового як тіні з деревом – «ветхій мір єсть тѣнію новаго». При цьому Афанасій трактує наш світ, наш вік і людину як тінь, що минає – «Мір наш, вѣк наш и человекъ наш єсть то тѣнь одна». Сковорода цитує Давидів псалом: «Дніє наши яко сѣнь на землѣ, и нѣсть постоянія». Така змінність приводить до відчуття постійної мінливості довоколишнього буття, що символічно відображається у тисячах тіней яблуні – «Не многія ли тысящи тѣней єя в яблонѣ?» [5].

Мінливість тіньових форм була помічена і використана також у європейському малярстві, зокрема, найяскравішим майстром світлотіні вважається нідерландський художник і гравер Рембрандт. Розробка ним прийомів світлотіні сприяла поглибленню психологізму, зануренню у внутрішній світ людини. Ця техніка дозволяла розподіляти освітлення на полотні, підкреслювати визначені місця загальної композиції і буквально оживляти події.

Глибшої оцінки цій особливій формі живопису надав Фрідріх Шеллінг: «Одна з найбільш важливих частин світлотіні – це повітряна перспектива. Чим далі знаходиться тіло, тим більше його колір втрачає яскравості,



Іл. 3. Рембрант. Нічна варта



Лл. 4. Тіні в мистецтві. Tim Noble & Sue Webster

губляться градації відтінків, щезає рельєф, набуваючи загального кольору повітря. Тому світлотінь є, власне, магічною частиною живопису, яка підносить видимість до найвищого ступеня і на цій висоті розчиняється все неузгоджене, обтяжливе і негнучке, поєднується світло і тінь в один великий сплав і ця тотожня маса з внутрішніми градаціями надає цілому рис спокою і плинності» [8, с. 237]. Від того часу «тіньовий» слід активно проявляється в різних формах мистецького самовираження, проте центральним залишається людина із невичерпним творчим потенціалом.

Висновки. Дослідження культури і мистецтва є важливим засобом до пізнання самої людини, яка впродовж тисячоліть демонструє

унікальні здібності перетворення власного життя у творчий акт. Образ «тіні» виразно демонструє сприйняття цього образу у різних ракурсах – як засобу пристосування до навколишнього середовища (захист від сонця), як темного і мінливого фізичного об'єкту, наділеного метафізичними здібностями проникнення у потойбічне чи містичний портал у підсвідомість. Весь цей об'ємний матеріал спрямовує до зосередження уваги на ключовій ролі людини, її психічної діяльності і творчих потенцій у створенні власної картини світу [13]. В такий спосіб вибудовується цілісність сприйняття мистецтва різних стильових зрізів, а можливості нейронаук дозволять дослідити глибинні інспірації творчого мислення людини.

Література:

1. Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом / Х. Ортега-и-Гассет. *Эстетика. Философия культуры*. Москва, 1991. С. 29–309.
2. Платон. Держава / пер. Д. Коваль. Книга VII. Київ : Основи, 2000. 355 с.
3. Сапфо / пер. А. Содомора. Львів, 2012. С. 47.
4. Сиротинська Н., Карпов В. Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ : НАКККІМ, 2019. 80 с.
5. Сковорода Г. Діалог, или разглагол о древнем мірѣ. URL: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov113.htm>
6. Требник. 1719.
7. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000. С. 50.
8. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. С. 237.
9. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. 2018. С. 608.
10. Яковина О. Метафізика в поезії. Україна XVII століття. Львів, 2010. С. 103.
11. Карпов В., Сыротынська Н. Neuroart in the context of creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.
12. Карпов В., Сыротынська Н. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Вісник НАКККІМ*. 2019. № 1. С. 42–46.
13. Soloviov O. Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences. *Neurophysiology*. New-York, 2015. Vol. 47. P. 419–431.

References:

1. Ortega-i-Hasset X. (1991). Yskusstvo v nastojashhem y proshlom [Art in the present and the past] / Ortega-i-Hasset X. *Aesthetics. Philosophy of culture*. Moskva, pp. 296–309. [in Russian]
2. Platon (2000). Derzhava (State) / per. D. Kovalj. Knygha VII. Kyiv: Osnovy, 355 p. [in Ukrainian]
3. Sapfo (2012) / per. A. Sodomora. Ljviv, p. 47. [in Ukrainian]
4. Syrotynska N., Karpov V. (2019) Neuroart: mystectvo piznannja ljudyny [Neuroart: the Art of the Cognition of the Man]. Kyiv: NAKKKiM, 80 p. [in Ukrainian]
5. Skovoroda G. Dialogh, yly razghlaghol o drevnem mirʙ [Dialogue, or talk about the ancient world]. Retrieved from: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov113.htm> [in Ukrainian]
6. Trebnyk (1719) [in Church-Slavonic]
7. Usmanova A. (2000). Umberto Eko: paradoksu ynterpretacyy [Umberto Eco: paradoxes of interpretation]. Minsk. [in Russian]
8. Shellinh F. (1966). Fylosofyja yskusstva [Philosophy of art]. Moskva: Mysl'. [in Russian]
9. Yung K. (2018). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the collective unconscious], 608 p. [in Russian]
10. Yakovyna O. (2010). Metafyzyka v poeziji. Ukrajina XVII stolittja [Metaphysics in poetry. Ukraine of the 17th century]. Lviv, p. 103.
11. Karpov V., Syrotynska N. (2018). Neuroart in the context of creativity. *Visnyk Nacional'noji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectva: nauk. zhurnal*. Kyiv: Milenium, no. 1, pp. 21–36. [in English]
12. Karpov V., Syrotynska N. (2019) Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Visnyk Nacional'noji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectva: nauk. zhurnal*. Kyiv: Milenium, no. 1, pp. 42–46. [in English]
13. Soloviov O. (2015) Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences. *Neurophysiology*. New-York, vol. 47, pp. 419–431. [in English]

УДК 7.091:004

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.3>**Клівак Владислав Світозарович,**

аспірант кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6276-3025

vladklivak@gmail.com

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО У ВІРТУАЛЬНІЙ ТА ДОПОВНЕНІЙ РЕАЛЬНОСТІ

В статті досліджено особливості сучасного мистецтва у віртуальній та доповненій реальності. Детально описано технологію віртуальної реальності і сутність мистецтва доповненої реальності. Наведено мистецькі приклади використання VR та AR на національному та світовому рівні. Наукова стаття направлена на вивчення особливостей та аналізу сучасного мистецтва у віртуальній та доповненій реальності. Методами дослідження, що використовувались в даній статті є: логічний, аналіз, узагальнення. Наукова новизна полягає у розмежуванні понять «віртуальна реальність», «доповнена реальність» та в чіткому та максимально детальному підборі прикладів реалізації цих понять в сучасному мистецтві. Світ мистецтва в онлайн-просторі за останнє тридцятиліття став надзвичайно цікавим, різноманітним й не менш активним, ніж «офлайн». І якщо раніше художники намагались навіть протистояти цьому, закликаючи глядачів «відірвати» очі від екранів гаджетів, то нинішня ситуація показала, наскільки необхідними у цей непередбачуваний час стають для суспільної комунікації можливості цифрових технологій, зокрема й у культурній сфері. Мистецтво дуже важливе для людського роду. З самого початку нашого існування люди створювали якесь мистецтво. Від малюнків на стінах до чудових скульптур і графіті. Зараз, як ніколи, люди все більше і більше цікавляться мистецтвом. Доповнена реальність і віртуальна реальність (зазвичай скорочено як AR і VR відповідно) – це технології реальності, які покращують або замінюють реальне середовище на змодельоване. Доповнена реальність (AR) доповнює ваше оточення, додаючи цифрові елементи до живого перегляду, часто за допомогою камери на смартфоні. Віртуальна реальність (VR) – це повністю захоплюючий досвід, який замінює реальне середовище на змодельоване. Віртуальна реальність пропонує повне занурення в іншу реальність. Однак AR показує реальність і змінену версію поруч. VR замінює те, що бачить користувач, альтернативною реальністю. AR додає те, що користувач вже може бачити. Це означає, що він може бути корисним для анування сцен і надання додаткової інформації. Він також використовується, щоб помістити сцени в контекст і підкреслити контрасти з поточною реальністю. Для віртуальної реальності потрібні спеціальні технології, такі як гарнітури, контролери та датчики. Для доповненої реальності потрібен лише смартфон або планшет, і їх можна завантажити як програми.

Ключові слова: віртуальна реальність, доповнена реальність, технологія, гарнітура, мистецтво, ілюстрація.

Klivak Vladyslav. MODERN ART IN VIRTUAL AND AUGMENTED REALITY

The article examines the features of modern art in virtual and augmented reality. The technology of virtual reality and the essence of augmented reality art are described in detail. Artistic examples of the use of VR and AR at the national and global levels are given. The scientific article is aimed at studying the features and analysis of modern art in virtual and augmented reality. The research methods used in this article are: logical method, analysis, generalization. The scientific novelty lies in the distinction between the concepts of «virtual reality», «augmented reality» and in a clear and detailed selection of examples of implementation of these concepts in modern art. The world of art in the online space over the last thirty years has become extremely interesting, diverse and no less active than «offline» one. And if earlier artists even tried to resist this, urging viewers to «take their eyes off» the screens of gadgets, the current situation has shown how necessary the opportunities for digital technology, including the cultural sphere, are in this unpredictable time for public communication. Art is very important for the human race. From the very beginning of our existence, people have been creating some kind of art. From paintings on the walls to beautiful sculptures and graffiti. Now, more than ever, people are becoming more and more interested in art. Augmented reality and virtual reality (usually abbreviated as AR and VR, respectively) are reality technologies that enhance or replace the real environment with a simulated one. Augmented reality (AR) complements your environment by adding digital elements to live viewing, often with a smartphone camera. Virtual reality (VR) is a completely exciting experience that replaces the real environment with a simulated one. Virtual reality offers a

complete immersion in another reality. However, AR shows the reality and the changed version side by side. VR replaces what the user sees with an alternative reality. AR adds what the user can already see. This means that it can be useful for annotating scenes and providing additional information. It is also used to place scenes in context and emphasize contrasts with current reality. Virtual reality requires special technologies such as headsets, controllers and sensors. All you need for augmented reality is a smartphone or tablet, and they can be downloaded as apps.

Key words: *virtual reality, augmented reality, technology, headset, art, illustration.*

Актуальність проблеми дослідження.

Світ мистецтва в онлайн-просторі за останнє тридцятиліття став надзвичайно цікавим, різноманітним й не менш активним, ніж «офлайн». І якщо раніше художники намагались навіть протистояти цьому, закликаючи глядачів «відірвати» очі від екранів гаджетів, то нинішня ситуація показала, наскільки необхідними у цей непередбачуваний час стають для суспільної комунікації можливості цифрових технологій, зокрема й у культурній сфері. Звичайно, використання художником тих чи інших технічних та образних засобів залежить від рівня «заглибленості» глядача у задуманий твір. Варіант «неповного занурення» – через аудіовізуальні медіа (фотографії, фільми, технології аудіо- та відеозапису, телебачення, радіо, коли глядач перебуває у в двох реальностях одночасно) – залишає йому простір для рефлексії, інтерпретації, наближаючи процес сприйняття художнього твору до гри (фотографія, наприклад, відправляє глядача у минуле, відображаючи застиглий момент буття; відео- та кіномистецтво створюють ілюзію присутності в теперішньому, формуючи візуальний простір).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сучасне мистецтво віртуальної і доповненої реальності досліджує багато фахівців цієї сфери та науковців. Міронова Т. В. розглядала віртуальна та доповнену реальності в творчості українських митців; Mortise Z. досліджував нові можливості та нові контексти для робіт у мистецтві доповненої реальності; Coates Ch. Аналізували методи використання доповненої реальності музеями; Watson T. досліджував питання використання VR та AR з метою культурної обізнаності людей.

Мета дослідження – проаналізувати особливості сучасного мистецтва у віртуальній та доповненій реальності.

Виклад основного матеріалу. Створити будь-який вид мистецтва насправді не так просто. Ви повинні бути інноваційними та оригінальними. Ви також повинні бути дуже талановитими або, принаймні, рішучими створювати мистецтво. Це дуже важливо, коли ми говоримо про створення мистецтва у віртуальній реальності. Віртуальна реальність – це термін, який використовується для опису тривимірного, створеного комп'ютером середовища. Людина може досліджувати це середовище та взаємодіяти з ним. Людина стає частиною цього віртуального світу. Людина також здатна маніпулювати предметами або виконувати ряд дій. Це звучить футуристично, але цей вид розваг стає все більш популярним у всьому світі, і люди люблять його.

Технологія віртуальної реальності повинна враховувати нашу фізіологію. Наприклад, поле зору людини не схоже на відеокадр. У нас (більш-менш) 180 градусів зору. Хоча ми не завжди свідомо усвідомлюємо свій периферичний зір.

Віртуальна реальність з кожним днем стає все більш розвиненою. Саме тому багато індустрій цікавляться віртуальною реальністю. Зараз багато уваги приділяється використанню віртуальної реальності для навчальних цілей, але мистецтво не відстає у розвитку.

Мистецтво дуже важливе для людського роду. З самого початку нашого існування люди створювали якесь мистецтво. Від малюнків на стінах до чудових скульптур і графіті. Зараз, як ніколи, люди все більше і більше цікавляться мистецтвом. Кожен день свого життя ми можемо відвідувати різні художні виставки, і навіть якби ми робили це протягом 90 років, все одно не змогли побачити їх усі.

Але якщо все більше і більше людей почнуть використовувати віртуальну реальність для створення свого мистецтва, ми зможемо бути в будь-якій точці світу, і ми

зможемо побачити роботи свого улюбленого художника в будь-який момент [4].

Доповнена реальність – це процес використання технологій для накладання зображень, тексту або звуків поверх того, що людина вже може бачити. Людина використовує смартфон або планшет, щоб змінити існуюче зображення за допомогою програми. Музеї можуть використовувати доповнену реальність багатьма способами.

Віртуальна реальність пропонує повне занурення в іншу реальність. Однак AR показує реальність і змінену версію поруч. VR замінює те, що бачить користувач, альтернативною реальністю. AR додає те, що користувач вже може бачити. Це означає, що він може бути корисним для анотування сцен і надання додаткової інформації. Він також використовується, щоб помістити сцени в контекст і підкреслити контрасти з поточною реальністю. Для віртуальної реальності потрібні спеціальні технології, такі як гарнітури, контролери та датчики. Для доповненої реальності потрібен лише смартфон або планшет, і їх можна завантажити як програми [3].

Мистецтво доповненої реальності (AR) найбільш коротко визначається як анімація та аудіо, які можна переглядати на мобільних пристроях, розміщені в певному просторовому місці. Вистецтво AR – це вибуховий художній засіб, який виходить на передній план завдяки технологічним досягненням та ізоляції, спричиненій пандемією.

Мистецтво AR може розмістити у вашій вітальні екскурсію старого майстра або розмістити роботи, які висувають краї цифрової майстерності, у вашому дворі. Він може переглядати та реконтекстуалізувати існуючі твори мистецтва в галереях і музеях і за їх межами. І оскільки все більше часу та уваги приділяється цифровому простору, його зростаючий культурний імпорт сигналізує про перехід до досвіду мистецтва, який є ефемерним, змінним та все більш інтерактивним.

