

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ДЕМІУРГ: ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

DEMIURGE: IDEAS, TECHNOLOGIES, PERSPECTIVES OF DESIGN

Scientific Journal

Том 2 № 1
Vol. 2 No 1

Засновано 2018 р.
Founded in 2018

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2019

Науковий журнал висвітлює проблематику теорії, історії, практики та перспектив розвитку дизайну і візуальних практик в Україні й у світі. Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, які займаються дослідженням проблематики теорії, історії, проектування та перспектив розвитку дизайну і візуальних практик в Україні й у світі.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 56 від 10.05.2019)*

Редакційна колегія:

| | |
|---|---|
| Вежбовська Ліліана Романівна | Головний редактор , кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна |
| Удріс-Бородавко Наталя Сергіївна | Відповідальний секретар , кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна |
| Бондар Ігор Савич | доцент, заслужений працівник культури України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна |
| Олійник Вікторія Анатоліївна | кандидат мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна |
| Лагутенко Ольга Андріївна | доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна |
| Селівачов Михайло Романович | доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна |
| Боднар Олег Ярославович | доктор мистецтвознавства, професор, Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна |
| Абизов Вадим Адильович | доктор архітектури, професор, Київський національний університет технологій і дизайну, Київ, Україна |
| Пучков Андрій Олександрович | доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Київ, Україна |
| Яковлев Микола Іванович | доктор технічних наук, професор, перший віцепрезидент, Академія мистецтв України, Київ, Україна |
| Сенкевич Ян Віктор | доктор мистецтвознавства, професор гуманітарних наук, Університет Миколи Коперніка в Торуні, Торунь, Польща |
| Маріоні Джузеппе Ігорович | доктор мистецтвознавства, професор, Міланський університет архітектури, Мілан, Італія |
| Петрашик Володимир Ігорович | кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна |

Адреса редакції: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 509а, тел.: (044) 286-43-48, 050 265-79-73
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: demiurge.knukim@gmail.com; web: demiurge.knukim.edu.ua

Засновник – Київський національний університет культури і мистецтв

Журнал друкується на підставі Свідоцтва про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації (серія КВ № 23207-13047 Р від 22.03.2018), виданого Міністерством юстиції України.

*Редакція залишає за собою право на редагування текстів, яке не змінює позиції автора.
Автор несе відповідальність за фактичний виклад матеріалу.*

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2019
© Автори статей, 2019

Scientific journal is devoted to the problems of theory, history, practice and perspectives of design development and visual practices in Ukraine and in the world. The publication is intended for scientists, lecturers, postgraduates, doctoral students who study the problems of theory, history, modern practice and perspectives of design development and visual practices in Ukraine and in the world.

*Recommended for publication by the Academic Council of the
Kyiv National University of Culture and Arts
(protocol № 56 of 10.05.2019)*

Editorial board:

| | |
|--------------------------------|---|
| Liliana Vezhbovska | Editor-in-chief , PhD in Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine |
| Natalia Udris-Borodavko | Executive Secretary , PhD in sociology, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine |
| Ihor Bondar | Associate Professor, honored Worker of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine |
| Viktoriia Oliinyk | PhD in Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine |
| Olha Lahutenko | Doctor of Sciences (Art Studies), Professor National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine |
| Mykhailo Selivachov | Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine |
| Oleh Bodnar | Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, National University «Lviv Polytechnic», Lviv, Ukraine |
| Vadym Abyzov | Doctor of Sciences (Architecture), Professor, Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv, Ukraine |
| Puchkov Andrii | Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine |
| Yakovliiev Mykola | Doctor of Sciences (Technical Sciences), Professor, First Vice-President of the Arts Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine |
| Jan Victor Sienkiewicz | Doctor of Sciences (Art Studies), Humanities Professor, Nikolai Copernicus University in Torun, Torun, Poland |
| Giuseppe Marinoni | Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, Polytechnic university of Milan, Milan, Italy |
| Petrashyk Volodymyr | PhD in Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine |

Editorial office address: Office 509a, Ye. Konovalets street, 36
Kyiv National University of Culture and Arts
(044) 286-43-48, 050 265-79-73
e-mail: demiurge.knukim@gmail.com; web: demiurge.knukim.edu.ua

The Founder – Kyiv National University of Culture and Arts

The magazine is printed on basis of the State Registration Certificate of the publish mass media (series KV № 23207-13047 R dated March 22, 2018) issued by the Ministry of Justice of Ukraine.

*The editorial board reserves the right to edit texts that do not change the author's position.
The author is responsible for the actual presentation of the material.*

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2019
© Authors of articles, 2019

ЗМІСТ

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА

ДИЗАЙН ВІДКРИТИХ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ У КОНТЕКСТІ
СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ МІСЬКОГО ПЛАНУВАННЯ

Оксана Кліщ 6

ПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ТА МЕБЛЮВАННЯ ШКІЛЬНОГО КЛАСУ:
ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД РОЗВИТКУ (XIII–XVII СТ.)

Данило Косенко 16

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ НА ПРИКЛАДІ
ПАВІЛЬЙОНІВ ГАЛЕРЕЇ СЕРПЕНТАЙН У ЛОНДОНІ

Вікторія Маланюк 28

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

РОЛЬ ЛАНДШАФТУ У КОЛАЖІ: ЗВ'ЯЗОК МІЖ МИНУЛИМ І СЬОГОДЕННЯМ

Ібен Фром 37

ТЕНДЕНЦІЇ ЗАСТОСУВАННЯ ГЕОМЕТРИЧНИХ ОРНАМЕНТІВ
У ПРОЕКТАХ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ ХХІ СТ.

Тетяна Божко, Олексій Чистіков 51

ТИПОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ АНІМОВАНИХ ТИТРІВ У КІНЕМАТОГРАФІ
ПОЧАТКУ ЦИФРОВОЇ ДОБИ

Оксана Чуєва, Михайло Чолій 67

РІЗНОВИДИ ТА ДИЗАЙН ПОШТОВИХ ЛИСТІВОК ПОЧАТКУ ХХ СТ.
ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМИ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО

Ірина Паур 81

ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТ.: ГЕНЕЗИС ПОСТУПУ

Сергій Луць 93

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

РИТМ ЯК ЧИННИК ПЛАСТИЧНО-КОЛІРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КОМПОЗИЦІЇ КАРТИНИ

Катерина Кудрявцева 112

СУКУПНІСТЬ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У МИСТЕЦТВІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА: СПРОБА АНАЛІЗУ

Христина Береговська 128

ХУДОЖНИК МІКОЛАЙ ДАВІДОВИЧ ТА ГРАФИ БРАНИЦЬКІ

Нікіта Дмитренко 137

«ПОСТАТЬ У МИСТЕЦТВІ»: ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ ЗАБАШТИ
ЯК ХУДОЖНИКА ТА ГРОМАДЯНИНА

Ярослав Логінський 147

CONTENTS

DESIGN OF THE ENVIRONMENT

DESIGN OF OPEN PUBLIC SPACES IN THE CONTEXT OF WORLD TRENDS
IN CITY PLANNING

Oksana Klishch..... 6

SPATIAL ORGANIZATION AND FURNISHING OF THE SCHOOL CLASSROOM:
THE INITIAL DEVELOPMENT PERIOD (XIII–XVII CT.)

Danylo Kosenko 16

MODERN TENDENCIES IN ARCHITECTURE ON THE EXAMPLE
OF PAVILIONS OF SERPENTINE GALLERY IN LONDON

Viktoriiia Malaniuk 28

VISUAL COMMUNICATION DESIGN

THE ROLE OF THE LANDSCAPE IN THE COLLAGE: CONNECTIONS IN THE PAST AND THE PRESENT

Iben From 37

TENDENCIES OF USAGE OF GEOMETRICAL ORNAMENTS
IN GRAPHIC DESIGN PROJECTS OF UKRAINE IN THE XXI CT.

Tetiana Bozhko, Oleksii Chystikov 51

TYPOGRAPHICAL ASPECT OF ANIMATED TITLES IN CINEMATOGRAPHY
OF THE EARLY DIGITAL ERA

Oksana Chuieva, Mykhailo Cholii 67

THE VARIETY AND DESIGN OF POSTCARDS OF THE EARLY XX CT. WITH
THE VIEWS OF KAMIANETS-PODILSKYI

Iryna Paur 81

DESIGN OF CLOTHES, ACCESSORIES, IMAGE

JEWELRY ART OF UKRAINE AT THE TURN OF THE XX–XXI CT.: GENESIS OF PROGRESS

Sergii Luts 93

ART STUDIES

RHYTHM AS A FACTOR OF PLASTIC-COLOR ORGANIZATION OF PAINTING'S COMPOSITION

Kateryna Kudriavtseva 112

ANALYZING THE IDENTITY WITHIN THE WORKS OF WILLIAM KURELEK

Khrystyna Beregovska 128

ARTIST MIKOLAY DAVIDOVYCH AND COUNTS BRANICKI

Nikita Dmytrenko 137

CREATIVE WORK OF VASYL ZABASHTA AS AN ARTIST
AND A CITIZEN

Yaroslav Loginskyi 147



UDC 72.01:711.4:304
DOI: 10.31866/2617-7951.2.1.2019.170352

УДК 72.01:711.4:304

DESIGN OF OPEN PUBLIC SPACES IN THE CONTEXT OF WORLD TRENDS IN CITY PLANNING

ДИЗАЙН ВІДКРИТИХ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ У КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ МІСЬКОГО ПЛАНУВАННЯ

Oksana Klishch,
<https://orcid.org/0000-0003-4164-5609>
PhD in Architecture,
Lecturer,
Kamianets-Podilskyi National Ivan
Ohienko University,
Kamianets-Podilskyi, Ukraine
klischok@gmail.com

Оксана Клішч,
<https://orcid.org/0000-0003-4164-5609>
кандидат архітектури,
старший викладач,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка,
Кам'янець-Подільський, Україна
klischok@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to put an accent on the interconnection of the social subject and the cultural significance of arrangement of the urban open public spaces in accordance with the demands and priorities of the society. **The research methods** include methods of historical and urban analysis, method of comparison and generalization method. **The scientific novelty.** The article highlights the priority trends in the arrangement of open public spaces of the city (the world experience and Ukrainian projects were studied). The author analyzes the ways of finding actual solutions where the competitive manner of selecting design concepts is determined as one of the most favorable manners that, in the historical context, presented to the world a lot of cult places. **Conclusions.** As a result of the conducted research, the following areas of development of design concepts for the improvement of open public spaces of the city have been examined: multifunctionality (the pedestrian areas include spaces for recreation, playgrounds, sport

Анотація

Метою дослідження є акцентувати увагу на взаємозв'язку соціального предмета і культурного значення облаштування відкритих громадських просторів міст у відповідності до потреб та пріоритетів суспільства. У **методології дослідження** використано методи історичного і урбаністичного аналізу, порівняння та узагальнення. **Наукова новизна.** У статті висвітлено пріоритетні тенденції облаштування відкритих громадських просторів міста (вивчено світовий досвід та українські проектні рішення), проаналізовано шляхи пошуку актуальних рішень, де конкурсний спосіб відбору дизайн-концепцій визначено одним із найсприятливіших і таким, що в історичному контексті подарував світу велику кількість культових місць. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження виокремлено напрямки розвитку дизайн-концепцій благоустрою відкритих громадських просторів міст, до яких належать: багатофункціональність (пішохідні простори включають місця

grounds, picnic areas, and market areas); versatility (orientation on different categories of people and social groups); cheapening and easing of the space management systems (such places are designed for a long-term perspective, include the permeable coating, rainwater drainage systems); environmentally friendly solutions (application of natural materials, energy saving technologies in lighting, landscaping); improvement of the climatic comfort (availability of canopies, tents, fountains, artificial water basins, light surfaces of the paving that reflect the light and prevent from overheat); pithiness (clearness of composite solutions, simplicity of forms); accessibility (absence of social competition).

для відпочинку, майданчики для ігор, заняття спортом, пікніків, ринкових точок); універсальність (орієнтація на різні категорії населення та соціальні групи); здешевлення і полегшення систем експлуатації просторів (розрахунок на довготривалу перспективу функціонування простору, використання проникного покриття, системи відведення дощових вод, дренажу); екологічність рішень (застосування природних матеріалів, енергозберігаючих технологій в освітленні, наявність озеленення); підвищення кліматичного комфорту (присутність навісів, тентів, фонтанів, штучних водойм, світлих поверхонь мощення, які відбивають світло і перешкоджають перегріву); лаконічність (зрозумілість композиційних рішень, спрощення у формотворенні); доступність (відсутність соціального суперництва).

Keywords: **Ключові слова:**

urban environment design, image of the city, open public space, landscaping tendencies, competitive selection, design concept.

дизайн міського середовища, образ міста, відкритий громадський простір, тенденції благоустрою, конкурсний відбір, дизайн-концепція.

Вступ **1**

Концепція сталого розвитку, яка розвинулася наприкінці ХХ ст., окреслює шляхи перебудови та покращення урбанізованого середовища. Серед умов сталого розвитку важливими є покращення середовища праці, проживання та відпочинку на території міста, що є умовою охорони здоров'я і покращення самопочуття людини. У цьому контексті важливим є доступ до озелених територій, влаштування пішохідних алей, облаштування безпечного та атрактивного громадського простору (Peşki, 1999). Комунікативна та креативна функція міських просторів відіграє значну соціокультурну і суспільну ролі й у формуванні ідентичності міста.

Міський простір – це система відкритих архітектурних просторів із розміщеними в них елементами. Проте, мета їх організації не обмежується лише створенням мережі вільних від забудови територій, вона також полягає у забезпеченні потреб суспільства. Це стосується без винятку усіх типів міського простору різного громадського призначення, зокрема, і відкритих меморіальних комплексів, і паркових територій, і гастрономічних зон.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження полягає у відображенні взаємозв'язку соціального предмета і культурного значення облаштування відкритих громадських просторів міст у відповідності до потреб та пріоритетів суспільства. Характерною ознакою суспільного простору є його доступність. Але таке завдання є одним

із найскладніших через його внутрішню суперечливість, адже при проектуванні міських просторів необхідно враховувати їхню орієнтацію на абсолютно різні соціальні класи, вікові категорії, гендер та навіть національності, і при цьому підтримувати ідентичність характеру міста. Для того, щоб знайти вдалі способи вирішення такого роду завдань, варто проаналізувати алгоритми, що існують.

Методологія та аналіз джерельної бази

3

У процесі дослідження використано методи історичного та урбаністичного аналізу, а також методи порівняння та узагальнення. Проте, першочергово було вивчено відповідні літературні джерела, які містять основні положення й здобутки попередників у дослідженні проблем дизайну та планування міських просторів. Тож, головною ознакою міста, як і будь-якого архітектурного твору, є його простір (Іконніков, 1970), проте, окрім символічно-образних та архітектурно-композиційних аспектів, простір міста залежить від його функціональної організації. Організація життєвого простору задля забезпечення потреб суспільства у масштабах міста є головною метою містобудування (Панченко, 2001). Це в свою чергу впливає на формування образу та ідентичності міст. Великого значення формуванню образу міста надає відомий фахівець сучасної архітектури, який зазначає, що у кожного мешканця є власні асоціації, пов'язані з якою-небудь частиною міста, котрі створюють персональний образ, насичений спогадами та значеннями (Линч, 1982). Адже люди є не лише споглядачами, а й учасниками міських процесів, котрі у свою чергу є безперервними та ніколи не набувають кінцевого результату. Естетика міста чи його елементів також нерозривно пов'язана із його ідентичністю (Черкес & Юрик, 2014). Переліченні проблеми неодмінно потрібно враховувати при формуванні загальнодоступних відкритих громадських урбанізованих просторів.

У результаті аналізу фундаментальних праць даної проблематики було підсумовано, що міський простір може сприйматись як об'єм (вмістилище, середовище), структура (зв'язок між об'ємами, територіями, зонами) чи образ (уявлення, асоціація, художнє відтворення) (Раппапорт, 1979). Образ міста – це кінцева мета плану організації міських просторів (Линч, 1982).

Результати дослідження

4

Сприйняття образу міста – враження, що формується емоційно-чуттєвим сприйняттям, утилітарно-практичним користуванням, безпосередньою участю в процесах, комплексною оцінкою сумарного відчуття стану і якості середовища (Минервин, 2004). Проте, багато концепцій організації міських просторів опираються на формальні аспекти, що базуються на фізичній структурі міста, бо відомо, що у формуванні сприятливих візуальних образів важливу роль відіграють архітектурні, історичні, символічні або культурні пам'ятки. Фізичні елементи (об'єкти) трактуються як єдиний опорний пункт, а його довок-

лишній простір залишається лише доповненням. Це далеко не завжди є правильним підходом, адже такий об'єктний принцип притаманний архітектурі, але не міському плануванню.

Кожне місто наділене своїми ідентичностями як об'єктними (архітектурна, структурна, ландшафтна), так і семантичними (культурна, історична, національна). За теорією Б. С. Черкеса та Я. М. Юрика (2014), можна виокремити дві складові сучасної львівської ідентичності – європейськість і акцент на національному характері міста, що повинно відобразитись у його візуально-просторових образах.

Головною особливістю творчого процесу формування образу громадських просторів міста залишається оригінальність, адекватність завдання і придатність на даний момент. У такому випадку вдалим засобом для досягнення найоптимальніших результатів пошуку концептуальних рішень громадських просторів є запровадження конкурсного відбору.

В архітектурній теорії та практиці конкурсна система є одним із найрепрезентативніших підходів до розв'язання будь-яких завдань в архітектурно-містобудівній діяльності. Звісно, за рівнем проведення архітектурні конкурси можуть бути міжнародного, національного, регіонального, загальноміського, місцевого та локального значення (Дудка, 2014). Це в свою чергу впливає на рівень та масштаби конкурсних завдань, але в будь-якому випадку ми отримуємо різні варіації та підходи до вирішення поставлених проблем, що дає можливість краще проаналізувати актуальну ситуацію і дійти до найконструктивнішого рішення.

Як вдалий приклад із світового досвіду можна виокремити замовний конкурс на забудову вулиці-алей Рінгштрассе у Відні (XIX ст.) (рис. 4.1), де практично вперше відбувся конкурс не на окремий архітектурний об'єкт, а на грандіозний міський ансамбль із поєднанням архітектурних об'єктів та міських просторів різного призначення. Важливо, що такий кільцевий бульвар, який розмістився на місці вже непридатних доволі укріплень старого міста, мав виконувати нові цілі. Їх особливість полягала у великій увазі до презентативних функцій міста і проявлялась у відведенні достатньо великих територій



Рис. 4.1. План-схема організації вулиці-алей Рінгштрассе. Відень.

Fig. 4.1. The scheme of the organization of «Ringstrasse». Vienna.

під великі відкриті площі. Це дозволило принести у структуру великого міста елементи озеленення і рекреації, підкреслити відкритість і доступність міського простору для населення і його громадських потреб.

Якщо говорити про українські терени, то за зразок поліфункціональності простору можна взяти проспект Свободи у Львові, що від початку закладення виконував більшість громадських функцій – світську, політичну, торгіву, розважальну, згодом і меморіальну, а також – роль місця-символу Львова. За аналогією із Рінгштрассе проспект Свободи закладався на місці давнього оборонного валу. Такий підхід дозволяв, не втрачаючи ідентичності розвитку планувальної системи міст, акцентувати на зміні пріоритетів у функціональних потребах соціуму.

Особливістю вітчизняної конкурсної практики другої половини ХХ ст. можна назвати підтримку професійного рівня фахівців навіть в умовах тотальної типізації архітектурних рішень. Адже сама ідеологія містобудівного проектування радянського і пострадянського періодів не є дружньою до простору і спрямована не на творення й організацію, а, радше, на його поглинання забудовою (Запоточний, 2014, с. 383). Сьогодні ж конкурсна справа характеризується пошуком прогресивних архітектурно-містобудівних концепцій та суспільних, соціокультурних концепцій у дизайні відкритих громадських просторів.

У цьому контексті варто згадати всеукраїнський конкурс архітектури та урбаністики «Ukrainian Urban Awards», де в 2018 р. на місце голови журі було обрано проектувальника Хірокі Мацуру.

Сучасне київське онлайн-видання «Хмарочос» підсумувало головні критерії якісного дизайну громадського простору, які озвучив у своєму майстер-класі Х. Мацуру. Відповідно до його теорії різниця між архітектурою та урбаністичним плануванням полягає у їх кардинальній протилежності. «Щоб зрозуміти, що таке міський дизайн, потрібно уявити місто із великою кількістю будівель, це – архітектура, але також є простір між ними – це і є те, чим опікується міський дизайн. Обидва елементи міста взаємозалежні та взаємодоповнюючі» (Луцька, 2018). Відповідно, архітектурі притаманне щось рідкісне, унікальне, суб'єктивне, тоді як міський дизайн характеризується універсальністю, в ньому не повинно бути чогось надзвичайного, екстраординарного. При проектуванні міських просторів необхідно враховувати їх орієнтацію на абсолютно різноманітних людей – жителів різного віку, гендеру, національності. На думку архітектора, багато вулиць Києва репрезентують його позицію. «Доглянуті дерева, широкі тротуари та безпечні дитячі майданчики – ось що потрібно людям» (Луцька, 2018).

Підтвердженням домінування такого погляду у сфері дизайну міського середовища на сьогодні є поява великої кількості проектів, спрямованих на задоволення суспільних потреб. Такі можна знайти і серед призерів конкурсу (рис. 4.2).

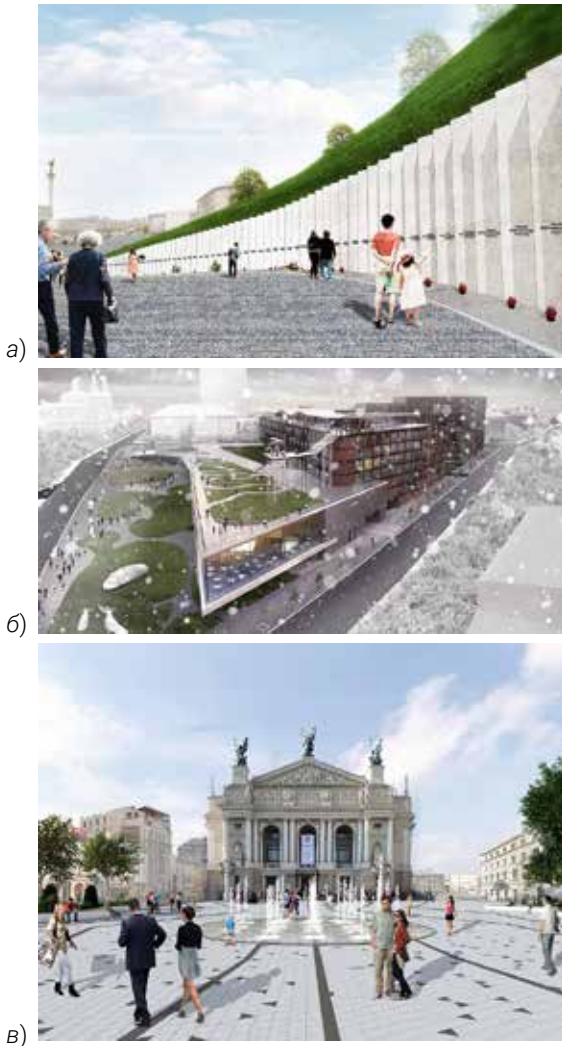


Рис. 4.2. Призери конкурсу «Ukrainian Urban Awards», 2018.

Fig. 4. 2. Prize winners of Ukrainian Urban Awards, 2018.

а) III місце в номінації «Архітектура культурно-соціальних об'єктів»: Національний Меморіальний Комплекс Героїв Небесної Сотні, «Mistudio» / III place in the category «Architecture of cultural and social objects»: National Memorial Complex of Heavenly Hundreds Heroes.

б) I місце в номінації «Архітектура змішаного типу використання»: Vinnytsia Plaza, «AVG Group of Companies» / I place in the nomination Mixed-use architecture: Vinnytsia Plaza.

в) II місце в номінації реновація/ реконструкція історичного об'єкту: Реконструкція фонтану у Львові, «33bY Architecture» / II place in the nomination Renovation / reconstruction of the historical object: Reconstruction of the fountain in Lviv.

Щодо правил проектування міських просторів, зі слів Хірокі, можна виокремити наступні:

— по-перше, потрібні чіткі та зрозумілі концепції, які б не можна було трактувати неправильно, адже такі проекти розраховані на довгу перспективу, під час якої змінюється багато обставин і людей;

— по-друге, необхідно використовувати та оптимізувати те, що вже є, наприклад, історичні та ландшафтні елементи, символи міста;

— по-третє, варто працювати над тими речами, які дійсно мають значення для щоденного життя людей, тобто є функціональною складовою.