AR вилучає традиційні твори мистецтва з галереї, надаючи їм нове життя та актуальність. AR робить мистецтво більше схожим на співпрацю між глядачем і художником, ніж

на лекцію. Зовні це дає глядачеві можливість «розмістити» твори мистецтва де завгодно.

Найочевиднішими паралелями до мистецтва AR у традиційному світі мистецтва може бути мистецтво проекції світла, але однією з переваг AR є те, що, переносячи мистецтво на смартфони, воно не зосереджує великі натовпи в одному громадському просторі. Під час пандемії чи ні, AR мистецтво – це спосіб розповсюдити культуру в просторі. Доповнена реальність може стати способом для культурних закладів розширити охоплення аудиторії, яка зазвичай не відвідує музей взагалі – або може не робити цього під час пандемії [7].

У той час як деякі музеї використовують віртуальну реальність для конкретного твору, виставки чи проекту, Музей Кремера вийшов далеко за межі – він створив цілий музей віртуальної реальності без потреби у спеціальному фізичному просторі. Колекція Кремера, приватна колекція голландського та фламандського мистецтва 17-го століття, розробила музей, який повністю занурює в себе, що дозволяє «відвідувачам» розглянути ближче, ніж це дозволяє традиційний музейний досвід. Представлені на аукціоні Sotheby's у жовтні 2017 року, картини з колекції Kremer Collection можна розглядати з усіх боків, у тому числі ззаду, і навіть у режимі рентгена, який дає змогу побачити оригінальні малюнки та інші позначки, які не видно на поверхні полотна.

Роботи можна відчутти з будь-якої точки світу, якщо є гарнітура VR. Однак створити все це було нелегко. Кожну з 74 картин було сфотографовано від 2500 до 3500 разів, щоб створити візуальну модель кожної картини з надвисокою роздільною здатністю.

Кремер не просто демонструє самі роботи, він пропонує цифрову копію фізичного музейного простору. «Цифрову архітектуру» музею спроектував і сконструював архітектор Йохан ван Ліроп, щоб дозволити відвідувачам переміщатися по коридорах, досліджувати галереї та насолоджуватися великими стелями та архітектурою, подібно до сьогоденного відвідування справжньої музейної структури [5].

У Національному музеї Сінгапуру запустилася захоплююча інсталяція під назвою *Story of the Forest*. Виставка зосереджена на 69 зображеннях із колекції природничих малюнків Вільяма Фаркуара. Їх перетворили на тривимірну анімацію, з якою відвідувачі можуть взаємодіяти. Відвідувачі завантажують програму, а потім можуть використовувати камеру на своєму телефоні або планшеті, щоб досліджувати картини.

Так само, як і в *Pokémon Go*, відвідувачі можуть полювати та «ловити» предмети. У цьому випадку цими предметами є рослини та тварини на картинах. Потім вони можуть додати їх до власної віртуальної колекції, прогулюючись по музею. Програма показує більше інформації про них, коли їх буде зібрано. Користувачі можуть дізнатися такі факти, як середовище проживання, особливості харчування та наскільки є рідкісні види.

Колекція природничих малюнків Вільяма Фаркуара є однією з найважливіших колекцій музею. Створений японським колективом цифрового мистецтва *teamLab*, цей проект AR оживляє малюнки. Аудиторія може взаємодіяти з зображеннями та досліджувати їх у новий захоплюючий спосіб [3].

Персональний проект харківського скульптора Сергія Шауліса «*Flowers of the Fate*», представлений у «*Mironova Foundation*» в Києві у вересні 2020 р., крім реальних скульптурних творів демонстрував віртуальні скульптури автора. В концептуальному сенсі цей проект спрямований на відображення дуальності світу. Художник за допомогою поєднання художніх засобів та новітніх технологій прагне показати тонку межу між жахливим і прекрасним. Роботи є результатом спостереження за життям людей, чий долі змінив випадок. Це історія про «вибух після вибуху», коли розуміння ситуації приходить пізніше, про можливість розгледіти прекрасне й потворне, про ілюзорність свободи, обмеженої певними кордонами, які сам для себе визначаєш. Людина ніколи не може бути повністю впевнена у своєму житті, адже за мить обставини можуть кардинально змінитися.

Проект поєднує традиційні техніки скульптури із сучасними цифровими технологіями.

Це виставковий простір, створений у VR та розміщений у реальну галерею «*Mironova Foundation*». Віртуальна галерея є, по суті, полем для експериментів художника, вона демонструє роботи із серії «*Flowers of the Fate*», які тільки планують створити у реальності [1, с. 141].

Технології віртуальної реальності часто використовують для того, аби показати місця, в яких складно побувати. «*Чорнобиль360*» – це мультимедійний VR-проект, що дозволяє потрапити до зони відчуження з будь-якої точки світу. Він одним із перших у віртуальній реальності став популярним серед українців. Фільм показували у музеях в Україні, а також в ООН у США. А ще це успішний український проект, який отримав підтримку на *Kickstarter* і зібрав близько 35 тисяч євро на реалізацію.

За допомогою смартфона або спеціальних окулярів можна побувати у покинутих селах, у місті-привиді Прип'ять, роздивитися станцію та укриття зблизька й побачити, як живуть самосели. Організатори говорять, що проект створений не «для гри», а для того, аби суспільство замислилося над майбутнім зони відчуження.

Окрім відео, які були відзняті з використанням дронів, важливими є також звуки: партії, написані художником Євгеном Влащенко, поєднуються з записами реальних звуків із зони відчуження Чорнобильської АЕС [2].

Хоча віртуальна реальність дозволяє історії оживати, вона також пробивається в нашу поп-культуру. Чудовим прикладом цього є фільм *Ready Player One*. У ньому йдеться про молодого хлопчика, який занурюється у світ віртуальної реальності під назвою *OASIS*, щоб знайти особливе пасхальне яйце, яке подарує тому, хто знайшов, величезні статки. Хоча фільм містить деякі футуристичні технології, він не так далеко від того, де ми знаходимося зараз. Наприклад, гарнітура, яку використовує головний герой, виглядає як пара химерних лижних окулярів. Легкий, бездротовий і, мабуть, працює без будь-якого зовнішнього обладнання, він може перенести вас у віртуальний світ *Oasis*, де б ви не були.

Гарнітури VR поточного покоління не можуть повністю відповідати цьому форм-

фактору, але ми стаємо ближче. Звичайно, для високоякісних гарнітур, таких як HTC Vive і Oculus Rift, все ще потрібен зовнішній комп'ютер для роботи з віртуальною реальністю, а більш доступні рішення, як-от Samsung Gear VR, засновані на телефоні користувача. Оскільки технології віртуальної реальності швидко розвиваються, гарнітури та комп'ютери, які підтримують віртуальну реальність, стають доступнішими для звичайних користувачів, тому ми можемо очікувати більшого впровадження цієї технології з часом [10].

Однією з найпопулярніших виставок Тейт останніх років стала ретроспектива Модільяні 2017/2018 в Лондоні. Відвідувачі мали змогу насолодитися унікальним досвідом VR. Це дозволило музею по-новому показати художника та його життя. Гості могли увійти в 3D-модель студії та поставити себе на місце художника.

Говорячи про досвід, Гіларі Найт, керівник відділу цифрового контенту в Tate, сказала, що віртуальна реальність може бути корисним інструментом для музеїв: «Я думаю, що ми продемонстрували, що в галереї є місце для віртуальної реальності як способу допомоги людям підключатися на емоційному рівні – розуміння мистецтва через почуття, а також вивчення фактів. Я думаю, що є щось цікаве у використанні віртуальної реальності, щоб доставити людей туди, до яких вони не могли б отримати доступ» [8].

«Гра тінь» – розповіді про урбанізацію в Китаї нарешті досягли завершення. Проект розпочався у 2014 році з метою цифрової візуалізації дослідження митців про складну соціально-економічну реальність – процес урбанізації в Китаї. Продукт, який є кульмінацією кількох років експериментів, інтегрує ретельно досліджену оповідь із сенсорними можливостями віртуальної реальності (VR) та технологій доповненої реальності (AR). За траєкторію свого розвитку проект виріс у багатофункціональний проект, який переплітає VR, AR, живопис та китайське народне мистецтво. Художники створили численні візуальні композиції з традиційними китайськими мотивами тіньової ляльки та перене-

сли їх на платформу 3D віртуального світу, де розгортається головний наратив – трагічна історія родини сільського голови. Згодом Лілі Хунлей створила серію великомасштабних картин, які вони дублюють постцифровим образотворчим мистецтвом на основі зображень у віртуальному світі.

Shadow Play була представлена на Renaissance 2020, новій виставці медіа-мистецтва, що проходила у Музеї Сан-Сальваторе в Лауро, Рим, Італія, яка також є прем'єрою проекту за підтримки фонду Creative Capital у Нью-Йорку. Повний перегляд Shadow Play можна знайти на веб-сайті проекту [9].

Постійна виставка мистецтва доповненої реальності, ініційована Єрусалимським ботанічним садом, викликає великий інтерес з усього світу.

На виставці «Seeing the Invisible» представлено 13 захоплюючих віртуальних робіт відомих і молодих художників, зокрема Ай Вейвей, Рефік Анадол, Ель Анацуї, Мохаммед Казем, Сара Мейохас, Памела Розенкранц, Тимур Сі-Цінь та ізраїльтяни Сігаліт Ландау та Орі Гершт.

Масштабні інсталяції непомітні неозброєним оком. Щоб побачити мистецтво, відвідувачі повинні використовувати спеціальний додаток доповненої реальності (AR), який накладає зображення, текст і звуки поверх відкритих зелених насаджень у саду.

Ідея цієї виставки виникла у Єрусалимського ботанічного саду у партнерстві з Outset Contemporary Art Fund за підтримки Єрусалимського фонду. Розвиток цієї виставки сучасного мистецтва доповненої реальності (AR) був міжнародним співробітництвом весь час. Це перша подібна виставка, розроблена у співпраці з ботанічними садами та мистецькими установами з усього світу.

«Єрусалимський ботанічний сад співпрацює з багатьма різними ботанічними садами по всьому світу. Ми ділимося науковою інформацією про наші колекції. Що стосується мистецтва та художніх виставок, то ми не мали можливості чимось керувати. Було дуже цікаво керувати цим проектом», – розповідає NoCamels Ханна Ренделл, виконавчий директор Єрусалимського ботанічного саду.

Виставка стартувала в Австралії, Ізраїлі, Південній Африці, Великобританії, Канаді та США – і мала тривати один рік, з вересня 2021 року по серпень 2022 року. Але запити на цю виставку мистецтва на відкритому повітрі зростають, і зараз виставка відкрита. перекладається на нові мови, щоб задовольнити попит. [6].

Космічний центр Кеннеді, острів Меррітт. Доповнена реальність може допомогти відвідувачам зрозуміти історичні події, відобразивши їх у 3D. Чудовим прикладом цього є виставка Героїв і легенд у Космічному центрі Кеннеді. Тут досвід AR показує ключовий момент історії американської космічної програми.

У червні 1966 року астронавт Джин Сернан здійснив другий в історії вихід у відкритий космос. Пізніше він назвав це «виходом у космос з пекла». Його скафандр перегрівся, і він почав неконтрольовано обертатися.

Дисплей показує космічну капсулу Gemini 9 і використовує AR для проектування на неї голограми Сернана. Відвідувачі можуть побачити випробування, коли він намагається повернутися в капсулу. Також є закадровий голос самого Сернана, який описує свій досвід.

На виставці використовуються голограми AR. Ця технологія надає обличчя і голос людям, які працювали над космічної програмою. Відвідувачі можуть почути історії від легенд NASA, розказані своїми словами [3].

Висновки. Доповнена реальність і віртуальна реальність (зазвичай скорочено як AR і VR відповідно) – це технології реальності, які покращують або замінюють реальне середовище на змодельоване. Доповнена реальність (AR) доповнює ваше оточення, додаючи цифрові елементи до живого перегляду, часто за

допомогою камери на смартфоні. Віртуальна реальність (VR) – це повністю захоплюючий досвід, який замінює реальне середовище на змодельоване. У доповненій реальності віртуальне середовище створено так, щоб співіснувати з реальним середовищем, з метою бути інформативним і надавати додаткові дані про реальний світ, до яких користувач може отримати доступ без пошуку.

Віртуальна реальність охоплює повне моделювання навколишнього середовища, яке замінює світ користувача повністю віртуальним світом. Оскільки ці віртуальні середовища повністю сфабриковані, вони часто спроектовані так, щоб бути більшими за життя. Наприклад, VR може дозволити користувачеві боксувати з мультфільмом Майка Тайсона на віртуальному боксерському рингу.

Хоча як віртуальна реальність, так і доповнена реальність розроблені для того, щоб надати користувачеві імітаційне середовище, кожна концепція унікальна та включає різні варіанти використання.

У віртуальній реальності користувач майже завжди носить гарнітуру, що закриває очі, і навушники, щоб повністю замінити реальний світ віртуальним. Ідея VR полягає в тому, щоб максимально усунути реальний світ і ізолювати користувача від нього. Потрапивши всередину, всесвіт віртуальної реальності можна закодувати, щоб забезпечити майже все, починаючи від битви на легких шаблях з Дартом Вейдером і закінчуючи реалістичним (але повністю винайденим) відтворенням землі. Хоча VR має деякі бізнес-дodatки в дизайні продуктів, навчанні, архітектурі та роздрібній торгівлі, сьогодні більшість додатків VR створено навколо розваг.

Література:

1. Міронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *Art and Design*. 2021. № 2 (14). С. 141–151.
2. Вигаданий світ: українські проекти у VR та AR : веб-сайт. URL: <https://creativeeurope.in.ua/posts/ukrainian-projects-vr-ar> (дата звернення: 13.06.2022).
3. Coates Ch. How Museums are using Augmented Reality : веб-сайт. URL: <https://www.museumnext.com/article/how-museums-are-using-augmented-reality/> (дата звернення: 12.06.2022).
4. Creating art in Virtual Reality : веб-сайт. URL: <https://www.viar360.com/creating-art-in-virtual-reality/> (дата звернення: 12.06.2022).
5. How VR and AR will change how art is experienced : веб-сайт. URL: <https://www.invaluable.com/blog/how-vr-is-changing-the-art-experience/> (дата звернення: 12.06.2022).

6. Jerusalem Botanical Gardens Launches Grand-Scale Augmented Reality Art Exhibit. 2021 : веб-сайт. URL: <https://nocamels.com/2021/11/jerusalem-botanical-gardens-augmented-reality-exhibit/> (дата звернення: 13.06.2022).
7. Mortice Z. Augmented Reality Art Creates New Opportunities-and New Contexts-for Works. 2022 : веб-сайт. URL: <https://redshift.autodesk.com/articles/augmented-reality-art> (дата звернення: 12.06.2022).
8. Museum VR creates new ways for visitors to explore : веб-сайт. URL: <https://blooloop.com/museum/in-depth/museum-vr-experiences/> (дата звернення: 13.06.2022).
9. Shadow Play premier in Rome, Italy & Online in October, 2020 : веб-сайт. URL: <https://lilyhonglei.wordpress.com/tag/virtual-reality-art/> (дата звернення: 13.06.2022).
10. Watson T. Arts and culture VR / AR: using augmented & virtual reality to increase cultural awareness. 2021 : веб-сайт. URL: <https://skywell.software/blog/augmented-virtual-reality-to-increase-cultural-awareness/> (дата звернення: 13.06.2022).