Досвід організації громадських просторів Польщі теж демонструє тяжіння до тези «Громадський простір для людей» і руйнує старі суспільні стереотипи в даній сфері. Тут можна звернути увагу на набережну міста Тихи, яка сьогодні є одним

з найбільш успішних прикладів як польського, так і світового творення громадських просторів. Оновлена в 2014 р. рекреаційна зона базується на дерев'яних доріжках, прокладених вздовж берега озера (рис. 4.3). Окрім того, що простір знаходиться поруч із водоймою, в його облаштуванні використано чимало світлих поверхонь, тентів, що створює комфортні кліматичні умови. Наповнений різними функціональними додатками, такими як велосипедні доріжки, зони відпочинку «гаманкового» типу, багатофункціональні поверхні вуличних меблів, він притягує велику кількість користувачів.



Рис. 4.3. Набережна міста Тихи.
Польща.

Fig. 4.3. Embankment of Tychy city.
Poland.

Також і двір мерії у місті Познань (Польща) у 2016 році трансформувався із автостоянки у багатофункціональний громадський простір із модульними меблями з можливістю трансформації та пристосування до різного роду відпочинку чи активності, зорієнтованих на різні групи людей як за кількістю, так і за соціальною приналежністю. Також у дизайні площі застосовано висаджені у великі геометричні горщики дерева, які надають простору затишку (рис. 4.4). Існують й інші аналогічні проекти, які покликані створювати затишок «міського інтер'єру».



Рис. 4.4. Двір мерії у місті Познань.
Польща.

Fig. 4.4. City Hall courtyard in Poznan.
Poland.

Досвід багатьох міст у світі вказує на те, що комфортні громадські простори здатні приносити прибуток, оживляти ділову та культурну активність у місті, покращувати мікроклімат і підвищувати цінність міських земель, проте ініціатива та фінансування некомерційних громадських об'єктів далеко не завжди походять від влади. Активну участь у цих процесах беруть громадяни та інвестори, причому з взаємною вигодою для всіх сторін. Історії відомо безліч випадків, коли активна позиція громадськості спонукала проведення конкурсних відборів, залучення великої кількості зацікавлених сторін у покращенні благоустрою міст та, у результаті, до утворення нових культурних вузлів, що виростили завдяки привабливості громадських зон. Серед них – наповнений скверами ще на зламі XVIII–XIX ст. район Блумсбері (Лондон, Великобританія); район Фолс-Крік (Ванкувер, Канада), що досі формується за офіційним планом розвитку 1972 р. і зорієнтований на максимальне розмаїття функцій, безпеку та комфорт міського середовища; «Сади Йерба-Буена» (Сан-Франциско, США), які сьогодні є одним з найпопулярніших місць у Сан-Франциско, центром культури і відпочинку. Їх поява була б неможливою без активної взаємодії міської влади, громадянського суспільства та інвесторів.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження** **5**

У статті висвітлено спорідненість пріоритетних тенденцій облаштування відкритих громадських просторів світових і українських міст, проаналізовано шляхи пошуку актуальних рішень, де конкурсний спосіб відбору дизайн-концепцій визначено як один із найсприятливіших і таким, що в історичному контексті подарував світу велику кількість культових місць.

Висновки **6**

Отже, проаналізувавши теоретичні та практичні надбання світового досвіду у галузі формування благоустрою відкритих громадських просторів міст і узагальнивши останні тенденції дизайн-концепцій, можна виокремити пріоритетні напрямки їх розвитку:

– багатофункціональність (пішохідні простори враховують місця для відпочинку, майданчики для ігор, занять спортом, пікніків, ринкових точок);

- універсальність (орієнтація на різні категорії населення та соціальні групи);
 - здешевлення і полегшення систем експлуатації просторів (розрахунок на довготривалу перспективу функціонування простору, використання проникного покриття, системи відведення дощових вод, дренажу);
 - екологічність рішень (застосування природних матеріалів, енергозберігаючих технологій в освітленні, присутність озеленення);
 - підвищення кліматичного комфорту (наявність навісів, тентів, фонтанів, штучних водойм, світлих поверхонь мощення, які відбивають світло і перешкоджають перегріву);
 - лаконічність (зрозумілість композиційних рішень, спрощення у формотворенні);
 - доступність (відсутність соціального суперництва).
- Також акцентовано увагу на необхідності залучення до пошуків концепцій облаштування відкритих міських просторів активної громадськості, інвесторів, організації відкритих обговорень та проведення конкурсних відборів. Такі умови сприятимуть закладенню фундаменту масштабних проєктів, розрахованих на довготривалу перспективу.

Список бібліографічних посилань

- Дудка, О. (2014). Роль творчих конкурсів у розвитку теорії та практики містобудування. В Б.С. Черкеса, & Г.П. Петришин (Ред.), *Креативний урбанізм: до століття містобудівної освіти у Львівській політехніці* [Монографія] (с. 607-610). Львів: Видавництво Львівської політехніки.
- Запоточний, Є. (2014). Про необхідність розроблення нових теоретичних моделей публічного простору міста. В Б.С. Черкеса, & Г.П. Петришин (Ред.), *Креативний урбанізм: до століття містобудівної освіти у Львівській політехніці* [Монографія] (с. 383-386). Львів: Видавництво Львівської політехніки.
- Иконников, А. (1970). Архитектура. В *Большая Советская Энциклопедия* (3-е изд.) (Т. 2., с. 296-302). Москва: Советская энциклопедия.
- Линч, К. (1982). *Образ города*. Москва: Стройиздат.
- Луцька, В. (2018). "Міський дизайн повинен бути простим та зрозумілим" – Хірокі Мацура. Взято з <https://hmarochos.kiev.ua/2018/06/07/miskiy-dizayn-povinen-buti-prostim-ta-zrozumilim-hiroki-matsura/>.
- Минервин, Г. (2004). *Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник*. Москва: Архитектура-С.
- Панченко, Т. (2001). *Містобудування. Довідник проєктувальника*. Київ: Укрархбудінворм.
- Раппапорт, А. (1979). *Проблема пространства в современных архитектурных теоретических концепциях: обзор*. Москва: ЦНИИТИА.
- Черкес, Б., & Юрик, Я. (2014). Ідентичність та пам'ять у міському середовищі. *Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Архитектура*, 793, 35-39.
- Peński, W. (1999). *Zarządzanie zrównoważonym rozwojem miast*. Warszawa: Arkady.

References

- Cherkes, B., & Yuryk, Ya. (2014). Identity and memory in the urban environment]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika". Arkhitektura*, 793, 35-39 [in Ukrainian].

- Dudka, O. (2014). Rol tvorchykh konkursiv u rozvytku teorii ta praktyky mistobuduvannya [The role of creative contests in the development of theory and practice of urban development]. In B.S. Cherkesa, & H.P. Petryshyn (Eds.), *Kreatyvnyi urbanizm: do stolittia mistobudivnoi osvity u Lvivskii politekhnitsi* [Creative Urbanism: The Age of Urban Education in Lviv Polytechnic] [Monograph] (pp. 607-610). Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky [in Ukrainian].
- Ikonnikov, A. (1970). Arkhitektura [Architecture]. In *Bolshaia Sovetskaia Entciklopediia* [Great Soviet Encyclopedia] (3rd ed.) (Vol. 2, pp. 296-302). Moscow: Sovetskaia enciklopediia [in Russian].
- Linch, K. (1982). *Obraz goroda* [The image of the city]. Moscow: Stroizdat [in Russian].
- Lutska, B. (2018). "Miskyi dyzain povynen buty prostym ta zrozumilym" – Khiroki Matsura ["Urban design should be simple and understandable" – Hiroki Matsura]. Retrieved from <https://hmarochos.kiev.ua/2018/06/07/miskiy-dizayn-povinen-buty-prostim-ta-zrozumilim-hiroki-matsura/> [in Ukrainian].
- Minervin, G. (2004). *Dizain. Illiustrirovanyi slovar-spravochnik* [Design. Illustrated dictionary-reference]. Moscow: Arkhitektura-S [in Russian].
- Panchenko, T. (2001). *Mistobuduvannia. Dovidnyk proektuvalnyka* [Urban planning. Designer's guide]. Kyiv: Ukrarkhbudinvorm [in Ukrainian].
- Pęski, W. (1999). *Zarządzanie zrównoważonym rozwojem miast* [Management of sustainable urban development]. Warszawa: Arkady [in Polish].
- Rappaport, A. (1979). *Problema prostranstva v sovremennykh arkhitekturnykh teoreticheskikh kontceptciakh: obzor* [The problem of space in modern architectural theoretical concepts: a review]. Moscow: TcNIITIA [in Russian].
- Zapotochnyi, Ye. (2014). Pro neobkhdnist rozroblennia novykh teoretychnykh modelei publicnogo prostoru mista [On the need to develop new theoretical models of the city's public space]. In B.S. Cherkesa, & H.P. Petryshyn (Eds.), *Kreatyvnyi urbanizm: do stolittia mistobudivnoi osvity u Lvivskii politekhnitsi* [Creative Urbanism: The Age of Urban Education in Lviv Polytechnic] [Monograph] (pp. 383-386). Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky [in Ukrainian].

**SPATIAL ORGANIZATION
AND FURNISHING OF THE SCHOOL
CLASSROOM: THE INITIAL
DEVELOPMENT PERIOD (XIII–XVII CT.)**

Danylo Kosenko,
<https://orcid.org/0000-0002-1668-6911>
Senior Lecturer of Department of Interior
and Furniture Design,
Kyiv National University of Technologies
and Design,
Kyiv, Ukraine
danylo.kosenko@gmail.com

**ПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ
ТА МЕБЛЮВАННЯ ШКІЛЬНОГО
КЛАСУ: ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД
РОЗВИТКУ (XIII–XVII СТ.)**

Данило Косенко,
<https://orcid.org/0000-0002-1668-6911>
доцент кафедри дизайну інтер'єру
і меблів,
Київський національний університет
технологій і дизайну,
Київ, Україна
danylo.kosenko@gmail.com

Abstract

The aim of the research. The study is aimed to identify and characterize the features of the spatial organization and furnishing of the educational facilities of the European mass schools at the initial stages of their formation and development (approximately XIII–XVII centuries). **Research methods.** Historical-cultural and comparative methods have been used. The source base includes artworks of the period depicting a school interior. In addition, written sources of the period and the results of contemporary historical and cultural studies have been largely involved. **Scientific novelty.** The features of spatial organization and furnishing of school classes in the initial period of the development of mass school education in Europe (approximately XIII–XVII ct.) are systematically described for the first time, the key stages of mentioned period are highlighted. **Conclusions.** The initial period of development of spatial organization and furnishing of school space is limited by XIII–XVII centuries. The key features of this period are as follows: a) spatial organization of the class, suitable only for individual work of students, b) the use of non-specialized furniture (household chairs, benches and tables). Three stages can be distinguished in this period. The first stage (XIII–XVI centuries) is characterized by the equipment of a teacher's place only (chair-cathedra and table or bookrest). The second stage (XVI–XVII centuries) differs from the first one by the introduc-

Анотація

Мета дослідження. Виявити та охарактеризувати особливості просторової організації та меблювання навчальних приміщень європейської масової школи на початкових етапах становлення та розвитку (орієнтовно XIII–XVII ст.). **Методи дослідження.** Історико-культурний та компаративний методи. Джерельною базою є історичні зображення шкільного облаштування названого періоду в образотворчому мистецтві та в інших візуальних джерелах. Додатково залучалися текстові свідчення та результати сучасних історико-культурних досліджень. **Наукова новизна.** Вперше систематично описано особливості просторової організації та меблювання шкільних класів у початковому періоді розвитку масової шкільної освіти у Європі (орієнтовно XIII–XVII ст.), виділено ключові етапи зазначеного періоду. **Висновки.** Початковий період розвитку просторової організації та облаштування шкільного простору окреслено межами XIII–XVII ст. Ключовими ознаками цього періоду є а) просторова організація класу, що придатна лише для індивідуальної роботи учнів, б) використання неспеціалізованого меблювання (побутових крісел, лав та столів). У цьому періоді можна виділити три етапи. Перший (XIII–XVI ст.) характеризується обладнанням лише вчительського місця (крісло-кафедра та стіл або пюпітр). Другий етап (XVI–XVII ст.) вирізняється за-

tion of writing workplaces for pupils, as well as demonstration equipment (blackboards, tables, appliances, etc.). The spatial organization of the class has a spontaneous character. In the third stage (from the middle of the XVII ct.) there are first attempts to introduce systematic organization, zoning of the classroom space, development of functional centers of different purposes, fixing the pupils' workplaces. Equipping the classroom with frontal-oriented rows of specialized pupils' furniture (tables with one-side workplaces) in the XVIII ct. could be treated as the sign of the transition to the next period.