References:

1. Mironova, T. V. (2021). Virtualna i dopovnena realnosti v tvorchosti ukrainskykh mysttsiv [Virtual and augmented reality in the works of Ukrainian artists]. *Art and Design*, no. 2 (14), pp. 141–151 [in Ukrainian]
2. Vyhadanyi svit: ukrainski proiekty u VR ta AR [Fictional world: Ukrainian projects in VR and AR]. Retrieved from: <https://creativeeurope.in.ua/posts/ukrainian-projects-vr-ar/> [in Ukrainian]
3. Coates, Ch. How Museums are using Augmented Reality: website. Retrieved from: <https://www.museumnext.com/article/how-museums-are-using-augmented-reality/> [in English]
4. Creating art in Virtual Reality. Retrieved from: <https://www.viar360.com/creating-art-in-virtual-reality/> [in English]
5. How VR and AR will change how art is experienced. Retrieved from: <https://www.invaluable.com/blog/how-vr-is-changing-the-art-experience/> [in English]
6. Jerusalem Botanical Gardens Launches Grand-Scale Augmented Reality Art Exhibit (2021). Retrieved from: <https://nocamels.com/2021/11/jerusalem-botanical-gardens-augmented-reality-exhibit/> [in English]
7. Mortice, Z. (2022). Augmented Reality Art Creates New Opportunities-and New Contexts-for Works. Retrieved from: <https://redshift.autodesk.com/-articles/augmented-reality-art> [in English]
8. Museum VR creates new ways for visitors to explore. Retrieved from: <https://blooloop.com/museum/in-depth/museum-vr-experiences/> [in English]
9. Shadow Play premier in Rome, Italy & Online in October (2020). Retrieved from: <https://lilyhonglei.wordpress.com/tag/virtual-reality-art/> [in English]
10. Watson, T. (2021). Arts and culture VR / AR: using augmented & virtual reality to increase cultural awareness. Retrieved from: <https://skywell.software/blog/augmented-virtual-reality-to-increase-cultural-awareness/> [in English]

УДК 746.4:671.12(32+477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.4>**Ломова Валерія Олександрівна,**

студентка III курсу бакалаврату
факультету теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-2099-9881
valeriia.lomova@naoma.edu.ua

Марковський Андрій Ігорович,

доктор архітектури, доцент,
завідувач кафедри архітектури та просторового планування
факультету архітектури, будівництва та дизайну
Національного авіаційного університету

СЕМАНТИКА ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКОГО ШИРОКОГО КОМІРУ *WSH* І УКРАЇНСЬКИХ БІСЕРНИХ ПРИКРАС

У межах статті вперше ґрунтовно досліджена спільна і відмінна семантика українських бісерних прикрас (силянок, герданів, криз) і давньоєгипетського широкого коміру *wsh*, що парадоксально повторюють форму і композиційні прийоми через важливість в обох високо розвинених культурах солярного культу. Залучені проілюстровані об'єкти художницею Світланою Нісмейко з фондів The Metropolitan Museum of Art і Львівського музею історії релігії. Недотичні релігійні уявлення християн, включаючи українців, і прихильників численних божеств, у даному випадку стародавніх єгиптян, через різні хронологічні межі й історичні події все одно містять суміжні етичні і моральні поняття. Християнство і давньоєгипетська релігійна практика взаємопов'язані через вплив останньої, що автор статті доводить за допомогою художньо-стилістичного і порівняльного методів дослідження на прикладі творів декоративно-прикладного мистецтва, виготовленими в різних природно-кліматичних умовах, а відповідно відмінних суспільно-господарських укладів і нетипового для обох сприйняття навколишнього середовища, яке впливає на комплексне естетичне сприйняття реальності і перетворюється в традиції, уявлення про прекрасне, віру. Прикраси є універсальним способом поєднати релігію і естетику, присутню в цивілізації долини Нілу і дотепер в незалежній Україні. На основі написаних праць фахівцями у сфері єгиптології і українознавства встановлено спосіб передачі сакрального змісту у виробках з геометричним і рослинним орнаментами. Недостатня кількість інформації для проведення наукового дослідження компенсується паралелізмом і диференціацією художніх ознак, нівелюючи лакуни в обох галузях. Результати можуть бути використані для дослідження культур із солярною символікою, до яких відноситься українська, африканська, південноамериканська, чим не обмежується наведений перелік. Зважаючи на те, що тема являється чи не першою спробою порівняння українського і давньоєгипетського мистецтва, поле для дискусій залишається відкритим.

Ключові слова: семантика, українські бісерні прикраси, давньоєгипетський широкий комір, декоративно-прикладне мистецтво, солярний культ, сакральний зміст.

Lomova Valeriia. SEMANTICS OF ANCIENT EGYPTIAN *WSH* AND UKRAINIAN BEAD JEWELLERY

Abstract. Within the framework of the article, common and different are thoroughly investigated for the first time semantics of Ukrainian beaded jewellery (silyanok, gerdaniv, kryz) and the ancient Egyptian wide collar wsh, which paradoxically repeat the form and compositional techniques due to the importance in both highly developed cultures of the solar cult. Objects illustrated by the artist Svitlana Nisemeiko from the funds of The Metropolitan Museum of Art and the Lviv Museum of the History of Religion were involved. Unrelated religious ideas of Christians, including Ukrainians, and supporters of numerous deities, in this case the ancient Egyptians, due to different chronological boundaries and historical events, still contain related ethical and moral concepts. Christianity and ancient Egyptian religious practice are interconnected due to the influence of the latter, which the author of the article proves with the help of artistic and stylistic and comparative research methods on the example of works of decorative and applied art, produced in different natural and climatic conditions, and, accordingly, different socio-economic structures and atypical for both, the perception of the environment, which affects the complex aesthetic perception of reality and turns into a tradition, an idea of the beautiful, faith. Jewellery is a universal way to combine religion and aesthetics,

present in the civilization of the Nile Valley and until now in independent Ukraine. On the basis of works written by specialists in the field of Egyptology and Ukrainian studies, a method of conveying sacred content in products with geometric and plant ornaments has been established. The insufficient amount of information for conducting scientific research is compensated by parallelism and differentiation of artistic features, leveling the gaps in both fields. The results can be used to study cultures with solar symbols, which include Ukrainian, African, South American, but not limited to the given list. Considering the fact that the topic is almost the first attempt to compare Ukrainian and ancient Egyptian art, the field for discussion remains open.

Key words: semantics, Ukrainian bead jewelry, ancient Egyptian wide collar, decorative and applied art, solar cult, sacred meaning.

Постановка проблеми. Єгиптологія і українознавство, як давно сформовані незалежні одне від одного науки, зробили значну кількість відкриттів і провели низку успішних досліджень, проте у сфері декоративно-прикладного мистецтва, за темою статті – у прикрасах, залишається багато запитань, які потребують вирішень. Західноукраїнські прикраси Бойківщини, Гуцульщини, Буковини та Лемківщини за формою і композицією мають збіжності з давньоєгипетським широким коміром *wsḥ*. Натомість в мистецтвознавчому аналізі чи не вперше поєднуються українська і давньоєгипетська загальні тенденції.

На сьогодні існують помилки в ЗМІ, інтернет-ресурсах, музейній інформації, лекціях спеціалістів через неточне найменування предметів ужиткового мистецтва. Широкий комір *wsḥ* часто ідентифікують в поліхромних рельєфах гробниць як «намисто» або «кольє». Відомі вузькому колу західноукраїнські бісерні в наукових працях мають декілька неподібних визначень на одне поняття. Нагрудні вироби обох культур потребують роз'яснення назв видів, а також порівняння їхніх орнаментальних мотивів і колористичних рішень через культивування в цивілізованих народів сонця, як головного життєвого джерела.

Актуальність дослідження визначається залученням методу паралелізмів у дослідженні бісерних оздоб західних регіонів з пам'ятками близькосхідної цивілізації Родючого Півмісяця. Стародавній Єгипет активно досліджується фахівцями різних країн, включаючи Україну, яка поки що не сформувала власну єгиптологічну школу, але група істориків і мистецтвознавців (М. О. Тарасенко, О. А. Заплетнюк, Н. М. Бондаренко, Д. К. Герейханова та ін.) займаються питанням її створення. На початку XXI століття українські прикраси з бісеру набувають масового поширення і виникають нові мистецькі школи, яким бракує теоретичної інформації через радянську політику з марксистсько-ленінською ідеологією. Щороку публікуються новини про знахідки старовинних артефактів в Арабській Республіці Єгипет, які популяризуються в мережі. У зв'язку з повномасштабним вторгненням Російської Федерації все частіше пишуть про українські традиції, стрій, фольклор і зосереджу-

ють увагу на незвичних виробках, які відрізняються від звичних для Південної, Східної і Центральної України автентичних коралі та намиста.

Новизна наукового дослідження. Автор дослідження орієнтується на широке коло читачів і прагне привернути увагу до українського спадку через порівняльний аналіз із творами Стародавнього Єгипту, які мають спільні художньо-композиційні ознаки. Жоден із сучасних дослідників західноукраїнських бісерних прикрас, включаючи О. Федорчук і Г. Врочинську, не порівнював їх вигляд з давньоєгипетськими елементами костюму.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Присвячених досліджень та публікацій семантиці широкого коміру *wsḥ* і українських бісерних прикрас, що висвітлюють тему через аналогії та порівняння не знайдено. Окремо в єгиптології і українознавстві монументальних доробків про систему знаків і символів у зазначених ужиткових виробках не розроблено, крім статей, що публікуються в періодичних виданнях і на веб-сторінках музеїв.

Активно розпочав досліджувати культуру і побут українознавець, етнограф і антрополог Х. Вовк в XIX – на початку XX століттях, який просто не міг достоменно охопити надто об'ємний матеріал і розглядає шийні прикраси в розділі жіночого строю [6]. Проблематика бісерних виробів протягом всього XX століття розглядалась поверхнево лише в контексті так званого «радянського декоративного мистецтва». Найбільше праць, включаючи монографію, в XXI столітті опублікувала кандидат мистецтвознавства О. Федорчук. Вона торкнулася теми семантики бісерних прикрас, зокрема розкрила в монографії значення геометричних орнаментів [1].

Ґрунтовно викладено зв'язок між давньоєгипетською системою вірувань і будь-якою іншою з наявністю в ній обожнення сонця в праці Мірча Еліаде з множинною кількістю прикладів, що допомогло автору статті довести зв'язок між прикрасами діаметрально протилежних культур із значною хронологічною різницею й достатньо віддаленим географічним положенням, що, власне, впливає на сприйняття людиною середовища, в якому вона перебуває [15].

Регулярне дослідження широкого коміра *wsḥ* проводиться в The Metropolitan Museum of Art

(New York) через велику кількість типових і унікальних предметів у фондах, серед яких одним із шедеврів вважається поховальний інвентар небіжчиці Сенетбісі, знайдений американською групою під час археологічної експедиції 1907 року в Лішті [10; 16; 17; 19]. Чіткі риси між схожими за формою прикрасами *wsh* і *šnw* в період Старого царства окреслив доктор Е. Броварський [2].


Значення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячена стаття. Ставлячи перед собою завдання розкрити семантику широкого коміру або українських бісерних прикрас, дослідники не використовували для порівняння культурний досвід інших цивілізованих народів. Локальний розгляд традиції виготовлення оздоб не дав ширшої оцінки спадщини через відсутність додаткової інформації, яка розширює сприйняття поставленого питання.

Мета дослідження. Широкий комір *wsh* має спільну семантику із західноукраїнськими кризами, силянками і герданами, залишаючись містичними і неприйнятними загалом. В обох випадках порівняльний аналіз допоможе чітко окреслити уявлення про вище зазначені види прикрас і уникнути неправильного трактування в інформаційному просторі.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. У результаті методологічного дослідження стаття дає уявлення про різноманітність бісерних західноукраїнських прикрас і їх паралелізм із давньоєгипетським широким коміром *wsh*, який містить спільну систему знаків і символів із ними та може суттєво розширити дослідні можливості.

Виклад основного матеріалу. У мистецтвознавчих дослідженнях не повністю висвітлена тема українських бісерних прикрас і давньоєгипетського широкого коміру *wsh*¹, які з урахуванням присутності в обох культурах надання переваги солярній символіці взаємодоповнюють одне одного, але для коректного сприйняття теми варто підкреслити, що об'єкти дослідження не являють собою ідентичне явище й спорідненні найбільш за формою і композиційними прийомами. Слід врахувати історичний період, в якому побутують ужиткові предмети і, беремо сміливість стверджувати, одночасно абстрагуватись від хронологічного проміжку, що їх розділяє у дві тисячі років, для спроби зіставлення. З теоретичної точки зору важливо сказати, що бісероплетіння започатковано в Стародавньому Єгипті і східний вплив на українські вироби присутній [1, с. 10].

Насамперед варто надати коротку характеристику широкому коміру *wsh*, який з'являється за доби Старого царства і починає застосовуватись

в образотворчому мистецтві в часи правління IV династії (2613–2494 до н.е.) і стає культовою річчю як в повсякденному житті, так і в поховальних обрядах. Чітко виокремлюють два види бісерних комірів: широкий комір з рівномірними рядами *wsh* і з трапецевидними зонами від верхнього до нижнього ряду *šnw*, що щільно охоплює шию [2, с. 142]. В єгипетській ієрогліфіці існував окремий ієрогліфічний знак, який зображав комір *wsh* –  (GSL S11 (Gardiner, 505)). Виріб характерний для жінок і чоловіків різних вікових категорій, який носили здебільшого вельможі та царі по всій колишній території цивілізації Нілу. Встановлено з використанням візуального матеріалу, що з широким коміром *wsh* зображували, крім царів і вельмож, богів *ntrw*. Цар сприймався втіленням у людській подобі бога на землі й за програмою розписів на пряму взаємодіє з вищими, будучи медіатором між двома світами, і одночасно як правитель двох земель *nb t3wy*, він мав усі притаманні людині слабкості [3, с. 55–56].

Західноукраїнські нашійні бісерні прикраси почали носити в XIX столітті дівчата і молодіці, серед них за формою споріднені з широким коміром *wsh* силянки та кризи, а в художньо-композиційному плані до переліку варто додати ще й гердани. Найближче за обрисами і технікою виготовлення до широкого давньоєгипетського коміру можна вважати святкову силянку (від *силити*, *насилювати*, що означає нанизувати що-небудь на щось), яка була ширшою від звичайних і вільно лягала на шию у формі півкола. Криза (від нім. *Kreis* – «коло») щільно прилягала до тіла, як другий різновид коміра – *šnw*, і могла вкривати не тільки шию, але й плечі, нагадуючи повноцінний елемент одягу. У прикраси відсутні трапецеподібні членування і орнаментально вона також ближча до *wsh*. Гердан (від тур. *gerdan* – «шия») спадає на груди і з'єднується у вигляді петлі, що істотно відрізняється від вище зазначених прикрас і використовується в статті з допоміжною ціллю виокремити семантичні риси, які спільні з силянкою і кризою, але формою об'єднані між собою в різний спосіб, спрямовуючи ритмічно рух орнаментальних геометричних композицій вертикально, а не горизонтально і по колу. Візерунки герданів, як і більшості українських прикрас, повторюють знаки і символи на писанках і вишиванках, які різко контрастують в залежності від регіонів подібно культурному коду, що ідентифікує українську культуру як різноманітну з виявленням спільних рис у західній і східній особливостях. В орнаментах писанок, прикрасах і вишиванок спільні композиційні прийоми, а саме зміст, ритміка і динаміка. Разом із газдинями в по-

¹ Усі давньоєгипетські назви подаються транслітерацією відповідно до граматики сера А. Гардінера.

ліхромні вироби вбирались і газди: чоловіки оздоблювали бісерними стрічками капелюхи. Шийні накладні прикраси з бісеру побутували найбільше на Бойківщині, Гуцульщині, Буковині й Лемківщині [4, с. 84]. У багаторядній близькосхідній й українській оздобі відрізняються завершення, зокрема при розгляді першого варіанту здебільшого достатньо крупні намистини імітують пелюстки квітів, що антитетично підвіскам у формі півкола і просто прямих ниток з бісером. На Закарпатті носили селянки «партки» або «сплетеники», в яких дрібні намистини нижче замінювались кількома разками дрібних скляних кораликів [5, с. 197].

Підставою проаналізувати широкий комір і бісерні західноукраїнські прикраси стали слова відомого дослідника Х. К. Вовка, який прокоментував селянку в працях як «досить оригінальну і трохи несподівану для України» [6, с. 130]. Прикраса унікальна і практично ніде не використовувалася, крім західних регіонів, як і згарда з великою кількістю хрестиків, відлитої з латуні. У Наддніпрянщині, скажімо, домінували намиста з круглих бусин, часто прикрашене дукачами, коштовні ширі корали з необмеженою кількістю низочок, що залежало від достатку сім'ї.



Рис. 1. Селянка.
Малюнок і фото Світлани Нісмейко

У народному одязі, однотипна ситуація з прикрасами, зберігається культурний код нації, уявлення про світобудову; на тканині шляхом використання ритмічних повторів геометричних елементів і обарвлення, матеріалів і форм передається інформація про культуру людей конкретних епох, соціальне середовище, виконуючи комунікативну функцію [7, с. 49]. За переказами жителів Західної України, у бісерних прикрасах, які власниця носила за життя, ховали разом з іншими найуживанішими в побуті речами, попри християнський постулат скромного поховання, що не повинен містити ритуальних практик поганів. Готовий широкий комір *wsł* для небіжчика ніколи

раніше не фігурував у побуті і мав відношення до «посмертного носіння» як оберіг, показ сакральних концепцій і соціального становища за життя. Не всі верстви населення могли дозволити собі оснащення поховального інвентарю прикрасами, чим не обмежується їхнє право на успішне перебування в потойбіччі в обох випадках через важливість вчинків і намірів за життя. Зі свого ж боку *ecclesia* застерігає від надмірних матеріальних витрат на предмети розкоші через несуттєвість з настанням фізичної смерті статків родини і вмерлої особи [8, с. 403]. На основі поверхневого розгляду збіжностей українського та давньоєгипетського розуміння про значення ужиткових предметів доречно навести цитату з Біблії: Таж ніхто не може викупити себе самого, не може дати Богові ціну за себе. (Пс. 49:8-9)



Рис. 2. Широкий комір Сенебтісі, XII династія.
Малюнок і фото Світлани Нісмейко

Візерунки на бісерних прикрасах геометричні і рослинні, серед них слід виділити трикутники, хрести, хвилясті лінії, стилізовані квіти, а в більшості випадків ромб (рис. 1). Семантика більшості використаних знаків у нанизуванні і плетінні причетна до водної і земної стихій [1, с. 62–63]. Слід зазначити, що ромб трактують по-різному в залежності від додаткових деталей. Дослідники мають гіпотезу, що дана геометрична фігура з періоду верхнього палеоліту є поєднанням «чоловічого трикутника» з кутом вверх і «жіночого» з напрямком верхнього кута вниз, у зв'язку з чим вона вважається символом родючості. Водночас з появою крапки і перехресть всередині бісерного візерунка змінює сенс зображеного та пояснюється як «засіяне поле» з передбаченням рясного врожаю [9, с. 161]. Доповнена «баранячими різками» фігура схематично пов'язана з єдністю чоловічої і жіночої енергій (рис. 2) [1, с. 61]. Хрести всередині чотирикутника з'явилися задовго до появи християнства. Підкреслимо, що для української культури притаманне злиття народних і монотеїстичних вірувань, так би мовити хрест у виробах

є важливим синкретичним знаком Розп'яття Ісуса Христа і небесних світил (сонця, вогню, місяця). На додачу до всього вищесказаного, жінка при надії асоціюється з нивою, і поряд з тим носила вироби з бісеру не тільки з естетичних цілей і канонів моди. Знаки, зі свого боку, в сукупності були міцним оберегом, допомагаючи успішно народити, з характерною навіть позаминому століттю великому відсотку дитячої смертності та збереженням традиції первісних вірувань. Давньоєгипетський широкий комір *wsh* не був лише поховальним інвентарем і також мав протекційне сенсове наповнення з циліндричними намистинами, стилізованими пелюстками квітів, амулетів, ієрогліфічних знаків, впорядкованих у ряди. Міриади богів неможливо зобразити в одному комірі для повноцінного захисту, у зв'язку з чим символіки закодовано більше в кольорі, ніж у формі. Дорогоцінні метали і напівкоштовне каміння використовували для прив'язки з пантеоном численних богів, якому присвячено більше праць, ніж українським народним віруванням, через що задача розкрити зміст у першому випадку спрощена. Найбільшої майстерності ювеліри, у порівнянні з іншими періодами розвитку Стародавнього Єгипту, досягли під час правління XII династії Аменемхетів–Сенусертів (1850–1775 рр. до н.е.) [10, с. 9]. Ілюструємо це положення коміром господарки дому *nbt pr* Сенєбтісі із завершенням головою сокола, що спеціально був виготовлений для поховального інвентаря. Підвіски із зооморфною головою бога Хора не властиві для побутового носіння і були допоміжним предметом у царстві мертвих *dwzt* [10, с. 9]. Аналогічним чином повністю виготовлені з єгипетського фаянсу коміри з рядами циліндричних намистин є типовими знахідками в лляних бинтах мумії *s'h*, особливо за XII династії, що підтверджується кількісними предметами з фондів The Metropolitan Museum of Art (рис. 3).

Зауважимо, що ужиткове мистецтво еволюціонувало швидше від образотворчого, у зв'язку з чим легко впізнавані твори загалом датуються періодом Нового царства (1550–1352 рр. до н.е.). У фіванській гробниці ТТ 52, що знаходиться в поселенні Шейх Абд-ель-Курна на західному побережжі Ніла, похований давньоєгипетський чиновник при правлінні XVIII династії Нахт. На стіні поховальної камери стійкими мінеральними фарбами написана відома сцена святкування Прекрасного фестивалю долини *hb nfr n int*, який відзначали щороку як спомин про померлих у другий місяць сезону урожаю *šmw*. Композиція з трьох заможних молодих жінок, що сидять, (рис. 4) є цінною для дослідження завдяки наявності серед елементів одягу двох типів широкого коміру: фігура в центрі одягнена у *wsh*, а поруч



Рис. 3. Широкий комір Вах, XII династія. Малюнок і фото Світлани Нісмейко

контрастують довкола тонких ший розділені вертикально на трапеційні зони *šmw*. Матеріали для виготовлення прикрас у Новому царстві не змінилися і в монументальному живописі неважко за кольором їх впізнати. Жовтий пігмент імітує золото *nbw*, червоний – сердолик *hrsš*, блакитний – лазурит або фаянс *hsbd / thnt* тощо. З одного боку в українському мистецтві навпаки прикраси з бісеру візуально легко відрізнити, а з іншого через некомпетентність авторів статей в ЗМІ існує проблема з вживанням термінів і формуванням чітких меж між цілком ідентичними творами. Українські вироби виготовляли з невеликих скляних чи фарфорових намистин і з початку XX століття з доступного чеського бісеру, розширивши типізацію прикрас [11, с. 99]. Сіянка і криза різні з герданом за технічними особливостями виготовлення і формою півкола.

Заможні українські жінки часто поєднували декілька видів нашійних прикрас, як-от на Гуцульщині одночасно носили згарду, сіянку і пацьорки. У гробниці ТТ 69 живописна сцена чиновника Менна і його дружини Хенуттауї в широких комірах, котрі візуально відрізняються через наявність на шії чоловіка другої, меншої за розміром, прикраси *šbuw* (рис. 5). Щільно сплетений у три ряди золотий виріб, подарований царем за особливі досягнення, могли отримувати і жінки і ставати «людьми із золота» [12, с. 232]. В українській традиції бісерні прикраси не були особливо винагородою, при цьому звернемо увагу на типову доміную форму кола нашійних оздоб.

Форма кола має відношення до солярних знаків і фігурує непрямыми натяками у справжніх чи метафізичних предметах, що в цивілізаціях з відмінною перцепцією проявляється в ужиткових речах, включаючи прикраси. Давньоєгипетська релігійна свідомість генотейзму ґрунтується на вірі у верховного сонячного бога Ра, який сполучає риси інших богів в одній особі і в ієрогліфіці позначається як коло з меншим всередині



Рис. 4. Гробниця ТТ 52: Нахт і Тауї. Західна стіна, південна сторона. Жінки на Прекрасному фестивалі долини в ювелірних прикрасах

Джерело <https://www.flickr.com/photos/mana4u/14190737292>



Рис. 5. Гробниця ТТ 69: подружня пара Менна і Хенуттауї в широких комірах. Сцена з широкої зали. Фото Katy Kobzeff

нього – ☉². В українському фольклорі сонце наділяється антропоморфізмом що підтверджується відомою примітивною закличкою:

Вийди, вийди, Сонечко

На дідове полечко...

На Лемківщині діти, будучи християнами, у своїх закличках звертались до теплих сонячних променів: “Зашвіть, сонечко, дам ті яєчко, як курочка знесе, та ті го принесе” (с. Довгуня) [13, с. 33]. “Яєчко” в Стародавньому Єгипті є основою космогонічного міфу одного з провідних релігійних центрів – Гермополя *hmnw*: Великий Гоготун зніс яйце, з якого було створено світ [14, с. 79; 15, с. 34].

Сонце наділяється людськими властивостями як в генотейзмі Стародавнього Єгипту, так і в слов'янському політеїзмі. Приміром, у лемків сонце асоціюється з життєдайною силою, радістю і добром [13, с. 33]. Культ сонця властивий більшості високо розвинутих культур [16, с. 127]. Насправді світило скрізь однакове і важливе для існування живих організмів, що могло розширити межі обраної теми і показати зв'язок широкого коміру не тільки з українськими прикрасами, а й традиційними бісерними виробами Південної Америки та Південної Африки, в яких легко знайти аналог українським кризі, крученику, комірцю, силянці, гердану з подібним орнаментом, які подекуди важко класифікувати як окрему унікальну культурну спадщину народів. Таким чином, не маючи жодних комунікативних зв'язків між собою жителі України, Африки, Південної Америки та Стародавнього Єгипту обрали форму півкола для виробів з бісеру, коштовного і напівкоштовного каменю, що є підставою вважати сонце домінантою у формуванні релігійного світогляду багатьох народів. Незважаючи на сповідання українцями християнства, надмірна увага до природних явищ, світил, тварин і рослин простежується в бісерних

виробах і ужиткових творах загалом.

Ювелірні прикраси долини Нілу передають вкладений сенс через природній колір коштовного і напівкоштовного каменю. Золото *nbw* видобували у Східній пустелі і Нубії й ідеологічно пов'язували з нетлінністю, божественністю, сяянням сонця [17]. Копальні бірюзи, мінеральний камінь богині Хатхор, у Ваді-Магара і Серабітель-Хадім знаходилися на південно-західному Сінаї [18]. Між термінами «фаянс» і «єгипетський фаянс», дешевим аналогом бірюзи, існує суттєва різниця з огляду на оцінку європейськими дослідниками поверхні старожитностей, що нагадує італійську глазуровану кераміку міста Фаенца [19, с. 154]. Поховальний інвентар не обмежувався нашійними прикрасами і доповнювався амулетами, посудом, відповідачами *wšbj* з обпеченого кварцу, які виключно мали відношення до покійника [20]. Лазурит отримували шляхом торгівлі з сучасною територією Афганістану, застосовуючи камінь з Додинастичного періоду в мобільних антропоморфних скульптурах і прикрасах неолітичної культури Накада (4000–3000 рр. до н.е.). Камінь візуально передавав приналежність до божественного через синій колір перук *hjt*, борідок *hbswt*, елементів одягу й інкрустацій.

Особливо багато привласнили епітетів давні єгиптяни богині Хатхор на тему матеріалів: «владарка золота» *nbt-nbw*, «владарка бірюзи» *nbt-mfkzt*, «владарка фаянсу» *nbt-thnt*, «владарка лазуриту» *nbt-hrtt*, «владарка аметисту» *nbt-hsmn(t)*, «владарка срібла» *nbt-hd*. Подібними епітетами були наділені Осіріс, Хор, Мін, Мут, Ісіда та інші, що дозволяє зробити висновок про наділення протекцією носіїв коміру багатьма божествами одночасно [21, с. 199].

² Символ N 5 за знаковою системою сера Алана Хендерсона Гардінера (р. 485).

Широкий комір *wsh* згадується в 158-й главі “Книги мертвих”, яка насправді в оригіналі іменувалась “Главами про вихід до світла” *rw nw prt m hrw*, в якій мова йде про золотий широкий комір на шії померлого [22, с. 155]. Вище автором зазначалось, що коміри виготовляли не лише з дорогоцінного каміння, а втім, особливо важливим є виголошення глави над виробом у день поховання [22, с. 155].

В українських виробках привалює орнамент, для виготовлення яких колір і матеріал не прив'язані до канонів і вважаються другорядними, що насамперед об'єднує їх із комплексними естетичними уявленнями конкретних регіонів. В обох супротивних культурах переважають поліхромні кольори, проте рідко зустрічаються ахроматичні з метою створення контрастів і розставлення акцентів. Ряди намистин повторюються, об'єднуючи виріб у суцільну ритмічну і симетричну композицію із застосуванням прийому рапорту.

Висновки та перспективи подальшого розвитку. Зі сказаного раніше випливає, що українська та давньоєгипетська культури абсолютно не мали зв'язку історично, за виключенням торговельних контактів античних держав Північного Причорномор'я з цивілізацією долини Нілу, але композиційно й іконографічно прикраси і їх техніка виконання схожі. Подібність ужиткових предметів спричинена наявністю світоглядів, в основі яких покладено солярний культ. Домінування форми кола і рапорти є основою двох несуміжних способів сприйняття навколишнього середовища. Тема невичерпана і потребує подальшого розвитку за допомогою метода паралелізму, додаючи інформативності пам'яткам. Результати цього дослідження і наведений ілюстративний матеріал можуть бути використані під час наукових досліджень і написання статей, у лекційних матеріалах, при вивченні теми прикрас Стародавнього Єгипту або українських бісерних виробів.