провадженням столів для письмової роботи учнів, а також демонстраційного обладнання (крейдові дошки, таблиці, прилади тощо). Просторова організація класу має спонтанний характер. На третьому етапі (з середини XVII ст.) відзначаються перші спроби систематичної організації, зонування простору класу, створення функціональних осередків різного призначення, закріплення робочих місць за учнями. Обладнання класів фронтально орієнтованими рядами спеціалізованих учнівських меблів (столів з одностороннім розміщенням робочих місць) у XVIII ст. можна вважати ознакою переходу до наступного періоду.

Keywords: **Ключові слова:**

learning space, school, classroom, classroom spatial organization, school furnishing, classroom furniture, school history.

навчальний простір, школа, класне приміщення, просторова організація класу, шкільне меблювання, учнівські меблі, історія школи.

Вступ ■ 1

Шкільна реформа в Україні передбачає зокрема також і зміни в організації освітнього простору школи. Питання організації простору та меблювання шкільного класу згідно з потребами сучасної педагогіки є актуальним та широко обговорюється в усьому світі. В контексті цього питання важливим є розуміння історичної генези простору школи, проте саме цей аспект видається не достатньо дослідженим. Найменш описаним є якраз початковий період становлення простору масової школи. Наявні дослідження зосереджуються переважно на «індустріальному періоді» (XIX–XX ст.), найширше досліджується такий феномен XIX століття, як «парта» (Herman, Van Gorp, Simon, & Depaere, 2011; Moreno Martinez, 2005). Широкий огляд історії меблювання школи наведено у каталозі Шкільного музею компанії VS Vereinigte Spezialmöbelfabriken (2010), але ця робота охоплює лише період промислового виробництва учнівських меблів (орієнтовно з кінця XIX ст.). Щодо періоду до початку XIX ст., слід відзначити в першу чергу роботу Ланге (Lange, 1998), присвячену архітектурі шкіл, зокрема їх просторовій організації. Шкільне меблювання до XIX ст. розглядається лише оглядово або побіжно (Артеменко & Мельохіна, 2014; Kühn, 2011).

Мета дослідження ■ 2

Метою статті є виявити та характеризувати особливості просторової організації та меблювання навчальних приміщень європейської масової школи на початкових етапах становлення та розвитку (орієнтовно XIII–XVII ст.), уточнити хронологічні рамки цих етапів.

Методологія та аналіз джерельної бази

3

Основними методами дослідження є історико-культурний та компаративний методи. Джерельною базою є історичні зображення шкільного облаштування названого періоду в образотворчому мистецтві та в інших візуальних джерелах. Додатково залучались (за наявності) текстові свідчення та результати сучасних історико-культурних досліджень.

Результати дослідження

4

Розвиток масової освіти в Європі починається в часи пізнього Середньовіччя з появою як університетів, так і початкових цивільних шкіл (в першу чергу міських) (Боришанская, 1989). Основним візуальним джерелом щодо шкільного облаштування цього часу є книжкова мініатюра. Відомі ілюстрації дають досить характерну картину навчального приміщення з мінімальним обладнанням (рис. 4.1–4.3). Ці зображення стосуються здебільшого університетських класів, але можна припуска-



Рис. 4.1. Невідомий автор. Вчитель з Есслінгена. Манесьський кодекс. Перша половина XIV ст.

Fig. 4.1. Unknown author. Schoolmaster of Esslingen. Manesse codex. First half of the XIV ct.

ти, що облаштування початкових шкіл було подібним або ще простішим. Смісловим центром класу є вчитель, що нерідко сидить у великому парадному кріслі-кафедрі, навіть з дашком. Поруч розміщується пюпітр з книгою. Учні сидять на лавах або просто на підлозі, учнівських столів немає. Розміщення учнів є скоріше спонтанним, без певної системи. Відомі також зображення університетських класів зі студентськими місцями, що обладнані столами (рис. 4.4). Втім, у міських (народних, граматичних) школах столів для учнів ще тривалий час не було передбачено. Про це, зокрема, свідчить Еразм Роттердамський у 1519 році, описуючи лондонську школу св. Павла (перша цивільна школа Англії, засновано 1509 р.): «Для всіх хлопчиків є лави, що і розміщено на однакових відстанях одна вище одної. В кожному класі таких шістнадцять, а той, хто в класі найкращий, має маленький стіл як відзнаку» (McDonnell, 1909).



Рис. 4.2. Невідомий автор.
Курс філософії в Парижі.
Великі французькі хроніки.
Кінець XIV ст.

Fig. 4.2. Unknown author.
Philosophy course in Paris.
Grandes Chroniques de France.
End of the XIV ct.



Рис. 4.3. Невідомий автор. Вчитель
та учні. Французьке видання
«De proprietatibus rerum» Бартоломея
Англійського. 15 ст.

Fig. 4.3. Unknown author. Teacher
and students. French edition
of «De proprietatibus rerum»
by Bartolomeus Anglicus. 15th ct.



Рис. 4.4. Л. Вотолінський. Генріх
Алеманський в Болонському
університеті. Друга половина XIV ст.

Fig. 4.4. L. de Voltolina. Henricus
de Alemannia at Bologna University.
Second half of the XIV ct.

Зміни в характері облаштування масової школи спостерігаються в період Реформації, що вочевидь пов'язано з початком становлення ступеневої системи шкільної освіти в Німеччині на основі концепцій Лютера та Меланхтона (Rupp, 1996). В цей час

початкові школи ще переважно не мають спеціальних приміщень, розташовуються у житлових будинках. Про це свідчить, зокрема, німецька гравюра XVI ст. (рис. 4.5), де на задньому плані у дверному прорізі можна бачити ліжко. Приміщення на передньому плані водночас слугує вітальнею та класом, обладнане побутовими меблями (стіл, вкритий скатертиною, лави для сидіння). Місце вчителя не виділене. На іншій гравюрі 1592 року (рис. 4.6) видно шкільний клас більшого розміру, обладнаний різноманітними столами та лавами. Учні виконують різні види навчальної діяльності: пишуть, сидячи навколо столу, слухають лекцію, згуртувавшись навколо вчителя на лавах та на підлозі тощо. Робоче місце вчителя, як і на попередньому зображенні, не виділяється особливим характером сидіння. На стінах видно демонстраційне обладнання (таблиці, мірна лінійка, можливо, дошка для письма). Подібну картину дає ілюстрація до слова «школа» з книги Я. А. Коменського «Orbis Sensualium Pictus» 1658 року (Comenius, 1705) (рис. 4.7). До цього зображення додано пояснювальний текст такого змісту: «Вчитель (2) сидить у кріслі (3) учні (4) на лавах (5), їх вчать, вони вчаться. Перед ними дещо написано крейдою на дошці (6). Деякі сидять біля столу та пишуть (7), він [вчитель] виправляє їхні помилки (8). Дехто стоїть та декламує те, що мав вивчити на пам'ять (9). Деякі розмовляють одне з одним та поводяться нерозумно та безтурботно (10)...». Таким чином, обладнання класу складається з вчительського крісла з пюпітром, учнівських лавок та столу (як і на рис. 4.5, вкритого скатертиною), а також демонстраційної дошки для письма крейдою – тут, чи не вперше, цей звичний шкільний прилад впевнено ідентифікується як за зображенням, так і за текстом. У роботі «Законои добре влаштованої школи» (1652–57) (Коменский, 1982, с. 135) Я. А. Коменський пише: «Скільки класів, стільки має бути і навчальних кімнат, щоб кожний курс займався окремо та ніколи не відволікався стороннім шумом. Кожна навчальна кімната має бути облаштована кафедрою та достатньою кількістю лав; останні мають бути розташовані таким чином, щоб учитель постійно мав перед очима всіх учнів, що звернені до нього». Як видно, ані учнівські столи, ані крейдова дошка тут не згадуються як необхідні елементи шкільного меблювання. Втім, у «Законах...» Коменський пропонує використання у навчальному процесі засобів наочності: «Дуже корисно, якщо курс кожного класу буде розписано на стінах, дверях, вікнах, стовпах навчальної кімнати (чи то у вигляді висловів, чи коротких речень, або в емблемах та картинах)...» (Коменский, 1982, с. 135). Ймовірно, саме такі таблиці ми бачимо на гравюрі 1592 року (рис. 4.6).

У порівнянні з попереднім періодом у школі періоду Реформації можна відзначити такі особливості облаштування шкільного класу: зменшення ваги вчительського місця, непарадний характер його сидіння; облаштування учнівських місць не



Рис. 4.5. Невідомий автор. Приватна школа в будинку вчителя. XVI ст.

Fig. 4.5. Unknown author. Private school in the teacher's house. XVI ct.



Рис. 4.6. Невідомий автор. Міська школа. 1592.

Fig. 4.6. Unknown author. Town school. 1592.



Рис. 4.7. Невідомий автор. Школа. «Orbis Sensualium Pictus» Я. А. Коменського. 1658.

Fig. 4.7. Unknown author. The School. «Orbis Sensualium Pictus» by J. A. Comenius. 1658.

лише лавами, але також столами для письмової роботи; поява демонстраційного обладнання (крейдова дошка, таблиці на стінах тощо). Але загалом школа зберігає характер житлового приміщення, для обладнання класу використовуються меблі, що не відрізняються від побутових.

Протягом XVII ст. з'являються також зображення спеціалізованих шкільних приміщень. Прикладом є картина Яна Стеена

«Школа для хлопчиків та дівчат» (рис. 4.8). Великий клас, що зображено на картині, вочевидь, вже не є житловим примі-



Рис. 4.8. Я. Стеен. Школа для хлопчиків і дівчат. 1670.

Fig. 4.8. J. Steen. A School for Boys and Girls. 1670.

щенням, а обладнано спеціально для потреб школи. Втім, меблювання класу, як і раніше, має скоріш спонтанний характер, а меблі за формами та конструкцією не відрізняються від побутових. Робоче місце вчителів обладнано столом та двома досить комфортними, але не парадними кріслами. Детальніше таке крісло видно на іншій картині Стеена, «Сільська школа» (рис. 4.9); подібне вчительське крісло бачимо і у Коменського (рис. 4.7). Приміщення захащено побутовими предметами, учні працюють за звичайними столами, сидючи хто на лавах, хто на стільцях, хто навіть на діжці. Видно, що меблі виконано за розмірами дорослої людини; для малолітніх учнів та учениць вони завеликі та незручні. Іншого облаштування клас не має, за виключенням невеликих полиць та деяких приладів (наприклад, пісочних годинників) на стінах. На стінах також розвішано невеличкі скриньки, що слугували учням за портфелі (два таких



Рис. 4.9. Я. Стеен. Сільська школа. 1665.

Fig. 4.9. J. Steen. The Village School. 1665.

портфелі ми бачимо на передньому плані на підлозі, учениці витягли з них та роздивляються кольорові картинки з птахами).

Картина Стеена дає чітке уявлення про організацію навчальної роботи: вона є не фронтальною, а індивідуальною, кожен з учнів чи учениць виконує (чи не виконує) власне завдання. Врешті, столи з двостороннім розташуванням робочих місць і не дають можливості для фронтального навчання. Такий підхід до організації навчання добре ілюструє текст «Порядку шкільного» – статуту Львівської братської школи 1586 року: «... [хлопці] учитися мають порізно, Псалтиря чи граматики з розв'язуванням її та іншим багатьом потрібним наукам, як визначите на той час, згідно з потребою; (...) хлопці мають самі писати на таблицях кожен свою науку, видану їм од дидака, окрім малих, яким має писати сам дидака» (Шинкарук, 1988, с. 40). Втім, для нідерландської школи характерним є спільне навчання хлопчиків та дівчат, хоча і з певними елементами просторової гендерної сегрегації: видно, що за столами працюють лише хлопці. Вочевидь, така сегрегація на той час була системною, що підтверджується й іншими зображеннями, наприклад фасадними рельєфами (gevelsteen) голландських будівель (рис. 4.10). На цих рельєфах добре видно, що хлопці та дівчата розміщуються в різних частинах приміщення, і хлопці мають кращі умови для роботи та більшу увагу вчителя. Подібне ставлення до просторової організації спільного навчання спостерігається в Європі досить довго, принаймні до XIX століття (Kühn, 2011).



Рис. 4.10. Невідомий автор.
Фасадний рельєф на будівлі сиротинця, Енкхейзен. 1616.

Fig. 4.10. Unknown author.
Façade relief on the orphanage building in Enkhuizen. 1616.