Література:

1. Федорчук О.С. Українські народні прикраси з бісеру. Львів : Свічадо, 2007. С. 10, с. 59–63.
2. Brovanski, E. (1997). “Old Kingdom Beaded Collars”. In Jacke Phillips with Lanny Bell, Bruce B. Williams, James Hoch and Ronald J. Leprohon (eds.) *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East. Studies in Honour of Martha Rhoads Bell, Volume 1*. San Antonio : Van Siclen Books, p. 142.
3. Wilkinson, Richard. H. (2003). *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London : Thames & Hundson, pp. 55–56.
4. Історія декоративного мистецтва України : в 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. С. 84–85.
5. Український народний одяг / ред. : П. Одарченко, Г. Царинник. Toronto; Philadelphia : Світова Федерація Українських Жіночих Організацій, Комісія народного мистецтва, 1992. С. 193–201.
6. Вовк Х.К. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995. С. 129–130.
7. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А. Антонович та ін. ; за ред. Т. О. Головіна . Львів : Світ, 1993. С. 48–63.
8. Кусайкіна Н.Д. Твоя країна – Україна. Енциклопедія українського народознавства / за ред. Р. Дерев'янченко. Харків : Школа, 2009. С. 403.
9. Мистецтвознавство' 03 : Публікації. Переклади. Панорама подій : наук. зб. / Спілка критиків та істориків мистецтва; Ін-т народознавства НАН України; Гол. ред. М. Станкевич. Львів, 2004. С. 151–164.
10. McConnell, Sophie. (1991). *Metropolitan jewelry*. New York : The Metropolitan Museum of Art. P. 8–9.
11. *Народні художні промисли УРСР* : довідник / відп. ред. Р.В. Захарчук-Чугай. Київ : Наукова думка, 1986. С. 99–102.
12. Binder, Susanne. (2008). *The Gold of Honour in New Kingdom Egypt*. Australian Centre for Egyptology: Studies&Oxford : Aris and Phillips. P. 211–232.
13. Народна творчість та етнологія : № 4 / голов. ред. Г. Скрипник ; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2012. С. 33–45.
14. Remler, Pat (2006). *Egyptian Mythology A to Z, Revised Edition*. New York : Facts On File. P. 79.
15. Maravelia, Alicia. (2019). *The Conception of the Cosmic Egg (Swht) in the ancient Egyptian and in the Orphic cosmogony*," *Shodoznavstvo*, (83), pp. 25–52. DOI: 10.15407/skshodoznavstvo2019.01.025
16. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. Москва : Ладомир, 1999. С. 127.
17. Schorsch, Deborah. (2000). “Gold in Ancient Egypt.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org/toah/hd/egold/hd_egold.htm. Retrieved from: http://www.metmuseum.org/toah/hd/egold/hd_egold.htm
18. Schorsch, Deborah. (2000). “Turquoise in Ancient Egypt.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org/toah/hd/turqe/hd_turqe.htm. Retrieved from: http://www.metmuseum.org/toah/hd/turqe/hd_turqe.htm
19. Peck, William H. (2013). *The Material World of Ancient Egypt*. Cambridge University Press. P. 154–156. DOI: 10.1017/CBO9781139034296.005.

20. Riccardelli, Carolyn. (2000). "Egyptian Faience: Technology and Production." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org/toah/hd/egfc/hd_egfc.htm. Retrieved from http://www.metmuseum.org/toah/hd/egfc/hd_egfc.htm

21. Maravelia, Alicia, & Guilhou, Nadine. (2020). The Minerals as Divine Epithets: Notes on the Use of Lapis Lazuli in Divine Epithets. *Environment and Religion in Ancient and Coptic Egypt: Sensing the Cosmos Through the Eyes of the Divine*, (pp. 195–204). Oxford: Archaeopress. DOI: 10.2307/j.ctv24trf4k.18

22. Faulkner, Raymond O. (1985). *The Ancient Egyptian Book of the Dead*. London: British Museum Publications. P. 155.

References:

1. Fedorchuk O.S. (2007). *Ukrayins`ki narodni pry`krasy` z biseru* [Ukrainian folk jewelry made of beads]. L`viv: Svichado. S. 10, s. 59–63. [in Ukrainian]

2. Brovarski, E. (1997). "Old Kingdom Beaded Collars". In Jacke Phillips with Lanny Bell, Bruce B. Williams, James Hoch and Ronald J. Leprohon (eds.) *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East. Studies in Honour of Martha Rhoads Bell*, Volume 1. San Antonio: Van Siclen Books, p. 142. [in English]

3. Wilkinson, Richard. H. (2003). *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames & Hundson, pp. 55–56. [in English]

4. Skry`pny`k, G. (Eds.). (2011). *Istoriya dekoraty`vnogo my`stecztva Ukrayiny`* [History of decorative art of Ukraine], Vols. 1-5. Kyiv, pp. 84–85. [in Ukrainian]

5. Odarchenko, P., & Czary`nny`k, G. (Eds.). (1992). *Ukrayins`ky`j narodny`j odyag* [Ukrainian folk clothes]. Toronto; Philadelphia: Svitova Federaciya Ukrayins`ky`x Zhinochy`x Organizacij, Komisiya narodnogo my`stecztva, pp. 193–201. [in Ukrainian]

6. Vovk, Kh.K. (1995). *Studiyi z ukrayins`koyi etnografiyi ta antropologiyi* [Studies in Ukrainian ethnography and anthropology]. Kyiv: My`stecztvo, pp. 129–130. [in Ukrainian]

7. Antonovy`ch, Ye.A. (1993). *Dekoraty`vno-pry`kladne my`stecztvo* [Arts and crafts]. T. O. Golovina (Ed.). L`viv: Svit, oo. 48–63. [in Ukrainian]

8. Kusajkina N.D. (2009) *Tvoya krayina – Ukrayina. Ency`klopediya ukrayins`kogo narodoznavstva. [Your country is Ukraine. Encyclopedia of Ukrainian folklore]*. R. Derevyanchenko (Ed.). Xarkiv: Shkola, p. 403. [in Ukrainian]

9. Stankevych, M. (Eds.). (2004). *My`stecztvoznavstvo` 03: Publikaciyi. Pereklady`. Panorama podij: nauk. zb.* [Art studies' 03: Publications. Translations. Panorama of scientific events. coll.]. L`viv, pp. 151–164. [in Ukrainian]

10. McConnell, Sophie. (1991). *Metropolitan jewelry*. New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 8–9. [in English]

11. Zaxarchuk-Chugaj, R.V. (1986). *Narodni xudozhni promy`sly` URSS: dovidny`k* [Folk art crafts of the Ukrainian SSR: a guide]. Kyiv: Naukova dumka, pp. 99–102. [in Ukrainian]

12. Binder, Susanne. (2008). *The Gold of Honour in New Kingdom Egypt*. Australian Centre for Egyptology: Studies&Oxford: Aris and Phillips, pp. 211–232. [in English]

13. Skry`pny`k, G. (Eds.). (2012). *Narodna tvorchist` ta etnologiya: № 4* [Folk creativity and ethnology: # 4]. Ky`yiv, s. 33–45. [in Ukrainian]

14. Remler, Pat. (2006). *Egyptian Mythology A to Z, Revised Edition*. New York: Facts On File. P. 79. [in English]

15. Maravelia, Alicia. (2019). The Conception of the Cosmic Egg (Swht) in the ancient Egyptian and in the Orphic cosmovision. *Shodoznavstvo*, vol. 83, pp. 25–52. DOI: 10.15407/skhodoznavstvo2019.01.025. [in English]

16. Jeliade M. (1999). *Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya* [Essays on Comparative Religion]. Moskva: Ladomir, p. 127. [in Russian]

17. Schorsch, Deborah (2000). "Gold in Ancient Egypt." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org/toah/hd/egold/hd_egold.htm. Retrieved from: http://www.metmuseum.org/toah/hd/egold/hd_egold.htm [in English]

18. Schorsch, Deborah (2000). "Turquoise in Ancient Egypt." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org/toah/hd/turqe/hd_turqe.htm. Retrieved from: http://www.metmuseum.org/toah/hd/turqe/hd_turqe.htm. [in English]

19. Peck, William H. (2013). *The Material World of Ancient Egypt*. Cambridge University Press. P. 154–156. DOI: 10.1017/CBO9781139034296.005. [in English]

20. Riccardelli, Carolyn (2000). "Egyptian Faience: Technology and Production." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org/toah/hd/egfc/hd_egfc.htm. Retrieved from: http://www.metmuseum.org/toah/hd/egfc/hd_egfc.htm [in English]

21. Maravelia, Alicia, & Guilhou, Nadine. (2020). The Minerals as Divine Epithets: Notes on the Use of Lapis Lazuli in Divine Epithets. *Environment and Religion in Ancient and Coptic Egypt: Sensing the Cosmos Through the Eyes of the Divine*, (pp. 195–204). Oxford: Archaeopress. DOI: 10.2307/j.ctv24trf4k.18. [in English]

22. Faulkner, Raymond O. (1985). *The Ancient Egyptian Book of the Dead*. London: British Museum Publications, p. 155. [in English]

УДК 75+76(477.85)"19-20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.5>**Міщенко Ірина Іванівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-3525-5885
irynart@ukr.net

НАРОДНЕ ВБРАННЯ В ОБРАЗОТВОРЧОСТІ БУКОВИНИ XX–XXI СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано різні варіанти використання національного костюму для створення образу – від прагнення передати декоративну виразність і навіть екзотичність вбрання персонажів картини до намагання за його допомогою означити внутрішню сутність портретованого, окреслити історичне тло, важливість змальованої події для певного етносу або перетворити народний стрій чи окремі впізнавані елементи його на символ, продемонструвавши таким чином власну позицію мистця.

Зовнішньо-ефектний підхід до зображення народного вбрання, з дотриманням етнографічних особливостей останнього, був більш характерним для творів європейських та місцевих художників другої половини XIX ст. (Ю. Зубер, Е. Бучевський, А. Кохановська). Попри наявність у XX ст. значного числа мистців, для яких народне вбрання є важливою ознакою національної ідентичності, не менша кількість авторів використовує його саме як позначку регіону, декоративний мотив, що надає твору більшої мальовничості. Подібне нерідко зустрічається не тільки у живописних роботах, а й у плакатах, ілюстраціях, зокрема, радянського періоду.

У художників кінця XX – перших десятиліть XXI ст. народний костюм часом перетворюється на знакову й промовисту частину портрету, композиції або навіть натюрморту, допомагаючи авторові надати роботі особливого змістового й емоційного забарвлення (Я. Заяць, І. Салевич, О. Криворучко). Національне вбрання як підкреслення самоідентифікації і художника, і його моделі, набуває особливої популярності на теренах Буковини (і в Україні загалом) в той час, коли виникає загроза нівелювання, а то й знищення унікальності нації. Тож подібні прояви спостерігалися як у період після 1940 р., так і під час подій кінця XX – першої чверті XXI ст.

Ключові слова: національний костюм, Георг фон Льовендаль, Пантелеймон Видинівський, Євзебій Ліпецький, Одарка Киселиця, Петро Яковенко, Геннадій Горбатий.

Mishchenko Iryna. FOLK COSTUME IN BUKOVYNA IMAGES OF THE 20th–21st CENTURIES

The article analyzes various options for using the national costume to create an image – from the desire to convey the decorative expressiveness and even exoticism of the clothes of the characters in the picture to the attempt to use it to indicate the inner essence of the person portrayed, to outline the historical background, the importance of the depicted event for a certain ethnic group, or to transform the national costume or its individual recognizable elements to a symbol, thus demonstrating the artist's own position.

The outwardly effective approach to the depiction of folk clothing, with observance of the latter's ethnographic features, was more characteristic of the works of European and local artists of the second half of the 19th century. (Yu. Zuber; E. Buchevskiy, A. Kokhanovska). Despite the presence in the 20th century of a significant number of artists for whom folk dress is an important sign of national identity, no less number of authors use it precisely as a mark of the region, a decorative motif that gives the work more picturesqueness. This is often found not only in paintings but also in posters and illustrations, in particular, from the Soviet period.

The artists of the late 20th and early 21st centuries sometimes turn folk costume into a symbolic and expressive part of a portrait, composition, or even a still life; the costume helps the author to give the work a special meaning and emotional color (Y. Zayats, I. Salevych, O. Kryvoruchko). The national costume, as an emphasis on the self-identification of both the artist and his model, is gaining particular popularity in Bukovyna (and in Ukraine in general) at a time when there is a threat of leveling, or even destroying, the uniqueness of the nation. Therefore, similar manifestations were observed both in the period after 1940 and during the events of the end of the 20th – the first quarter of the 21st century.

Key words: national costume, Georg von Loewendal, Panteleimon Vydynivskiy, Euzebius Lipetskyi, Odarka Kyselytsia, Petro Yakovenko, Gennadiy Gorbaty.

Вступ. Твори мистецтва завжди відбивають певний культурний досвід суспільства загалом, та особистісний – самого автора роботи. Зображений у портреті костюм пропонує цілком конкретний варіант сприйняття змальованої особи, відбиваючи її погляди, а нерідко і роль у суспільстві, тож обране для картини чи самим замовником, чи то художником, вбрання стає своєрідним повідомленням про погляди одного, а то й обох учасників процесу зображення людини.

У випадку використання народного строю відіграє свою роль уже не тільки власне сприйняття такого костюму мистцем, а й затребувані суспільством погляди, наявність (або відсутність) у самої моделі потреби в особистій національній ідентифікації тощо. Останнє є особливо актуальним сьогодні, адже, як зазначає О. Титар, «Національні ідентичності залишаються перед викликом часу – універсалізуватись, адаптуватись до нової глобалізованої культури чи йти шляхом традиціоналізації та збереження автентичності» [1 с. 34].

З огляду на це, питання дослідження особливостей зображення національного вбрання художниками різного часу та відмінної мистецької орієнтації видається цілком актуальним.

Матеріали та методи. Національний стрій, як специфічний елемент, котрий виникає в образотворчості, донині здебільшого привертає увагу дослідників, які шукають документальні свідчення того, як виглядав костюм у ту чи іншу епоху, або ж прагнуть відтворити чи трансформувати елементи вбрання минулих часів у дизайні сьогодення. Однак, народний костюм, як важливий чинник формування образу, змістове наповнення й емоційне забарвлення портрету або роботи іншого жанру, значно рідше стає предметом зацікавлення науковців.

Попри те, що матеріальна культура регіону висвітлена у працях багатьох дослідників, серед яких Р. Ф. Кайндль [2], Г. Кожолянюк [3], на початку ХХ ст. вийшли друком укладені Е. Кольбенгаером [4] та Е. Стернюковою [5] альбоми, присвячені мистецтву орнаментики краю, а буковинська громадськість у першій третині ХХ ст. чимало робила для популяризації народного вбрання, зокрема,

влаштуваючи експозиції «Попис народної ноші», створивши у Чернівцях «Український музей народовідання», ретельному вивченню костюму приділялося значно менше уваги. Чи не першим ґрунтовним дослідженням його стало підготовлене Я. Кожолянюк видання «Буковинський традиційний одяг» [6].

Слід зауважити, що народні строї такого поліетнічного регіону, як Буковина, часто приваблювали мистців завдяки своїй різноманітності та барвистості, а перші подібні зображення місцевих мешканців у національному вбранні були виконані у другій половині ХІХ ст. відомими авторами, серед яких, зокрема, польський живописець Юліуш Зубер та угорський фотограф, художник і літограф Кароль Поп де Сатмарі. Незважаючи на це, питання підходів до вирішення таких композицій, особливостей відбиття в образотворчості краю костюму різних етносів не привернуло увагу дослідників. Відсутні розвідки, в яких аналіз подібних проявів було би систематизовано. Тож метою публікації є спроба висвітлити творчий доробок окремих авторів, у роботах яких присутнє зображення народного строю, окреслити різні підходи до змальовування національного вбрання. Звідси виникає і необхідність у використанні таких методів дослідження, як компаративний та системний, мистецтвознавчий аналіз.

Результати. Одним з найбільш ранніх зображень національного костюму у мистецтві Буковини став виконаний Епаміондою Бучевським (1843–1891) портрет родини Влежулів (1870–1880-ті рр.). Зображаючи мешканців румунського села Пояна Стампей, художник використовує традиційну схему ктиторського портрету, змальовуючи їх з макетом церкви у руках, над яким вгорі – півфігура святого Миколая. Автор прагне не тільки ретельно передати зовнішність сімейної пари, а й детально відтворює особливості їхнього вбрання. По-іншому виглядає роль костюма у картинах «Дойна» та «Маленька квітка» цього ж художника, де він, ґрунтуючись на академічній традиції, і майже документально зображаючи декор та спосіб вдягання окремих елементів вбрання, створює дещо сентиментальні й романтизовані, на межі із салонними, образи селян.

Августа Кохановська (1868–1927), окрім мистецької діяльності, була ще й відомим дослідником способу життя та орнаментальної культури гуцулів і протягом 1898–1914 рр. публікувала етнографічні розвідки у «Zeitschrift für Österreichische Volkskunde» («Журнал з австрійської етнографії») [7; 8; 9]. У її живописі зустрічається і точне відтворення вбрання, з дотриманням деталей і фактур, з яких воно складається («Хлопець у народному вбранні», 1891), і узагальнене відбиття розташування орнаментальних смуг вишивки або інших елементів декору та колірної гами одягу («Біля криниці», «Селянська дівчинка», «Гуцульська пара», всі – кінця ХІХ – початку ХХ ст.).

Дещо інакше виглядає оформлене художницею видання «Kleinrussische Novellen» («Малоруські новели») О. Кобилянської, що вийшло друком 1901 р. у німецькому Міндені. На обкладинці орнаментальні мотиви, жінка у гуцульському строї та шрифти доволі органічно поєднані в композицію у стилістиці сецесії. Вміщені ж у книзі ілюстрації видаються традиційнішими за вирішенням, в них більшу увагу приділено світлотіньовому моделюванню та означенню простору, що загалом притаманне живопису цієї авторки.

Поєднання рис сецесії та академізму в межах одного твору присутнє і у виданнях, оформлених Пантелеймоном Видинівським (1891–1978), зокрема, у низці книжок О. Кобилянської («У неділю рано зілля копала», «Але Господь мовчить», «Лісова мати»), що вийшли друком 1928 р. [10; 11]. Виконані у стилістиці модерну обкладинки з портретом автора літературного твору, фрагментами буковинського або гуцульського орнаменту та зображенням епізоду книги подекуди дисонують з ілюстраціями в тексті. В них графік прагне якнайточніше відтворити не тільки природне середовище чи інтер'єри, котрі за вирішенням нагадують театральні декорації, а й ретельно відбиває етнографічні подробиці, змальовуючи одяг героїв та окремі аксесуари, що не тільки підкреслювало буковинський колорит видань, а й загалом було характерним для цієї доби утвердження національної самобутності українців.

У Артура Гаргуромін-Верони (1867–1946) костюм виникає здебільшого у тематичних композиціях («На Буковині», «Дівчата на річці Прут», «Дунайська декорація», 1912; «У лісі», 1911; «Переривання приспіву», 1911). В них мистець відтворює впізнавані силуети народного строю, не вдаючись до деталей, адже це дозволяє йому не тільки означити етнічну приналежність персонажів, а й задати ритм тональних плям. Винятком є хіба що композиція «Соняшники» (1915), в якій докладному змальовуванню вбрання приділено значну увагу, адже за вирішенням робота більше нагадує портрет. Для Пауля Верони (1897–1961) народне вбрання, перш за все, є цікавим декоративним та колірним елементом живописної композиції, тож подане, переважно, у стилізованому вигляді («Жнива», 1935; «Жниці», до 1938).

Схожий підхід до відтворення народного строю помітний і у роботах Євзебія Ліпєцького (1889–1970), що, малюючи портрет, зображаючи побут та звичаї мешканців Буковини, досить лаконічно окреслює загальний вигляд вбрання людей, для яких такий костюм є звичною частиною життя. Це притаманне як творам раннього періоду, виконаним ще до навчання в Академії мистецтв у Мюнхені («Портрет Олександра Скорейка», 1911; етюди 1900-их рр.), так і акварелям «Коляда», «Молодь палить діда» 1936 р. Такий варіант трактування народних строїв пояснюється тим, що головним у творах було відображення обрядових дійств, тож індивідуальні риси персонажів або деталізація елементів вбрання не були пріоритетними для автора.

По-іншому національний костюм змальований у графічних портретах історичних діячів – Ю. Федьковича та Л. Кобилиці (1920-ті рр.). У портреті Ю. Федьковича, в основі якого – відома фотографія письменника, вбрання підкреслює стриману суворість образу редактора першої української газети в Чернівцях. Натомість у портреті Л. Кобилиці – депутата австро-угорського парламенту і селянського ватажка, ретельно відображений народний стрій створює романтизований образ героя народних легенд. Вже наприкінці ХХ ст. інший автор – скульптор Володимир

Гамаль (1948 р. н.), створюючи пам'ятник Ю. Федьковичу (1995), теж прагнучим підкреслити не тільки волю й цілеспрямованість одного з найцікавіших літераторів України, а й спорідненість його із Буковиною. Зображуючи Ю. Федьковича у традиційному для нього (незважаючи на шляхетське походження) сардаку й поясі-чересі, В. Гамаль гранично спрощує обриси, зводячи до мінімуму деталі декору, та доповнює портрет розміщеними на горах-крилах за спиною поета елементами гуцульського орнаменту.

Євген Максимович (1857–1928) у своїх творах точно фіксує окремі елементи народного строю, проте не завжди прагне деталізувати оздоблення, більше цікавлячись вирішенням суто живописних завдань, зокрема, у намаганні відтворити ефекти освітлення («Двоє старих з Дорни», 1907), або виявити різко окреслені перепади форми («Портрет селянина», кінець XIX ст.). Тож костюм тут виступає швидше як одна з цікавих для автора мальовничих подробиць повсякдення. Деяку більшу увагу особливостям декору вбрання та іншим етнографічним елементам він приділяє у роботах «Різдвяна традиція. Співаки із зіркою» (1890-ті рр.) та «Визнання батьківства» (1894), літографії з яких вміщені у присвяченому Буковині виданні «Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bukowina» («Австро-угорська монархія у слові і зображенні. Буковина» (1899) [12]. На відміну від нього, Ірма Магда Розеншток (1904–1965) у портретах буковинців значну увагу приділяє докладному відтворенню не тільки всіх частин костюму, а й ретельному відображенню його оздоблення, що дозволяє їй завдяки активним плямам кольорів створити динамічну живописну поверхню, підкресливши разом індивідуальну виразність зовнішності змальованих селян («Портрет хлопця», «Портрет жінки», 1920–1930-ті рр.).

Георг фон Льовендаль (1897–1964) зображає народний костюм лише тією мірою, яка необхідна йому для підкреслення динаміки композиції (акварелі «Площа», «Ринкова площа», обидві – 1936), найбільшу увагу приділяючи активності колірної складової. Або ж мистець, роблячи акцент на фактурі поверхні

окремих елементів вбрання, прагне завдяки цьому увиразнити настрій змальованих ним селян, надаючи портретам рис пасторальності і навіть сентиментальності («Селянка з Буковини», 1937), чи підкреслюючи внутрішній неспокій портретованого («Буковинський селянин», 1933). Цілком можливо, що в такому підході відчувається вплив досвіду Г. Льовендаля як театрального художника.

Для Одарки Киселиці (1912–1999) національне вбрання важливе не тільки з огляду на означення в такий спосіб власної ідентичності, а й з точки зору мальовничості й експресії колірних сполук. Саме тому вона лише ескізно позначає контури чи плями візерунків, задаючи настрій поєднанням тонів, гармонією або контрастами барв. Мисткиню більше цікавило відображення через поліхромію структури декору («Гуцульська дівчина», 1961), тож вона уникає деталізації, що могла б завадити цілісному й емоційному сприйняттю створеного нею образу («Гуцулка», 1971; «Сумні спогади (Портрет Ольги Шевчукевич)», 1966).

Репрезентація власного погляду на традицію та народний стрій як помітний елемент національної ідентифікації стає все більш важливим для художників зламу XX–XXI ст. Здавалось би, з відновленням державної незалежності України підкреслення цієї складової мало би відійти на другий план, стати не таким актуальним. Натомість, обмеження впродовж багатьох попередніх десятиліть цієї теми чітко окресленим колом сюжетів та варіантів їхнього вирішення, спричинилися до актуалізації відбиття національних мотивів у візуальній культурі. На відміну від інших жанрів, де таке відображення нерідко набувало драматичного, а то й трагічного забарвлення, у портреті воно мало, перш за все, репрезентативний, а часом навіть декларативний характер, підкреслюючи приналежність змальованої людини до певного етносу, наявність у неї цілком визначеної ідентичності, асоціювання себе з конкретними суспільними проявами. Це виявилось особливо важливим у постколоніальній ситуації, в якій опинилася Україна на межі XX–XXI ст. Тут народний стрій може виступати як вибір способу пре-

зентації себе, що визначає приналежність до певної спільноти і водночас демонструє неповторну особистість змалюваної людини, індивідуальності у загальному. Такою є «Червона калина» (1988) Прокопа Колісника (1957–2021). Будучи портретом конкретної людини, картина відбиває знакові риси цілої нації, перетворюючись на її символічний образ, споріднений з піснею повстанців. Роботи П. Колісника загалом сповнені асоціацій, в них український костюм доповнює відтінками знайомі багатьом літературні мотиви та іконографічні схеми, роблячи їх підкреслено близькими.

Ярослав Заяць (1952 р. н.), в акварелях та гравюрах якого народне вбрання має питомо регіональні ознаки, певною мірою наслідує, зокрема, нідерландських майстрів XV–XVI ст., переміщуючи поширені у мистецтві християнського світу теми у площину національного світосприйняття, надаючи їм дещо іншого, ментально відповідного самому художнику, неповторного й незвичного прочитання (варіації на тему «Різдва», 1980–1990-ті рр.; «Лемківська мати», 2011; «Осінь», 2000; «Ворожіння», 2007). Не переслідуючи мету якнайточніше відобразити усі елементи костюму, художник виділяє з них один-два найбільш своєрідні та упізнавані, доповнюючи зображення фрагментами орнаментів, що не залишають сумніву у приналежності змалюваного сюжету до певного регіону України. Накладання індивідуального бачення на загальносвітовий контекст підкреслене ще й шарами зображень, утворених за допомогою поєднання різних технік, використання колажу. Ці пласти існують ніби відокремлено і водночас взаємодіють, утворюючи живу тканину буття, нерозривну єдність минулого і сьогодення.

Лаконічним і прискіпливо точним у зображенні народного строю є Орест Криворучко (1942–2021), котрий то гранично узагальнює всі елементи вбрання, залишаючи ті, що дають змогу підкреслити буковинський колорит («Будьмо!», афіша до мелодрами С. Воробкевича «Гнат Приблуда», 1980-ті рр.), то захоплено обіграє кожну деталь, ритміку ліній та розмаїття фактур, іронічно спів-

ставляючи традиційне вбрання та сучасні деталі – жіночі туфлі на високих підборах, фотоапарат в руках буковинських туристів-ельфів, що летять над містом («Екслібрис Джузеппе Фавілли», 1984). Подекуди парадоксально співставляючи народний стрій на сільських жінках із сумками-тайстрами на плечі та обриси сецесійної архітектури Чернівців, він досягає враження унікальності такого поєднання, особливої й характерної для міста протягом багатьох десятиліть ознаки («На базар», 1981).

Петро Яковенко (1914–2006) використовує народний стрій як визначальний елемент, що підкреслює особистість портретованого. Не повторюючи всі мотиви декору вбрання, мистець вільно оперує нечисленними деталями, залишаючи тільки знак костюму, ритмічно-колірне враження від нього («Вишиванка», 1990). Це стосується і автопортретів художника, на яких він завжди постає у вишитій сорочці («Автопортрет», 1990-ті рр.), і портретів, виконаних під час подорожей Карпатами («Вівчар Омелько Клим», 1970).

Деталі вбрання й самі можуть бути цікавими елементами композиції. Ідея множинності варіантів індивідуального у спільному відображена у циклі «Україна» (2019) Івана Лисанюка (1959 р. н.). Останній за точністю етнографічних елементів нагадує довідник і разом – кадри відеокліпу. Подаючи зображення кількох характерних для України типажів жінок у притаманних окремим регіонам головних уборах, автор розміщує їх на тлі умовно вирішених пейзажів та рослинних візерунків, доповнює стрічками орнаменту, лляною та мереживною фактурою, прагнучи відтворити відмінності кожної місцевості і водночас підкреслити єдність українського етносу.

Подекуди зображення національного костюму (або навіть його складових) можуть виконати функцію ідентифікації людини, розповіді про неї за відсутності власне портрету. В такому варіанті народний стрій з'являється у композиціях Геннадія Горбатого (1955 р. н.) «Татова сорочка», «Мамина вишиванка» (обидві – 2019). В полотнах живописця, батьків якого було депортовано з Тернопілля до

Сибіру, притаманні цьому регіонові України візерунки ніби тануть, розсотуючись ниточками, чи перетворюються на рейки безкінечного шляху на схід. А вишивані сорочки стають частиною спогадів, що розмиваються часом, зберігаючи найяскравіші образи – не тільки барвистого вбрання, а й обрисів таборів, і втіленням оманливої мрії про щасливе життя. Таке переосмислення мотиву національного костюма характерне для зрілого періоду творчості художника, серед ранніх робіт якого зображення народного строю буковинців нерідко виникало як певна екзотика, в якій автора вабила мальовничість та декоративна виразність вбрання («Свято на Буковині», 1988; «Маланка», 1889–1990).

У виконаній рік назад інсталяції Івана Салевича (1960 р. н.) «Хохли» (2021) національний костюм виступає як зовнішній маркер приналежності цілої спільноти до певного етносу. Водночас, підкреслюючи відсутність у її представників такого важливого внутрішнього «почування себе українцями», художник надає граничної умовності фігурам людей, перетворюючи їх на шаблон. Оскільки й сама особа не вирізняє себе з-поміж інших, будучи тільки часткою зомбованого російським телефіром натовпу безликих істот, замість очей на обличчях з'являються триколори країни-агресорки.