Цікавим прикладом, що певним чином передвіщає початок нового етапу розвитку шкільного простору, є проект німецького архітектора Йозефа Фуртенбаха «Німецька шкільна будівля» (Furttenbach, 1649). Пропонована будівля є двоповерховою, на першому поверсі знаходиться житло для учнів та вчителів, на другому – два великі симетрично розташовані класи, позначені як «приміщення для хлопчиків» та «приміщення для дівчат» (на рис. 4.11 наведено половину плану другого поверху з одним класом). Таким чином, школа передбачає роздільне навчання хлопців та дівчат, але створює для тих та інших однакові умови. Робочі місця учнів та учениць обладнано довгими

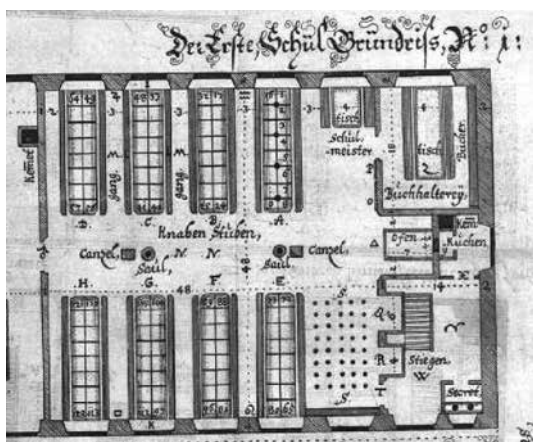


Рис. 4.11. Й. Фурттенбах. Німецька шкільна будівля. Фрагмент плану другого поверху (приміщення для хлопчиків). 1649.

Fig. 4.11. J. Furttenbach. German School Building. Fragment of the first floor plan (boys' chamber). 1649.

столами, до яких з обох боків додано такі самі довгі лави; кожен стіл розраховано на 16 учнів, по 8 з кожного боку; усього столів вісім, тобто наповнюваність класу 128 учнів (учениць). Варто відзначити, що поділ учнів у класі на число, кратне 8, відзначається, починаючи з часів Відродження (див. цитоване вище повідомлення Еразма про школу св. Павла) та аж до початку XIX ст. (скажімо, у школах Ланкастера, Lancaster, 1812). Наведені розміри приміщення (48×48 футів) дозволяють приблизно визначити його площу у сучасних одиницях (орієнтовно 250 м², враховуючи, що розмір фута відрізнявся в різні часи та в різних місцевостях). Таким чином, на одного учня (ученицю) припадає близько 2 квадратних метрів, що задовольняє навіть сучасні вимоги щодо площі класів. Як можна бачити, в цьому проекті меблювання учнівських місць залишається в межах тих саме підходів, що були характерними для часів Реформації, з використанням меблів побутового типу (широких довгих столів з двостороннім розміщенням). Невелика дошка для письма крейдою (P–O) вочевидь не призначена для роботи з цілим класом, оскільки для більшої частини учнів вона не видна. Можна дійти до висновку, що цей проект передбачає, як і у попередні часи, індивідуальну роботу учнів з власними завданнями. Новаціями проекту Фурттенбаха є, по-перше, забезпечення всіх учнів місцем для письма; по-друге, регулярне розміщення меблів з точним визначенням кількості місць за столом. По-третє, проектом передбачено виділення в об'ємі класу певних функціональних осередків, тобто зонування простору. Крім учнівських місць, встановлено окремий стіл вчителя з можливістю роботи з кількома учнями (Schulmeister). Для групової рецитації виділено окрему ділянку кімнати (S–S), де вбитими у підлогу цвяхами позначені місця для стояння учнів; поруч влаштовано вбудовані шафи для зберігання таблиць (Q, R); в окремому приміщенні знаходиться класна бібліотечка (Buchhalterey). При класі навіть передбачено туалет всередині будівлі (Secret). Як зазначає Ланге (Lange, 1998), проект Фурттенбаха є прикла-

дом переходу від школи як «будинку вчителя» (персональної, вчителе-центрованої школи) до школи-інституції, що орієнтується вже не на особистість вчителя, а на певну навчальну програму. Втім, щодо розповсюдженості шкільних будівель такого типу у XVII ст. судити немає підстав.

В другій половині XVIII ст. у Європі виникає та поширюється прусська освітня система, однією з ознак якої є фронтальне навчання, тобто робота вчителя одночасно з цілим класом (Бим-Бад, 2015). Для забезпечення такої організації навчальної роботи початкові та середні школи починають обладнувати спеціалізованими, суто шкільними меблями, подібними до тих, що використовувались ще у середньовічних університетах (рис. 4.4): довгими столами з похилою поверхнею, при яких учні сидять на лавах лише з одного боку. Такі столи розміщуються рядами, фронтально обернені в один бік, у напрямку вчителя. Подібну просторову організацію та меблювання мали також Ланкастерські школи (Lancaster, 1812), що були широко розповсюдженими у першій половині XIX ст. Зразки облаштованих таким чином класів можна бачити у багатьох музеях традиційної архітектури, зокрема в експозиціях «Школа» в усіх скансенах України. Втім, відмова від двосторонніх столів побутового типу не була швидкою: за свідченням Морено Мартінеса (Moreno Martinez, 2005), ще у 1838 році в Іспанії публікувались рекомендації для шкіл щодо заміни таких столів односторонніми. Рядно-фронтальну організацію класу та облаштування навчальних приміщень масової школи спеціалізованими меблями можна розглядати як ознаку наступного періоду розвитку освітнього простору (орієнтовно з XVIII ст.); характеристика цього періоду виходить за межі цієї статті.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5 В статті вперше систематично описано особливості просторової організації та меблювання шкільних класів у початковому періоді розвитку масової шкільної освіти у Європі (орієнтовно XIII–XVII ст.), виділено ключові етапи зазначеного періоду.

Висновки

6 На основі аналізу історичних джерел можна впевнено окреслити початковий період розвитку просторової організації та облаштування шкільного простору межами XIII–XVII ст. Ключовими ознаками цього періоду є а) просторова організація класу, що придатна лише для індивідуальної роботи учнів, б) використання неспеціалізованого меблювання (побутових крісел, лав та столів). У цьому періоді можна виділити три етапи. Перший (XIII–XVI ст.) характеризується обладнанням лише вчительського місця (крісло-кафедра та стіл або пюпітр); учні бувало сиділи просто на підлозі. Другий етап (XVI – перша половина XVII ст.) вирізняється запровадженням столів для письмової роботи учнів, а також демонстраційного обладнання (крейдові дошки, табли-

ці, прилади тощо). Просторова організація класу має спонтанний характер. На третьому етапі (з середини XVII ст.) відзначаються перші спроби систематичної організації, зонування простору класу, створення функціональних осередків різного призначення (для письма, реcitaції, консультацій з вчителем, бібліотеки тощо), закріплення робочих місць за учнями. Запровадження рядно-фронтальної організації класу та використання спеціалізованих учнівських меблів (столів з одnobічним розміщенням робочих) місць у XVIII ст. можна вважати ознакою переходу до наступного періоду розвитку освітнього простору. Уточнення характерних особливостей просторової організації та облаштування класів у наступних періодах розвитку є предметом подальших досліджень.

Список бібліографічних посилань

- Артеменко, М.П., & Мельохіна, О.О. (2014). Ілюстрація інтер'єрів навчальних приміщень у роботах митців епохи середньовіччя. В *Nauka dzisiaj. Oferty. Szczecin* (с. 107-110). Warszawa: Diamond trading tour.
- Бим-Бад, Б.М. (2015). История государственной школы в Германии. *Историко-педагогический журнал*, 1, 140-151.
- Боришанская, М.М. (1989). Ведущие тенденции развития школы в странах Западной Европы в XII–XIV вв. (к постановке проблемы). В *Западноевропейская средневековая школа и педагогическая мысль*. (Выпуск 1, с. 114-122). Москва.
- Коменский, Я.А. (1982). *Избранные педагогические сочинения* (Т. 2). Москва: Педагогика.
- Шинкарук, В.І. (Ред.). (1988). *Пам'ятки братських шкіл на Україні: кінець XVI – початок XVII ст.: тексти і дослідження*. Київ: Наукова думка.
- Comenius, J.A. (1705). *Orbis Sensualium Pictus*. London, England: John Sprint.
- Furtenbach, J. (1649). *Teutsches Schulgebäw*. Augspurg, Germany: Schultes.
- Herman, F., Van Gorp, A., Simon, F., & Depaepe, M. (2011). The school desk: from concept to object. *History of Education*, 40(1), 97-117. <https://doi.org/10.1080/0046760X.2010.508599>.
- Kühn, C. (2011). Learning environments for the 21st century. In *Designing for Education: Compendium of Exemplary Educational Facilities 2011* (p. 1923). Paris, France: OECD Publishing. <https://dx.doi.org/10.1787/9789264112308-en>.
- Lancaster, J. (1812). *The British System of Education: Being a Complete Epitome of the Improvements and Inventions*. Washington, DC: Joseph Milligan.
- Lange, H. (1998). Der Schulbau der frühen Neuzeit als Ausdruck von politisch-gesellschaftlicher Verfassung und Schulleben. *Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des DIPF*. Retrieved from http://www.historische-bildungsforschung-online.de/hbo/hbo_set.html?Id=50#oben.
- McDonnell, M.F.J. (1909). *A history of St. Paul's School*. London, UK: Chapman and Hall.
- Moreno Martinez, P.L. (2005). History of School Desk Development in Terms of Hygiene and Pedagogy in Spain (1838-1936). In M. Lawn, I. Grosvenor (Eds.) *Materialities of schooling: design, technology, objects, routines* (pp. 71-95). Oxford, UK: Symposium Books.
- Rupp, H.F. (1996). Philipp Melanchthon (1497–1560). *PROSPECTS: the quarterly review of comparative education*, 26(3), 611-621.

References

- Artemenko, M.P., & Melokhina, O.O. (2014). Iliustratsiia interieriv navchalnykh prymishchen u robotakh myttsiv epokhy serednovichchia [An illustration of the interiors of educational premises in the works of the artists of the Middle Ages]. In *Nauka dzisij. Oferty. Szczecin* [Science today. Offers. Szczecin] (pp. 107-110). Warszawa, Poland: Diamond trading tour [in Ukrainian].
- Bim-Bad, B.M. (2015). Istoriia gosudarstvennoi shkoly v Germanii [The history of the public school in Germany]. *Istoriko-pedagogicheskii zhurnal*, 1, 140-151 [in Russian].
- Borishanskaia, M.M. (1989). Vedushchie tendentsii razvitiia shkoly v stranakh Zapadnoi Evropy v XII–XIV vv. (k postanovke problemy) [Leading school development trends in Western Europe in the XII–XIV centuries (to the formulation of the problem)]. In *Zapadnoevropeiskaia srednevekovaia shkola i pedagogicheskaia mysl* [Western European medieval school and pedagogical thought] (Issue 1, pp. 114-122). Moscow [in Russian].
- Comenius, J.A. (1705). *Orbis Sensualium Pictus*. London, England: John Sprint.
- Furttenbach, J. (1649). *Teutsches Schulgebäud* [Teutsches school building]. Augspurg, Germany: Schultes [in German].
- Herman, F., Van Gorp, A., Simon, F., & Depaep, M. (2011). The school desk: from concept to object. *History of Education*, 40(1), 97-117. <https://doi.org/10.1080/0046760X.2010.508599> [in English].
- Komenskii, Ia.A. (1982). *Izbrannye pedagogicheskie sochineniia* [Selected pedagogical works] (Vol. 2). Moscow: Pedagogika [in Russian].
- Kühn, C. (2011). Learning environments for the 21st century. In *Designing for Education: Compendium of Exemplary Educational Facilities 2011* (p. 1923). Paris, France: OECD Publishing. <https://dx.doi.org/10.1787/9789264112308-en> [in English].
- Lancaster, J. (1812). *The British System of Education: Being a Complete Epitome of the Improvements and Inventions*. Washington, DC: Joseph Milligan [in English].
- Lange, H. (1998). Der Schulbau der frühen Neuzeit als Ausdruck von politisch-gesellschaftlicher Verfassung und Schulleben [The school construction of the early modern period as an expression of political-social constitution and school life]. *Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des DIPF*. Retrieved from http://www.historische-bildungsforschung-online.de/hbo/hbo_set.html?ld=50#oben [in German].
- McDonnell, M.F.J. (1909). *A history of St. Paul's School*. London, UK: Chapman and Hall [in English].
- Moreno Martinez, P.L. (2005). History of School Desk Development in Terms of Hygiene and Pedagogy in Spain (1838-1936). In M. Lawn, I. Grosvenor (Eds.) *Materialities of schooling: design, technology, objects, routines* (pp. 71-95). Oxford, UK: Symposium Books [in English].
- Rupp, H.F. (1996). Philipp Melanchthon (1497–1560). *PROSPECTS: the quarterly review of comparative education*, 26(3), 611-621 [in English].
- Shynkaruk, V.I. (Ed.). (1988). *Pamiatky bratskykh shkil na Ukraini: kinets XVI – pochatok XVII st.: teksty i doslidzhennia* [Monuments of fraternal schools in Ukraine: the end of the XVI – the beginning of the XVII century: texts and research]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