Роботу навіть вважали такою, що паплюжить (або принаймні не відповідає пафосу святкування) 30-річчя відновлення Україною своєї незалежності. Тож авторіві спочатку «порадили» написати пояснення до неї, розмістивши його поруч із композицією, а згодом і взагалі прибрали її з експозиції. Нині ж можна констатувати, що чутливість до соціально-політичних процесів і глибоке переосмислення національної складової дозволила скульпторові раніше за багатьох вловити і візуально означити наявність в українському су-

спільстві невирішених і болючих питань, здатних провокувати трагічні події сьогодення.

Висновки. Точне й детальне відтворення національного вбрання, замишування його декоративністю або ж інтерпретація, відображення за допомогою костюму (чи через впізнані деталі його) сутності портретованої особи та персонажу композиції – такі підходи до використання в образотворчості народного строю притаманні роботам багатьох буковинських авторів ХІХ–ХХІ ст.

Для першого з них характерними є твори, в яких національний костюм відображений докладно, з дотриманням етнографічних подробиць. Для другого підходу властиве використання народного вбрання не лише як точного етнічного ідентифікатора змальованих людей, а й у якості декоративної плями, елемента, котрий дає змогу увиразнити лінійний або колірний ритм, визначити акценти.

Національний костюм у творах художників, окрім підкреслення особливостей зовнішності людини, її емоційного стану, утворює також додаткові (а то й вирішальні для розкриття індивідуальності змальнованої постаті) асоціації, шари сприйняття зображеного мистцем, стаючи сигналом, надісланим майбутньому глядачеві. Народне вбрання, як і його фрагменти, означає приналежність персонажів до певної соціальної спільноти, відбиває і демонструє погляди портретованого та самого автора роботи.

На сьогодні народний стрій, практично позбавлений утилітарності, набуває все більшої ваги як певна знакова система. Тож в образотворчому мистецтві межі ХХ–ХХІ ст. не лише Буковини, а й України загалом, можна зауважити непоодинокі прагнення осмислення художниками національного вбрання або його частин як елемента, що може існувати відокремлено від людини, перетворюючись на самодостатній і промовистий символ.

Література:

1. Титар О. В. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2016. 493 с.
2. Kaindl R. F., Manastyrski A. = Кайндль Р. Ф., Манастирський О. Die Rutenen in der Bukowina = Русини на Буковині / пер. з нім. В. Ю. Іванюк. Чернівці : Зелена Буковина, 2007. 192 с.

3. Кожолянко Г. К. Етнографія Буковини. Матеріальна культура. Т. 1. Чернівці, 1999. 384 с.
4. Кольбенгаєр Е. Взорн вишивок домашнього промислу на Буковині. Б.м. : Executive of the Ukrainian women's association of Canada, 1974. 106 с.
5. Буковинські гуцульські вишивки: набір таблиць для вишивання / вид. Жіночої громади на Буковині ; упоряд. Емілія Стернюкова в Чернівцях. Львів : Літ. А. Андрейчин, 1911. 7 арк.
6. Кожолянко Я. Буковинський традиційний одяг. Traditional dress of Bukovyna. Чернівці–Саскатун, 1994. 262 с.
7. Kochanowski A. Aus dem Leben der Schafhirten in der Bukowina. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*. Wien : Verein für österreichische Volkskunde, 1914. S. 101–114.
8. Kochanowski A. Ostereier in der Bukowina und Galizien (mit 21 Abbildungen). *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*. Wien : Verein für österreichische Volkskunde, 1899. S. 155–161.
9. Kochanowski A. Vom rumänischen Bauernhaus in der Bukowina (mit 3 Textabbildungen). *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*. Wien und Prag : Verlag von F. Tempsky, 1898. S. 203–206.
10. Кобилянська О. В неділю рано зілля копала. Чернівці : Юрій Гливіка і Спілка, 1928. 80 с.
11. Кобилянська О. Але Господь мовчить... і інші оповідання : ювілейне видання / вступ. ст. О. Гриця. Чернівці : Весна, 1928. 88 с.
12. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bukowina. Band 20. Wien : Verlag k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder, 1899. 546 S.

References:

1. Tytar, O. (2016). Ukrainski natsionalno-kulturni identychnosti Slobozhanshchyny u konteksti hlobalizatsii: filosofsko-antropolohichni vymir [Ukrainian national and cultural identities of Slobozhanshchyna in the context of globalization: philosophical and anthropological dimension]. Kharkiv: Kharkiv. nats. un-tim. V. N. Karazina. [in Ukrainian]
2. Kaindl, R. F. & Manastyrskyi, O. (2007). Die Rutenen in der Bukowina = Rusyny na Bukovyni [Ruthenians in Bukovina]. Chernivtsi: Zelena Bukovyna. [in German & Ukrainian]
3. Kozholianko, H. (1999). Etnohrafiia Bukovyny. Materialna kultura [Ethnography of Bukovyna. Material culture], vol. 1. Chernivtsi. [in Ukrainian]
4. Kolbenhaier, E. (1974). Vzory vyshyvok domashnoho promyslu na Bukovyni [Patterns of home craft embroidery in Bukovyna]. Executive of the Ukrainian women's association of Canada. [in Ukrainian & English]
5. Sterniukova, E. (1911). Bukovynski hutsulski vyshyvky: nabir tablyts dlia vyshyvannia [Bukovyna Hutsul embroidery: a set of embroidery tables]. Lviv: Lit. A. Andreichyn. [in Ukrainian]
6. Kozholianko, Ya. (1994). Bukovynskyi tradytsiinyi odiah. Traditional dress of Bukovyna. Chernivtsi–Saskatun. [in Ukrainian & English]
7. Kochanowski, A. (1914). Aus dem Leben der Schafhirten in der Bukowina [From the life of the shepherds in Bukovina]. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*, 101–114. [in German]
8. Kochanowski, A. (1899). Ostereier in der Bukowina und Galizien (mit 21 Abbildungen) [Easter eggs in Bukovina and Galicia (with 21 illustrations)]. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*, 155–161. [in German]
9. Kochanowski, A. (1898). Vom rumänischen Bauernhaus in der Bukowina (mit 3 Textabbildungen) [From the Romanian farmhouse in Bukovina (with 3 text illustrations)]. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*, 203–206. [in German]
10. Kobylianska, O. (1928). V nediliu rano zillia kopala [On Sunday, the potion was dug early]. Chernivtsi: Yurii Hlyvka i Spilka. [in Ukrainian]
11. Kobylianska, O. (1928). Ale Hospod movchyt... i ynshi opovidannia: yuvileine vydannia [But the Lord is silent... and other stories: anniversary edition]. Chernivtsi: Vesna. [in Ukrainian]
12. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bukowina (1899) [The Austro-Hungarian Monarchy in words and pictures. Bukovina]. Wien: Verlag k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder. [in German]

УДК 391:791.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.6>**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

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В СТВОРЕННІ ОБРАЗІВ У КІНЕМАТОГРАФІ ХХ СТОЛІТТЯ

Актуальність. Український національний костюм, що всіма вітчизняними дослідниками визнаний кодом нації, отримав нове життя у багатьох мистецьких галузях. Завдяки вмільому його використанню у кіно- і театральному мистецтві, було створено образи, що не втратили свого значення до сьогодні. Тому метою цієї статті стало дослідження ролі і місця традицій українського народного вбрання у вітчизняному кінематографі ХХ століття. Джерелом для студіювання означеного питання ми обрали етапні кінофільми, що з'явилися на екранах у різні десятиліття. Для виконання поставленої мети, нам знадобилися методи історичні і мистецтвознавчі. З-поміж історичних найважливішими стали історико-біографічний й історико-порівняльний методи. Вони дозволили виділити низку найважливіших художників по костюмах, які розробляли строї для перших вітчизняних фільмів, формуючи вітчизняну школу сценічного вбрання. Історико-порівняльний метод дав можливість визначити головні тенденції у підходах до виготовлення кіно-костюмів національного типу у різні історичні періоди. Мистецтвознавчий інструментарій дозволив окремо розкрити художні особливості костюмів кожного з обраних фільмів. Такий підхід, застосований у дослідженні обумовив новизну статті, як за тематикою, так і за методами. **Висновки.** Розглянутий корпус вітчизняних фільмів, переважно історичної тематики, дав можливість зробити кілька важливих висновків: відомі українські художники прийшли у кінематограф переважно з театральної галузі, отримавши там свій професійний досвід. Водночас різними шляхами всі вони пройшли через вивчення традиційного вбрання, його архітекtonіки й колористики, народного побуту загалом. Упродовж всього періоду розвитку вітчизняного кінематографу, національний костюм не втрачав свого значення і став обличчям спочатку історичного, а пізніше «поетичного» кіно.

Ключові слова: український народний костюм, сценічний костюм, екранний костюм етнічного типу, стилізація, етнографічний костюм в кіно.

Nesen Iryna. THE ROLE OF THE UKRAINIAN FOLK COSTUME IN THE CREATION OF SCREEN IMAGES IN CINEMATOGRAPHY OF THE 20TH CENTURY

Relevance. The Ukrainian national costume recognized by all domestic researchers as a nation code has gained a new life in many artistic branches. Thanks to its skillful use in cinema and theater arts there were created screen images that have not lost their relevance to this day. Therefore, the purpose of the article is to study the role and place of traditions of the Ukrainian folk costume in the national cinematography of the 20th century. We chose staged movies that appeared on screens at different decades as a source for studying the said issue. To perform the set goal, we needed historical and art methods. The most important among historical methods are historical-biographical and historical-comparative methods. They allowed to highlight a number of the most important costume designers who developed patterns for the first domestic movies, forming national school of stage apparel. The historical-comparative method allowed to determine the main trends in the approaches to the production of national costumes for movies in different historical periods. The art toolkit allowed separately to reveal artistic features of costumes in every chosen movie. Such approach used in the study determined the novelty of the article, both in terms of topic and methods. **Conclusions.** The studied corpus of domestic movies, mostly historical ones, allowed to make several important conclusions: well-known Ukrainian artists came into the cinema mainly from theater industry, having received their professional experience there. Simultaneously they all went through the study of traditional clothes, its architectonics and coloristics, as well as folk life in general in different ways. During the entire period of development of domestic cinematography, the national costume did not lose its relevance and became a face of historical, and later "poetic" cinema.

Key words: Ukrainian folk costume, stage apparel, ethnic costume for movie, stylization, ethnographic costume in cinema.

Український народний костюм давно став предметом дослідження для етнологів і мистецтвознавців. Під впливом змін у повсякденному житті українського села, що відбувалися впродовж ХХ ст., його вживання у побуті помітно скоротилось. Натомість він став важливою складовою для розвитку багатьох мистецьких галузей – театру, кіно, фестивалів тощо. У такому контексті український традиційний стрій по суті не досліджений у вітчизняній науці. За кордоном спеціальних праць, присвячених історії та теорії костюмованого мистецтва в кінематографі також обмаль. Серед останніх можна виділити роботи американських істориків моди Д. Д. Коула (Daniel James Cole) й Н. Дейл (Nancy Deihl) [1], а також К. М. Вілкінсон Вебер (Clare M Wilkinson-Weber) [3]. У фаховому американському журналі «Looreg», при аналізі ролі костюма в розкритті характеру персонажів, зазначено, що «вбрання персонажа може просто привернути увагу аудиторії, або це може допомогти визначити, хто є персонажем у контексті фільму. Особливо, коли мова йде про твори історичного періоду, в яких, здавалося б, крихітні неправильні деталі можуть мати величезне значення (і викликати величезний ажіотаж) [2].

Специфіку образотворчої форми кіномистецтва взагалі й екранного костюма як засобу живописної виразності розкриває дослідження Н. Кудрявцевої та Г. Кокоріної [6]. Структуру етапів проектування костюму для театру і кіно пропонує дослідження О. Небагатикової та Н. Сандретдінової [9]. Роль і важливість костюму в чорно-білому німому кіно досліджувала О. Лагода [7]. Роботи цих науковців не є достатніми для розуміння особливостей екранного костюму етнографічного типу. Вони не розкривають значення українського народного костюма в кінематографі, але для нашого дослідження дають достатньо інформації, щоб усвідомити загальні алгоритми ролі вбрання в мистецтві створення фільмів. Зокрема, І. Несен, досліджуючи формування образів персонажів на прикладі театру корифеїв, визначає «сценічний костюм як конкретний образ, невіддільний від персонажу» [10, с. 155]. С. Долеско, у досліджен-

нях ролі українського народного костюму в портретуванні героїв п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки акцентує увагу на тому, що «вбрання (а саме – спосіб вдягання, кольору виробів, виду зачіски, прикрас та оздоблення) є одним з основних елементів портрета персонажів твору» [4, 104].

Підсумовуючи аналіз досліджень на тему костюма, як засобу розкриття характерів персонажів у кіно, зазначимо, що науковці безпосередньо не зверталися до проблеми національного українського костюма в кіно. Хоча загальна система рішень стилістики створення персонажів має у собі кореляти. Відтак, **актуальність дослідження** місця і ролі народного костюма в кіномистецтві є очевидною. Вона, зокрема обґрунтована збільшенням уваги режисерів до візуального рішення кінопродукту. Костюм в цьому контексті створює цілісну виразність кінообразу. Сучасний глядач потребує все більше глибокого сенсу, асоціацій та внутрішніх зв'язків героїв кінотвору з навколишнім світом. Тому саме костюм виконує тут роль своєрідної об'єднуючої ланки. Народний костюм ще й сприяє розкриттю історичного середовища, що висвітлюється в кінотворчості.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні вбрання є маркером особистості, соціального статусу й належить до кола особистих вполюбовань людини, які, водночас, більшою чи меншою мірою сформовані під впливом модних віянь епохи. Вбрання виконує не лише утилітарну захисну функцію, а й естетичну. У минулому одяг мав й ознаки національної приналежності та регіональної специфіки. Його мистецький образ уособив риси національного менталітету, історичного минулого та унікальні творчі здобутки декоративно-ужиткового мистецтва України. Завдяки цьому у ХХ ст. український народний костюм став потужним інструментом в розвитку художньої кіноіндустрії. Образ точно відтвореного народного вбрання сприяв зануренню глядача в різні історичні епохи, що фільмувалися. Водночас він став маркером численних соціально-побутових явищ та сцен з окремих історичних подій. Саме вбрання героїв з перших кадрів візуалізувало їхнє соціальне ста-

новище, вік, а у розгортанні фабули слугувало додатковим чинником розкриття характеру, життєвої філософії, створювало відповідний акцент як на позитивних, так і негативних особистісних рисах. У загальному, беручи до уваги вищезазначене, народний костюм дав змогу глядачеві сформуванню відповідне ставлення до кіногероїв, яке інколи значно відрізнялося від думки творців кінопродукту.