**MODERN TENDENCIES
IN ARCHITECTURE ON THE EXAMPLE
OF PAVILIONS OF SERPENTINE
GALLERY IN LONDON**

Viktoriia Malaniuk,
<https://orcid.org/0000-0002-8002-4613>
PhD in Architecture,
Senior Lecturer of
Department of Design and Technology,
Kyiv University of Culture,
Kyiv, Ukraine
vik_malanyuk@ukr.net

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ
НА ПРИКЛАДІ ПАВІЛЬЙОНІВ
ГАЛЕРЕЇ СЕРПЕНТАЙН
У ЛОНДОНІ**

Вікторія Маланюк,
<https://orcid.org/0000-0002-8002-4613>
кандидат архітектури,
старший викладач
кафедри дизайну і технологій,
Київський університет культури,
Київ, Україна
vik_malanyuk@ukr.net

Abstract

The aim of the research is to analyse basic tendencies in modern architecture on the example of temporal summer pavilions of art-gallery of Serpentine, located in Kensington Gardens, Hyde Park, London, into the creation of which during 2000s–2018s the best-known architects from all over the world were engaged. **Research methods.** The methods of synthesis, comparison, generalization, and historical approach have been used, as well as a thorough analysis of the project practice and the works of leading theorists in history of architecture. **The scientific novelty** is in the analysis of modern tendencies in architecture of exhibition pavilions with the discovery of new approaches in the architectural planning, formation, application of new building materials, taking into consideration stylistic transformations and creative handwriting of the author. **Conclusions.** The retrospective review of eighteen pavilions of Serpentine Gallery in London allows to distinguish a number of tendencies in modern architecture. At first, prominent architects of senior generation, by and large representing the style of deconstructivism, were engaged in creation of pavilions. More recently, a tendency has emerged to invite young avant-garde architects who successfully combine both technological innovations and authentic ethnic patterns in their works. Besides architects, artists, sculptors, landscape designers and engineers take part in a creative process, joining together to create a unique

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати основні тенденції у сучасній архітектурі на прикладі тимчасових літніх павільйонів художньої галереї Серпентайн, розташованої у Кенсінгтонських садах Гайд-парку у Лондоні, до створення яких протягом 2000–2018 років залучались найвідоміші архітектори з усього світу. **Методи дослідження.** Використано методи синтезу, порівняння, узагальнення, а також історичний підхід із залученням вивчення наукових праць провідних теоретиків історії архітектури й аналізу проектної практики. **Наукова новизна** полягає у тому, що у статті вперше здійснено спробу проаналізувати сучасні тенденції в архітектурі виставкових павільйонів з виявленням нових підходів у архітектурному проектуванні, формоутворенні, застосуванні нових будівельних матеріалів з урахуванням стилістичних трансформацій і творчого почерку автора. **Висновки.** Ретроспективний огляд вісімнадцяти павільйонів галереї Серпентайн у Лондоні дозволяє виділити низку тенденцій у сучасній архітектурі. Спочатку до створення павільйонів залучалися видатні архітектори старшого покоління, переважно представники стилю деконструктивізм. Останнім часом запрошуються порівняно молоді авангардні архітектори, які поєднують у своїй творчості як технологічні інновації, так і автентичні етнічні мотиви. Окрім архітекторів у творчому процесі

object. There is a notable tendency of transition from internal space into external, and interpretation of building as an object of art. Along with traditional building materials for pavilions such as steel and wooden constructions, fiberglass and polymeric foil are used.

активну участь беруть художники, скульптори, ландшафтні дизайнери й інженери, які на час створення унікального об'єкту об'єднуються в мережеву форму організації архітектурного проектування. У формотворенні спостерігається тенденція перетікання внутрішнього простору у зовнішній, трактування споруди як арт-об'єкта. Поряд із застосуванням традиційних для павільйонного будівництва матеріалів (сталеві, дерев'яні конструкції), використовується скловолокно і полімерна плівка.

Keywords: Ключові слова:

summer pavilion, Serpentine Gallery, modern architecture, innovations in design.

літній павільйон, галерея Серпентайн, сучасна архітектура, інновації у дизайні.

Вступ 1

Заснована у 1970 році Галерея сучасного мистецтва Серпентайн, розташована у Кенсінгтонських садах Гайд-парку у Лондоні, з 2000 року щорічно запрошує видатних архітекторів для створення тимчасового паркового павільйону. Завдання, яке ставиться перед архітекторами, є незмінним: необхідно запроєктувати та спорудити павільйон площею не менше 300 кв. метрів, який вдень функціонує як кафе, а ввечері використовується для спеціальних кінопоказів, лекцій, дебатів і вистав. Парковий павільйон використовується як громадський простір протягом літнього періоду, після чого демонтується та продається у приватні колекції. Архітектор обирається з числа тих, хто ще не спорудив у Великій Британії жодного об'єкта. Дванадцять авторів павільйонів галереї Серпентайн є лауреатами престижної Прітцкерівської премії, що присуджується щорічно за видатні досягнення у галузі архітектури та вважається аналогом Нобелівської премії. Кожен із зведених павільйонів є унікальним зразком сучасної архітектури, що демонструє останні досягнення у проектуванні, інновації у формоутворенні, світловому дизайні й експериментах з новими будівельними й оздоблювальними матеріалами.

Мета дослідження 2

Мета дослідження – проаналізувати основні тенденції у сучасній архітектурі на прикладі тимчасових літніх павільйонів художньої галереї Серпентайн, розташованої у Кенсінгтонських садах Гайд-парку у Лондоні, до створення яких протягом 2000–2018 років залучались найвідоміші архітектори з усього світу.

Методологія та аналіз джерельної бази 3

Методологія дослідження полягає у застосуванні методів синтезу, порівняння, узагальнення, а також у використанні історичного підходу із залученням вивчення наукових праць провідних теоретиків історії архітектури й аналізу проектної практики.

Проблеми нових форм в організації архітектурної практики висвітлено у публікації А. В. Крашеніннікова та А. Н. Новікової (2015). Відомості про творчість видатних архітекторів сучасності, зокрема, дані про особливості створення павільйонів галереї Серпентайн, містяться у працях М. Р. Невлютова (2014), Е. Д. Івойлової (2014), Н. Фролової (2011). Емпірична база – фактичний матеріал з основними характеристиками павільйонів (рік створення, автор проекту, особливості композиції, матеріали), представлений на офіційному сайті Галереї Серпентайн. Аналітичному огляду павільйонів лондонської галереї Серпентайн за період 2000–2017 років з їхніми особливостями та виявленням стійких прийомів присвячена праця В. Г. Чудинової (2017), проте не було приділено достатньої уваги стилістичному вирішенню досліджуваних об'єктів у контексті творчого почерку кожного із запрошених архітекторів, художників і дизайнерів.

Результати дослідження **4**

Павільйон – невеличка окремо поставлена споруда, частіше паркового характеру, з полегшеною конструкцією; будова (постійна або тимчасова) для розміщення виставкової експозиції, кінознімання, організації торгівлі (Безродний, 2008, с. 150). Авторкою першого тимчасового павільйону, зведеного у 2000 році, стала визнана майстриня стилю деконструктивізм, британська архітекторка іракського походження Заха Хадід (1950–2016 рр.). У представленому проекті було творчо переосмислено ідею тенту або шатра. Покрівлю білого кольору поділено на трикутні сегменти, які заломлювались у різних напрямках і створювали цілісний внутрішній простір, що запам'ятовувався.

Американський архітектор-деконструктивіст Даніель Лібескінд запроєктував павільйон, зведений у 2001 році. Павільйон, названий автором «Вісімнадцять поворотів», – це динамічна композиція з низки металевих панелей, закручених одна відносно одної. Споруда активно взаємодіє з контекстом, відображаючи в алюмінієвій поверхні фасаду рослинність парку та цегляне мурування основної будівлі галереї (Чудинова, 2017).

Для створення павільйону у 2002 році запросили японського архітектора Тойо Іто, відомого своїми новаторськими поглядами, новітніми технологіями будівництва, експериментами з різними структурами та текстурами. Для створення павільйону Іто скористався накладеними одна на одну під довільним кутом сітками квадратної форми. Із отриманого патерна сформовано паралелепіпед, у якому чергуються відкриті і закриті ділянки патерну. У даному проекті також було застосовано і новації в організації архітектурної практики, а саме мережеве проектування, яке є тимчасовим об'єднанням різних незалежних спеціалістів на основі угоди про методи та послідовність роботи для вирішення проектного завдання. Учасники мережевого проектування можуть працювати разом або дистанційно,

у складі однієї компанії або у складі проектного консорціуму, із залученням незалежних консультантів або експертів із установ і підприємств (Крашенинников, & Новикова, 2015). Павільйон галереї Серпентайн 2002 року став яскравим прикладом об'єднання зусиль архітектора Тойо Іто (Toyo Ito & Associates), інженера Сесіль Бальмонд (Balmond studio) та інженерної компанії Arup.

Павільйон 2003 року зведено за проектом визначного бразильського архітектора, лауреата Прітцкерівської премії 1988 р. Оскара Німейєра (1907 р. н.), якому на момент створення павільйону виповнилося 96 років. Німейєр відомий своїми експериментами у галузі залізобетонної архітектури та творчою адаптацією принципів «інтернаціонального стилю» до екзотичних реалій Латинської Америки. Лаконічний об'єм павільйону піднято над землею, вхід у споруду здійснюється по рампі, що «перегукуюється» своїм яскраво-червоним кольором із заднім фасадом.

Лендморфний проект 2004 року від нідерландського архітектора, ландшафтного дизайнера Віні Мааса й архітектурного бюро MVRDV не було реалізовано через складність проекту й обмеженість бюджету. Його концепція передбачала покриття основної будівлі галереї штучним пагорбом заввишки 23 метри і використання 200 тонн металоконструкцій (Чудинова, 2017, с. 67-68).

Павільйон 2005 року запроєктували португальські архітектори Алвару Сіза й Едуарду Соуту де Моура за участю інженера Сесіль Бальмонд. Алвару Сіза – лауреат багатьох архітектурних премій, зокрема і премії Прітцкера (1992 р.), працює в стилі неораціоналізм. Світлопроникний об'єм павільйону утворено прямокутною сіткою з балок, зігнутих для створення динамічного викривленого внутрішнього простору. Деревина, вибрана в якості головного матеріалу, підкреслює зв'язок павільйону та парку, що його оточує.

Нідерландський архітектор-деконструктивіст Рем Колхас у співавторстві з Сесіль Бальмонд у 2006 році наклав свій павільйон білосніжним яйцеподібним надувним куполом, що нависав над галявиною парку. Під куполом розташовано овальний зал для зустрічей і лекцій.

Особливістю тимчасового павільйону 2007 року стало залучення до його створення не архітектора, а данського скульптора ісландського походження Олафура Еліассона, котрий у своїх творах використовує переважно фізичні природні феномени – світло, воду, рух і віддзеркалення. У співпраці з Кієтилем Торсененом він представив дерев'яну структуру, що за формою нагадує дзигу. Павільйон на відміну від попередніх, мав два рівні. Широка, закручена у спіраль рампа, робила два оберти та вела на рівень головного залу і далі – на другий рівень, на видовий майданчик, з якого відкривалася панорама на весь парк.

Павільйон галереї Серпентайн-2008 запроєктував Френк Гері – видатний американський зодчий, який стояв біля витоків архітектурного деконструктивізму, лауреат Прітцкерівської премії 1989 року. Споруда, навіяна проектами катапулт Леонардо да Вінчі та літніми дерев'яними будиночками, – це амфітеатр, накритий конструкцією з дерев'яних балок і скляних панелей, встановлених на дві потужні сталеві «арки», обшиті деревиною. Незважаючи на уявну хаотичність структури даного об'єкту, він має відмінну акустику.

Оригінальністю вирішення вражає павільйон 2009 року від архітектурного бюро SANAA (Sejima and Nishizawa and Associates), заснованого японськими архітекторами Кадзуйо Седзімою та Рюе Нісідзавою. Плоский дзеркальний навіс криволінійних обрисів, що опирається на тонкі опори, створює відчуття повного єднання з природним оточенням.

Контрастним до попереднього є павільйон французького архітектора Жана Нувеля, зведений у 2010 році. У проектуванні павільйону автор надихався символами Лондона – двоповерховим автобусом і телефонною будкою. У результаті павільйон був сформований у вигляді яскраво-червоного арт-об'єкту. Дещо «утоплений» основний майданчик накрито серією різнорівневих навісів, що з одного боку спускаються каскадом до галявини. Кубічний напівпрозорий об'єм головного входу врівноважено з іншого боку похилою 12-метровою стіною (Ивойлова, 2014).

Автором павільйону 2011 року став швейцарський архітектор-мінімаліст Петер Цумтор, творчий почерк якого відрізняється лаконічністю художніх засобів, увагою до традиційних будівельних матеріалів і дбайливим ставленням до ландшафту. У центрі аскетичного ззовні павільйону Цумтор розташував замість глядацького залу сад, який за задумом архітектора, повинен фокусувати увагу відвідувача на спостереженні, а не на спілкуванні. Проект створений за подобою *hortus conclusus* – кімнати для споглядання, саду всередині саду. Автором проекту саду став голландський ландшафтний дизайнер Піт Оудольф, якому притаманна концепція повернення природи в життєве середовище людини (Фролова, 2011).

На думку науковця В. Г. Чудінової, найбільша кількість архітектурних трендів, а саме ілюзорність, геоморфізм, екоектоніка, природні матеріали, злиття з оточенням, проникність простору, нематеріальність, штучне світло як невід'ємна частина образу, символізм, – представлено у павільйоні 2012 року від творчого союзу швейцарських архітекторів Жака Херцога, П'єра де Мерона та китайського художника Ай Вейвєя (Чудінова, 2017, с. 73). Співпраця між архітекторами і художником також є прикладом мережевого проектування, адже комунікація між учасниками проекту відбувалась за допомогою Skype (Крашенинников, & Новикова, 2015, с. 3). Наполовину заглиблений зал накрито наповненою водою платформою, в якій як

у дзеркалі відображається основна будівля галереї. Платформу підтримують 12 колон (за кількістю побудованих попередньо павільйонів). До історії колишніх павільйонів також апелює і простір залу, що утворився із накладення планів всіх минулих будівель. М. Р. Невлютов зазначає: «З висоти він виглядає як об'єкт ленд-арту, як парковий ставок, але його обриси зміщені трохи вбік, виявляючи «археологічні розкопки» попередніх фундаментів. Павільйон HdeM не маніфестує архітектуру з точки зору форми та конструкції, але змушує розмірковувати про історію місця, про значення слідів і пам'яті, про культуру у цілому. Цей проект – концептуальне висловлювання, яке дозволяє по-новому поглянути на роль архітектури в історичному існуванні людини» (Невлютов, 2014, с. 42).

Японський архітектор Со Фудзімото (1971 р. н.) став наймолодшим архітектором, який прийняв запрошення галереї Серпентайн у 2013 році. Він спорудив павільйон, що за своєю формою нагадує лісові хащі, пташине гніздо або хмару, яка за задумом автора повинна була розчинятися у просторі парку. Основним матеріалом стали металеві стержні з перерізом 20 мм, які формують тривимірну ортогональну решітку. Павільйон обладнано двома входами і прозорим навісом з акрилу, котрий захищає користувачів від негоди.

Літній тимчасовий павільйон 2014 року запроєктував найменш відомий з числа запрошених архітекторів чилійський зодчий Смілян Радіч, який звернувся до традиції штучних руїн – фоллі. У поставлене на чотири вали кільце зі склопластику відвідувачі потрапляли по рампі. Завдяки зовнішній оболонці товщиною 10 мм масивна «кам'яна брила» увечері перетворювалася у привабливий об'єкт.

Павільйон 2015 року розробили іспанські архітектори Хосе Селгас і Люсія Кано (архітектурне бюро SelgasCano). Складна, органічної форми споруда нагадує барвистий кокон, утворений з чотирьох рукавів, що сходяться до центрального залу. Конфігурація об'єму навіяна хаотичним рухом городян по Лондону, зокрема – у метро. За словами архітекторів, вони спеціально заплутали форму павільйону так, щоб отримати якомога більше різних за профілем і наповненням просторів, кожний з яких буде нести відвідувачу нові емоції та враження. Конструкція виконана у вигляді подвійної оболонки з металевого каркасу, покритого натягнутою на нього полімерною плівкою. Вирішений як арт-об'єкт павільйон особливо привабливий у темний час доби, коли перетворюється у яскравий різнокольоровий ліхтар. Незважаючи на зовнішню привабливість, споруда мала низку функціональних, конструктивних і естетичних недоліків, зокрема: протікання під час дощу, перегрівання навіть у прохолодну погоду, надмірна складність каркасу, неакуратність деталей.

У 2016 році проектування павільйону було доручено одному з найвідоміших архітекторів нового покоління – данському архітектору Б'ярке Інгельсу, відомому органічним поєднанням

у своїх проектах прагматизму і яскравого дизайну, засновнику студії Bjarke Ingels Group (BIG). Архітектори BIG придумали стіну-блискавку, яка розходиться у протилежні боки, створюючи всередині себе простір під кафе і зал для заходів галереї. Криволінійна форма складається з прямокутних світлопрозорих модульних елементів з напівпрозорого склопластика. Павільйон відрізняють параметричний дизайн і динамічність ракурсів – фасади павільйону під різними кутами зору опиняються то повністю прозорими, то, навпаки, формують непроникну стіну, створюючи тривимірний простір, цікавий як ззовні, так і зсередини.

У 2017 році конкурс на створення павільйону галереї Серпентайн виграв архітектор з Буркіна-Фасо Дьєбедо Франсіс Кере. Африканський архітектор відомий проектами екологічно чистих і соціально значимих будівель для найбідніших районів світу. В основу технологічно досконалого павільйону покладено ідею дерева – традиційного місця зібрання у рідному для архітектора Буркіна-Фасо. Основу споруди складає сталевий каркас. Ажурна покрівля з деревини та полікарбонату створює грайливе мерехтіння світла та тіні в інтер'єрі. Екологічний підхід застосовано і в даному об'єкті: під час дощу потоки води скочувалися до центру, утворюючи вражаючий ефект водоспаду, а зібрана вода використовувалась на поливання території саду.

Проект для 2018 року розроблено наймолодшим автором за всю історію павільйонів галереї Серпентайн архітекторкою і урбаністкою Фрідою Ескобедо (1979 р. н.) з Мексики. У будівлі павільйону вона віртуозно синтезувала етнічні мотиви країн Латинської Америки (використавши патію) та британські матеріали (бетонна черепиця) й історію – павільйон орієнтований на північ за аналогією до розташованого неподалік нульового меридіана у Грінвічській Королівській обсерваторії.

Наукова новизна та практична значимість дослідження **5**

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у статті вперше здійснено спробу проаналізувати сучасні тенденції в архітектурі виставкових павільйонів з виявленням нових підходів до архітектурного проектування, формоутворення, застосування нових будівельних матеріалів з урахуванням стилістичних трансформацій і творчого почерку автора.

Висновки **6**

Ретроспективний огляд дев'ятнадцяти літніх тимчасових павільйонів галереї Серпентайн у Лондоні дозволяє виділити низку тенденцій у сучасній архітектурі. У більшості досліджуваних об'єктів спостерігаються ознаки екодизайну й органічної архітектури, зокрема використання природних матеріалів, органічна взаємодія рукотворних об'єктів і природного оточення. Порівняно менш популярним виявився параметричний дизайн, представлений лише у трьох павільйонах, зведених у 2002, 2005 і 2016 роках. Прийоми лендморфної архітектури, яка реалізує органічний підхід до формотворення і просторової

організації на основі інтеграції об'єкта із землею, використано у двох павільйонах 2004 і 2012 років. Нові тенденції з проявами своєрідних ремінісценцій етнічних мотивів країн походження авторів спостерігаються у спорудах останніх 2017–2018 років.

Також маємо можливість спостерігати, що спочатку до створення павільйонів залучалися видатні архітектори старшого покоління, переважно представники стилю деконструктивізм. Останнім часом запрошуються порівняно молоді авангардні архітектори, які поєднують у своїй творчості як технологічні інновації, так і автентичні етнічні мотиви. Окрім архітекторів у творчому процесі активну участь беруть художники, скульптори, ландшафтні дизайнери й інженери, які на час створення унікального об'єкту об'єднуються в мережеву форму організації архітектурного проектування. У формотворенні спостерігається тенденція до використання прийому перетікання внутрішнього простору у зовнішній, стирання чітких меж між інтер'єром і екстер'єром, трактування споруди як арт-об'єкта. Поряд із застосуванням традиційних для павільйонного будівництва матеріалів (сталеві, дерев'яні конструкції), непоодинокі випадки використання скловолокна, склопластика і полімерної плівки.

Список бібліографічних посилань

- Безродний, П.П. (2008). *Архітектурні терміни*. Київ: Вища школа.
- Ивойлова, Е.Д. (2014). Временный летний павильон Serpentine архитектора Жана Нувеля. В *Наука, образование и экспериментальное проектирование*, Тезисы докладов Международной научно-практической конференции (с. 470-471). Москва: МАРХИ.
- Крашенинников, А.В., & Новикова, А.Н. (2015). Сетевое проектирование в архитектурной практике. *АМИТ*, специальный выпуск, 1-8 ноября. Взято из <http://www.marhi.ru/AMIT/2015/special/krash/krash.pdf>.
- Невлютов, М.Р. (2014). Жак Херцог и Пьер де Мерон. Искусство и архитектура. *АРТИКУЛЬТ*, 14, 37-46.
- Фролова, Н. (2011). *Таинственный сад*. Взято из <https://archi.ru/world/32720/tainstvennyi-sad>.
- Чудинова, В.Г. (2017). Индикатор архитектурных трендов XXI века – павильоны лондонской галереи Серпентайн. В *Наука ЮУрГУ*, Материалы 69-й научной конференции. (с. 66-73.) Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ.

References

- Bezrodnyi, P.P. (2008). *Arkhitekturni termini* [The architectural terms]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Chudinova, V.G. (2017). Indikator arkhitekturnykh trendov XXI veka – pavilyony londonskoy galerei Serpentayn [An indicator of architectural trends of XXI century – pavilions of Serpentine Gallery in London]. In *Nauka YuUrGU* [Science YuUrGU], Proceedings from The Sixty Ninth Scientific Conference (pp. 66-73). Chelyabinsk: Izdatelskiy tsentr YuUrGU [in Russian].
- Frolova, N. (2011). *Tainstvennyy sad* [Mysterious garden]. Retrieved from <https://archi.ru/world/32720/tainstvennyi-sad> [in Russian].
- Ivoylova, Ye.D. (2014). Vremenny letniy pavilon Serpentine arkhitekтора Zhana Nuvelya [The temporal summer pavilion of Serpentine of architect Jean Nouvel]. In *Nauka, obrazovaniye i eksperimentalnoye proyektirovaniye* [Science, education

- and experimental planning], Abstracts of the International scientific-practical conference (pp. 470-471). Moscow: MARKHI [in Russian].
- Krashennnikov, A.V., & Novikova A.N. (2015). Setevoye proyektirovaniye v arkhitekturnoy praktike [The network planning in the architectural practice]. *AMIT*, Special producing, November, 1-8. Retrieved from <http://www.marhi.ru/AMIT/2015/special/krash/krash.pdf> [in Russian].
- Nevlyutov, M.R. (2014). Zhak Khertsog i Pyer de Meron. Iskusstvo i arkhitektura [Jacques Herzog and Pierre de Meuron. Art and architecture]. *ARTICULT*, 14, 37-46 [in Russian].