Творення образу кіногероя є багатокроковим процесом, що поєднує в собі послідовну роботу сценариста й режисера, із подальшим залученням художника по костюмах. Саме його робота у створенні образу є фінальною. Від рівня обізнаності мистця у галузі історії вбрання окремої країни, етносу, історичного періоду буде залежати те, чи повною мірою глядач відкріє для себе характер кіногероя. Адже костюм повинен розповісти про нього значно більше, ніж перелік діалогів згідно сценарного плану. Вбрані згідно ідейного задуму фільму актори, надають глядачеві додаткову інформацію про свою особистість і ключові події, що висвітлюються в фільмі. Тож, якщо у письменника існує необхідність описати зовнішній вигляд, характери персонажів, ідейне забарвлення своїх творів, він застосовує літературну мову. А художник по костюмах в цьому випадку має розкрити все це саме мовою одягу, гриму, міміки, жестів. Спектр характеристик зовнішності доволі широкий. Часто образ виділяється в незначних на перших погляд деталях. Наприклад, експериментуючи з кольором окремих елементів вбрання, можна вдало виокремити кіногероя з натовпу або, навпаки, зробити його непомітним.

Ці загальні характеристики функцій і завдань костюму в кінематографі значною мірою стосуються і народного костюму. Його роль тут має вкрай важливе значення, з огляду загрози знищення української нації в світлі військової агресії Росії проти України. Адже привертання уваги українців до ролі мистецького образу народного костюма в кіноіндустрії, що користується значним попитом, сприяє посиленню самоідентифікації українців у світі.

Особливо це стосується художніх фільмів історичної тематики. У цьому випадку від

художника по костюмах вимагається володіння комплексом знань історії та культури епохи, в якій відбуваються події. Тож, перед початком роботи для розробки загальної концепції, значна кількість праці йде на вивчення різноманітних матеріалів, фахових консультацій етнологів, істориків костюму, мистецтвознавців. Адже робота над історичними фільмами – відповідальна кропітка праця, оскільки помилка в даному випадку може не лише зіпсувати імідж кіно-команди, а й сформуванню в глядача хибну думку щодо окремих аспектів історії України. Тобто, недотримання історичної достовірності – у тому числі, й мовою народного костюму – інколи приноситься в жертву видовищності або ж особистим вподобанням творців фільмів. А, якщо взяти до уваги радянський період – відповідним ідеологічним вказівкам представників влади. Відтак шлях до створення історично достовірних за фактами й оформленням кінострічок упродовж всього ХХ ст. був тернистим.

У цьому контексті розглянемо перші, вкрай показові за візуальною достовірністю кінороботи на українську тематику, де було присутнє народне вбрання. Так, в екранізації пушкінської поеми «Полтава» (1828), український побут був карикатурно представлений не лише у декораціях, але й в костюмах героїв фільму «Мазепа» (1909). Адже костюми для нього були виготовлені за листівками художника Соколова з єдиною вимогою забезпечити подіям екзотичну барвистість. При створенні кінострічки її творці не взяли до уваги етнографію України [4; 8]. Наступні стрічки «Любов Андрія» (1909) за твором «Тарас Бульба», «Запорожець за Дунаєм» (1910), «Богдан Хмельницький» (1910) не змінили загального враження низькопробності фільмів, що їх зйомки здійснювали французи. Завдяки такій неповазі до культурної спадщини українського народу, в глядача вже на початку ХХ ст., ознаменованого розквітом кінематографу, почало формуватись хибне враження про українців як меншовартісну в порівнянні з іншими націями.

У 1920 х роки радянський кінематограф розвивався під гаслом, що «Культура – національна за формою, соціалістична за змістом».

13 березня 1922 року засновано Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ). Ця подія мала стати початком становлення національної кіноіндустрії та забезпечити для українського кіно автономний статус. Попри підпорядкування Народному комісаріату освіти та Головному комітету з контролю за репертуаром, перші вісім років існування ВУФКУ дослідники вважають золотою добою українського німого кіно, коли було закладено основу національного кінематографа. У цей час починають свою діяльність українські режисери Арнольд Кордюм, Іван Кавалерідзе, Олександр Довженко, Микола Шпиковський, Петро Чардін та інші. Серед перших українських кінострічок бачимо «Тарас Шевченко» (1926), «Тарас Трясило» (1926), «Звенигора» (1927), «Злива» (1928), «Хліб» (1929) та інші.

У цей час до створення фільмів вперше були залучені наукові консультанти, з'явилися перші художники з оформлення, що набули попередній професійний досвід в царині театральньо-декораційного мистецтва і костюму. Так, у кінострічку «Тарас Шевченко» (1926) науковими консультантами були залучені Михайло Грушевський та Михайло Новицький, художником-постановником став Василь Кричевський. Відомий архітектор, художник і збирач величезної колекції Київського публічного музею, він став першим театральним художником у театрі Миколи Садовського і, нарешті, кінохудожником. Прийшовши у кінематограф з величезним багажем знань народної минувшини, він мав давно вироблену методику збору матеріалів і речових артефактів. У його спогадах про роботу над «Тарасом Шевченком», зокрема читаємо: «Випровадивши знімальну експедицію на Кавказ, я весь поринув у підготовчу роботу. Щодня я обходив базари, крамниці, ятки, вишукуючи селянську одіж та матерію. Цілими днями рився по музеях, архівах, бібліотеках, книгарнях, букіністах. Оглядав приватні збірки й колекції [10].

Наріжним чинником роботи над фільмами перші українські кінематографісти зробили образ. Серед методів його створення бачимо і костюм, як маркер історичного періоду, етнічної приналежності, соціального й матеріаль-

ного статусу. Так, у фільмі О. Довженка «Звенигора» (1927), що також своїм художником мав В. Кричевського, у різних кадрах героїнями виступають то дівчата в купальських вінках, то жінки-жниці, як уособлення рідної землі. Кожна група вбрана у традиційний центральньо-український стрій відповідної вікової і соціальної верстви (рис. 1; рис. 2). Глядач бачить регіональну традиційну вишивку на дівочих сорочках, відчуває фактуру картатих плахт, які здавна вживались тут місцевими селянками. Завдяки майстерно зібраному костюму всі образи сприймаються гармонійно і цілісно. Увагу глядача притягують до себе окремі деталі вбрання – стрічки, шийні прикраси, пояси тощо.

У фільмі «Хліб» М. Шпиковського (1929), що за стилістикою є агітаційним, висвітлює тогочасну політику колективізації, лінія українського й радянського диференціюється тут не лише в сюжеті, але й в образах головних героїв, що було досягнуто через їх одяг. Дружина головного героя українка-породіля, що уособлює традиційний уклад, за образністю протиставлена чоловікові-більшовику, який повернувся в рідне голодуюче село «героєм». В образі, поведінці і душі пролетаря не залишилося нічого національного. Одяг його є першим маркером у цьому ланцюжку. Він підкреслює протистояння міста й села, боротьбу українського світогляду з радянськими реаліями першої п'ятирічки. Сповнений драматизму подій колективізації цей фільм і в побуті та одязі демонструє загальне зубожіння українського селянства.

У наступний період 1930-х рр. не дивлячись на розквіт тоталітарної системи, в УСРР, все ще з'являються історичні фільми на українську тематику, сповнені поетичності сільського життя на тлі соціальних протиріч. Одним із перших звукових фільмів стала «Коліїщина» І. Кавалерідзе (1933). У його титрах як художницю українського кінематографа ми вперше зустрічаємо Мілицю Симашкевич, що її талант і досвід сформувались у «Березолі» під керівництвом Леся Курбаса і Вадима Меллера.

На тлі відображення історичних подій, пов'язаних з найсильнішим сплеском гайда-



Рис. 1. Стоп-кадр з фільму «Звенигора»
(реж. О. Довженко)



Рис. 2. Стоп-кадр з фільму «Звенигора»
(реж. О. Довженко)



Рис. 3. Стоп-кадр з фільму «Хліб»
(реж. М. Шпиковський)



Рис. 4. Стоп-кадр з фільму «Хліб»
(реж. М. Шпиковський)



Рис. 5. Стоп-кадр з фільму «Коліївщина»
(реж. І. Кавалерідзе)



Рис. 6. Стоп-кадр з фільму «Коліївщина»
(реж. І. Кавалерідзе)

маччини, майстерно зображене традиційне весілля з його строями, обрядами, пісненими зразками. В наддніпрянській, правого берега Дніпра хаті, з мальованими стінами, дівчата-дружки в місцевих строях демонструють різні типи святкових завітчанних вінків, шийних прикрас; жінки-свахи мають у костюмах розмаїття головних уборів (рис. 5, 6). Атмосфера сцен насичена українською традиційністю, символікою, образністю.

Попри те, що у другій половині 1930-х рр. ставлення до стилістики українського національного костюму змінилось у бік спрощення, а виготовлення елементів традиційного вбрання виконувалось тогочасними кравцями, які умовно нашитими кольоровими смугами подавали декор, що лише графічно натякав на оригінальну вишивку (фільми «Прометей» 1936, «Назар Стодоля» 1936), школа використання традиційного українського одягу або його точного копіювання не зникла і була відроджена у 1960-і рр. У цей час один за одним з'являються фільми українських режисерів наступного покоління – Леоніда Осики, Сергія Параджанова, Кіри Муратової, Юрія Ілленка, Бориса Івченка та інших.

Ті з них, що створили феномен «українського поетичного кіно», зокрема демонструють дбайливе ставлення до відбору образів костюмів. *Перший* тут – «Тіні забутих предків» С. Параджанова (1964). Особливістю цього фільму є увага режисера до деталей, у тому числі, й вбрання, яке розробила художниця Лідія Байкова, з метою втілення ідейного задуму фільму, знятого за мотивами однойменного твору М. Коцюбинського, засобами складної фактури, що відобразила гуцульські традиції у найдрібніших етнографічних особливостях. Окрему увагу приділено дитячому одягу. А на прикладах головних героїв фільму в деталях бачимо традиційні способи пов'язування намітки, варіанти носіння

запаски тощо. *Другий фільм* – «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ілленка (1970) також є присвятою життю гуцулів. Народне вбрання Карпат допомагає розкривати архаїчну гірську містику, в дусі якої знятий фільм, демонструє трагізм долі героїв, занурює в сцени карпатського побуту й свят. *Третій фільм* – «Пропаля грамота» (1972) Б. Івченком, в дещо театралізованому, навіть, вертепному, руслі презентує унікальне багатство українського фольклору та життєрадісний світогляд українців. Такий ефект досягнуто значною мірою й завдяки костюмам героїв фільму, особливо – одягу козаків різних рангів, від найскромнішого, до пишного, притаманного козацькій верхівці.

Висновки. Розглянувши етапні вітчизняні фільми різних десятиліть, переважно історичної тематики, можемо зробити кілька важливих висновків: провідні українські художники прийшли у кінематограф переважно з театральної галузі, отримавши там свій професійний досвід. Робота над фільмами дозволила їм вийти на новий технічний й образний щабель опрацювання та подачі матеріалів для костюмів національного стилю.

Різними шляхами всі вони пройшли через вивчення традиційного вбрання, його архітекtonіки й колористики, народного побуту загалом. Упродовж всього періоду розвитку вітчизняного кінематографу, національний костюм не втрачав свого значення і став обличчям спочатку історичного, а пізніше «поетичного» кіно.

Попри стійку радянську цензуру, українське традиційне вбрання було важливим інструментом в кіномистецтві. До цього часу воно формує в глядача враження про фільми національної тематики як такі, що презентують багатство української матеріальної й духовної культури, формують повагу глядачів до своєї етнічної приналежності.

Література:

1. Cole D. J., Deihl N. The History of Modern Fashion: From 1850. London : Laurence King Publishing. 480 p.
2. Staff L. The Most Controversial Movie Costumes Explained. Looper.com. URL: <https://www.looper.com/55041/controversial-movie-costumes-explained/> (accessed 01 September 2022).
3. Wilkinson-Weber C. M. Tailoring expectations: how film costumes become the audience's clothes. *South Asian Popular Culture*. 2005. Vol. 3. No. 2. P. 135–159.

4. Долеско С. Роль українського народного костюму в портретуванні героїв п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Т. 1. № 53. С. 101–105.
5. Кричевський В. Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко». *Кіно Театр*. 2013. № 5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1539 (дата звернення: 25.08.2022).
6. Кудрявцева Н., Кокоріна Г. Умовність та достовірність костюма для кіно: фактори впливу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. КНУТД. 2018. Т. 1. С. 227–230.
7. Лагода О. М., Бордунос А. С., Онученко С. С. Німе кіно як джерело творчості для дизайнера одягу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2009. 1. С. 75–79.
8. Лихачев Б. С. Українські теми в дореволюційній кінематографії. *Кіно*. 1928. № 4. С. 4–5.
9. Небогатикова О. Є., Садретдінова Н. В. Етапи проектування сценічного костюма для театру і кіно. Ресурсозберігаючі технології легкої, текстильної і харчової промисловості. *Збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-студентів конференції молодих вчених та студентів. 16-17 листопада 2017*. Хмельницький : Хмельницький національний університет, 2017. С. 103–104.
10. Несен І. І. Роль костюму у формуванні образу персонажу в театрі корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2021. № 2. С. 154–158. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239997>

References:

1. Cole, D. J., & Deihl, N. (б. д.). *The History of Modern Fashion: From 1850*. Laurence King Publishing. [in English]
2. Staff, L. (2017). *The Most Controversial Movie Costumes Explained*. Looper.com. Retrieved from: <https://www.looper.com/55041/controversial-movie-costumes-explained/> [in English]
3. Wilkinson-Weber, C. M. (2005). Tailoring expectations: how film costumes become the audience's clothes. *South Asian Popular Culture*, no. 3(2), pp. 135–159. [in English]
4. Dolesko, S. (2022). The Role of Ukrainian Folk Costume in Portraying the Characters of Lesya Ukrainka's play *Forest Song*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 1(53), pp. 101–105. [in Ukrainian]
5. Krychevskiy V. (2013). Pro robotu nad filmom «Taras Shevchenko» [About the work on the film "Taras Shevchenko"]. *Kino Teatr*, no. 5. Retrieved from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1539 (accessed 25 August 2022).
6. Kudriavtseva N., Kokorina H. (2018). Conditions and documents of the case for the cinema: factors of influence. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu*, 1, pp. 227–230. [in Ukrainian]
7. Lahoda O. M., Bordunos A. S., Onuchenko S. S. (2009). Silent cinema as a source of creativity for a fashion designer. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 1, pp. 75–79. [in Ukrainian]
8. Lykhachev B. S. (1928). Ukrainski temy v dorevoliutsiinii kinematohrafi [Ukrainian themes in pre-revolutionary cinematography]. *Kino*, 4, 4. [in Ukrainian]
9. Nebohatykova O. Ye., Sadretdinova N. V. (2017). Stages of designing a stage costume for theater and cinema. Resource-saving technologies of light, textile and food industry. *A collection of abstracts of reports of the All-Ukrainian scientific and practical Internet students conference of young scientists and students. November 16-17, 2017*. Khmelnytskyi: Khmelnytskyi National University, pp. 103–104. [in Ukrainian]
10. Nesen I. I. (2021). Rol kostiumu u formuvanni obrazu personazhu v teatri koryfeiv (1882–1914 rr.) [The Role of Costume in the Formation of the Character Image in the Theater of the Corypheses (1882–1914)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 154–158. [in Ukrainian]

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2, 2022

Issue 2, 2022

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *В. В. Ізак*
Комп'ютерне верстання *В. О. Удовиченко*

Підписано до друку 23.09.2022 р.
Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 5,81.
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.