UDC 711.4

УДК 711.4

DOI: 10.31866/2617-7951.2.1.2019.170355

THE ROLE OF THE LANDSCAPE IN THE COLLAGE: CONNECTIONS IN THE PAST AND THE PRESENT

Iben From,
<https://orcid.org/0000-0002-5838-1139>
art critic, curator,
director of Art Center
Silkeborg Bad,
Silkeborg, Denmark
from@silkeborgbad.dk

РОЛЬ ЛАНДШАФТУ У КОЛАЖІ: ЗВ'ЯЗОК МІЖ МИНУЛИМ І СЬОГОДЕННЯМ

Ібен Фром,
<https://orcid.org/0000-0002-5838-1139>
арт-критик, куратор,
директор мистецького центру
«Silkeborg Bad»,
Сілкеборг, Данія
from@silkeborgbad.dk

Abstract

The aim of the research is to throw light on the different meanings of landscape in the art of Sergei Svyatchenko with a specific focus on his collages. **The methodology of the research.** Methods of art-criticism, historical analysis and interviewing were used as well as a comparative analysis of S. Svyatchenko's collages with the European artists of the twentieth century. **Scientific novelty.** For the first time, the work of the Ukrainian-Danish artist Sergey Svyatchenko is being researched, which made a significant contribution to the development of the art of Collage Peace. XX – beginning XXI century The little-known pages of life and creative creation of the artist, sources of creative and inspiration of Svyatchenko, influence and mutual influence of Ukrainian and European art of the twentieth century are introduced into the scientific circulation. Comparative art analysis of various series of collages of the artist and the influence on him of different artistic styles and directions of the 20th century are conducted. **Conclusions.** Childhood and youth memories play an important role for the art of Sergei Svyatchenko, as well as the influence from older generations of Ukrainian painters. This

Анотація

Мета дослідження полягає в тому, щоб висвітлити значення ландшафту у мистецтві Сергія Святченка з особливим акцентом на його колажі. **Методологія дослідження** зосереджена на застосуванні методів арт-критики та історичного аналізу, інтерв'ювання та здійсненні порівняльного аналізу колажів С. Святченка з європейськими художниками ХХ століття. Джерелом цього тексту є, крім іншого, дві бесіди з художником 21 березня та 4 травня 2018 року. **Наукова новизна.** Вперше досліджується творчість українсько-данського художника Сергія Святченка, що зробив значний внесок у розвиток мистецтва колажу у світі у ХХ – поч. ХХІ ст. До наукового обігу впроваджуються маловідомі сторінки з життя та творчого зростання художника, відомості про джерела творчості Святченка, взаємовплив українського та європейського мистецтва ХХ ст. Проведено порівняльний аналіз різних серій колажів митця і впливу на нього різних художніх стилів та напрямів ХХ століття. **Висновки.** Дитячі та юнацькі спогади відіграють у мистецтві Сергія Святченка важливу роль, а також мистецтво українських

mood goes like a basic tune though his whole production however avantgarde this fantastic work really is in its rich, bright and visual conception. Recollection is an essential part of his visual baggage, consisting of elements from long time before and from recent day, personal life, physical landscape as well as contemporary art in different media.

художників старшого покоління. Цей настрій є лейтмотивом усієї його творчості, як і авангардизм його фантастичних робіт, що, справді, постає у багатій, яскравій візуальній концепції. Спогад є невід'ємною частиною його візуального багажу, що складається з елементів попередніх мистецьких епох, з особистого життя, ландшафту, а також сучасного мистецтва в різних медіа.

Keywords: **Ключові слова:**

Sergei Sviatchenko, landscape, collage, recollection, artist, composition, figure.

Сергій Святченко, пейзаж, колаж, спогад, художник, композиція, фігура.

Introduction

Part of Sergei Sviatchenko's art, the painting as well as the collage, consists of something unmistakably scenic, made up of motifs, but whereabouts and what happens in the picture are complete different. This text deals primarily with his collages, where he allocates to the landscape and moods related to landscapes. I would like to look into the connections from the past and the present, connections weaving in and out of his collages, thus also being part of the inspiration and providing the background for them. And it is not just one mood recollected, but many which in various ways interweave in all directions, also with the experienced life of today.

Landscape memories from his childhood and youth are strongly represented in the artist's mind. From his youth, Sergei Sviatchenko remembers both experiences of concrete natural landscapes and to a great extent also the landscapes he saw at exhibitions and in museums where his father took him. He grew up just outside the city of Kharkov, with access to a fantastic garden that is still vivid in the memory of childhood (Sviatchenko, 2018). Here, the houses stood next to each other on either side of the road in a village environment. The extended family of the artist-to-be lived in three houses next to each other. The boy Sergei, his fatherm Evgenij, and his mother Ninel lived in the middle, his paternal grandparents, Adrian and Sonia, lived to one side, and his aunt lived to the other. On the garden side, there were no boundary lines between the houses, which made the feeling of the wonderful garden even greater. This was where his paternal grandfather used his green fingers, creating for his grandchild a paradisiacal frame for the boy's childhood and first experience with nature. In this safe oasis, he could follow the rhythm of the seasons, the changing of the colours and the force of nature.

From the age of 12 and in his teens young Sviatchenko was an active pioneer (the equivalent of a boy scout) and that implied a substantial expansion of his experience with nature. Young people spent many weeks away from the home in summer camps in wild natural landscapes where they became familiar with the fact of living with the forces of nature, the dangerous as well as the fantastic ones. These things in his upbringing have given the man Sergei Sviatchenko a basic comfortable feeling when he is in nature.

The experiences with landscapes that have stuck the most in Sergei Sviatchenko's memory were when he as a young man felt the embracing strength and tranquility of the forest or the river, and when he saw in other artists' works how the morning and evening mood of the circadian rhythm could be portrayed, so that temperature and air humidity were almost tangible. Even today when he senses the movement of nature, it is still the same senses and moods as back then, but now he also sees, with the eyes of the experienced artist, among other things the graphic possibilities, the lines in nature. When elements of nature are part of his collages, it is to a great extent because of the elements creating moods, and when he works with photography and the photo collage, he brings out the quiet neglected stories from our surroundings.

**The
methodology
and analysis
of sources**

2

RUSSIAN MODERNISM AND DISTURBANCE

For Sergei Sviatchenko the art of painting he was introduced to by his father when visiting countless exhibitions and museums was an important source of memory. A special place in his memory is the artists' group *Peredvizhniki* – in Danish the Itinerants, a group of artists that was protesting against the conservatism of the Russian Academy of Art, establishing themselves in 1871, they existed until 1923. Their exhibitions were shown around the country. Rather than mythological motifs and historical paintings they wanted to portray modern Russian society. Their focus was on art that was socially dedicated, just as paintings inspired by folk fairy tales, depictions of religious traditions and images of everyday life were also part of their motifs. Many of these artists were specialists in landscape painting. Their paintings of the plains and forests of Russia came to symbolize the native country and played a role in forming a national identity. Landscape paintings could also have political implications, e.g. an apparently idyllic sandy path across a meadow could refer to the path to the penal colonies of Siberia.

In a number of collages from 2013 reproductions of historical paintings of earlier times or works of the Romantic era and Early Modernism in Russian art are included. They are used in such a way that the historical picture(s) make(s) up the picture boundaries and the entire background. They are a prerequisite for the concrete work and for Sviatchenko's art in a broad sense. Sviatchenko has adapted them, using elements of the collage. What you see at the first sight is the fragments of politicians and athletes, artists or just textures of hair, foliage or other things he has added. The adapted historical elements and the contemporary elements are equal.

An element near to Sergei Sviatchenko's heart is how other artists' landscapes bring out delicate moods, sense perceptions, and layers of memories that are difficult to describe with words, and how he can maintain them in his own image. Not accidentally, but nevertheless a small curiosity is the signature stamp, bearing historical looks, that the artist used for a period and which points back to old works of copperplate collections.

The artist's endeavour is to create a tension field with a new meaning, a meaning that is formed in the viewer's mind, well helped along by moods of landscape paintings and contemporary elements of former times. These collages fall into two groups. The magnificent ones with migrations, historical scenes that also occasionally paraphrase iconic paintings from the history of art, e.g. Gericault's pathos-filled *The Raft of Medusa* like in Sviatchenko's series *Paper investigation* of 2013 (fig. 2.1), at the same time showing that to Sviatchenko, the concept of landscape might just as well be about the urban landscape, the architectural aspect.



Fig. 2.1. S. Sviatchenko. From the series «Paper Investigation», 2013. Collage 12,5x19 cm.

Рис. 2.1. С. Святченко. З серії «Дослідження паперу», 2013. Колаж 12,5x19 см.

And there are more delicate collages where he has just added another texture, a discrete interpretive element of something sensual/female/easy as a response to a heavy painting, or, for instance, the chocolate-box Impressionist female portrait consistently disturbed by the artist with a diagonal structure from another fresher forest. Perhaps these works are in reality closer to the artist's strong sense of sensuality.

Not just the art of painting, but also cinematic art has been an important source of inspiration to Sergei Sviatchenko. Not any film, but a specific film and a way of working with the picture. During his years of study at the Academy of Art and Architecture he sees the Russian film director Andrei Tarkovsky's new film *Mirror* (Jacobsen, 2018). The dreamy aesthetics, the symbolism, and the features used by the director to evoke moods, among them a narrative collage technique, become great inspirations to the artist, an inspiration he himself puts a name on in the 2008 collage series *Mirror by Mirror. Homage to Andrei Tarkovsky* (fig. 2.2). The picture as a mirror we can use in realizing and recognizing who we are and which memories we consist of. The nature in the picture is at the same time concrete and the picture of a mental condition. Among other things, a large mental space between foreground-background, now-then, here-there has been created.

AVANT-GARDE AND SURREALISM

There is no doubt that Sviatchenko has been greatly inspired by avant-garde art and particularly Surrealist art of the first half of the 20th century. A number of themes that visual artists and writers



Fig. 2.2. S. Sviatchenko. From the series «Mirror by mirror», homage to Andrei Terkovsky, 2008. Collage 41x29 cm.

Рис. 2.2. С. Святченко. З серії «Дзеркало дзеркалом», присвята Андрію Тарковському, 2008. Колаж 41x29 см.

dealt with in the earlier years of Surrealism recur in Sergei Sviatchenko's art. And you can easily find parallels to pioneers like Max Ernst, René Magritte, Hans Bellmer, Salvador Dalí and Wilhelm Freddie.

Two collages clearly show how he was experimenting early on with features known from Surrealism. The choice of black and white in the expressions of the pictures support the dreamy, unreal space. His method also includes bringing reflections and incompatible elements together in unexpected constellations, making the reality of the photograph fail to get across, or that it is at any rate very secondary in these works. And then exactly photography, supposedly the most concrete and realistic medium. How Sergei Sviatchenko uses existing photo material represents a somewhat different use of the photograph than, say, Man Ray, who instead orchestrated and manipulated the photograph into the expression he wanted to create. Characteristic of the Surrealists was also the use of specific picture elements which, as they were repeated and repeated in various constellations, had symbolic values – and became a kind of a reference alphabet to be brought along from one work of art to another: the chest of drawers, mirrors and reflections, the child, watches, covered heads, the woman, wild animals, floating balloons and objects etc. Values that referred to and were connected with Jungian psychology and whose application had the very purpose of activating the dreams and the unconscious (the subconscious?).

The cross-axial composition across the centre of the picture in Sergei Sviatchenko's 1983 collage (fig. 2.3) emphasizes the surprise, the unexpected collision.

The characters in the small canoe in the picture's bottom left-hand corner seem to sail along these compositional lines straight towards the foreign element; the unproportionally big hands which may look calm, but nonetheless are strongly disquieting. At the same time the collage's hands are a declaration of love to nature, an embrace, which is also repeated in a much later work, a black-and-white collage from 1983 where two gigantic arms almost embrace an unmistakably Danish-looking beech forest, while the «figure» in one hand holds a watch as a simultaneous reminder of the pas-



*Fig. 2.3. S. Sviatchenko.
From the series «Mysterious world», 1983.
Collage 18x16 cm.*

*Рис. 2.3. С. Святченко.
З серії «Таємничий світ», 1983.
Колаж 18х16 см.*

sage of life. The composition in the other older collage from 1985 is tremendously more complicated, it seems as if the artist has tried to insert as many reflections as possible. And besides a double meaning of the streaming blood veins in the human body and the trees' roots and ramifications. A clear statement that we are all nature; it is part of us, we are part of it. A clear reference to the Surrealist visual artists, almost a paraphrase is the 2007 collage where Sviatchenko replaces the head of a horizontally floating male figure with a piece of furniture. Table top and filing drawers can be opened all the way round in all directions, some are open – as a picture of the many nooks and corners of memory and consciousness. People live in the present, shown in the landscape motif of the background, holding interesting perspectives where people's lives are lived synchronously, simultaneously, yet separately. A metaphorical self-portrait.

Results of the research

3 SVIATCHENKO'S COLLAGE

Also in his large Less series of 2004 the Surrealist heritage is clear, for example in the unexpected collisions in the motif and distortions of perspective (fig. 3.4). The represented works also combine two very important elements for Sergei Sviatchenko, architecture and nature, although nature is less dominant here. One is the prerequisite and contrast of the other. In these tremendously precise collages he operates with only adding very few elements to the self-coloured background. Thus, the more precise the selection of these few elements must be; texture, colour, motif, perspective must function, and the scissors' cutting of the piece dosed in the right quantity and form. Now Sergei Sviatchenko directs his attention more to the own logic of the picture.

Sergei Sviatchenko works with a number of fixed visual themes and elements: architectonic fragments, textures, small and large



*Fig. 3.4. S. Sviatchenko.
From the series «LESS», 2009.
C-print 57x40 cm.*

*Рис. 3.4. С. Святченко.
З серії «LESS», 2009.
Кольоровий друк 57х40 см.*

body parts, animal bodies, various pieces of furniture, and iconic figures representing the history of more recent politics or culture. As described by Rick Poynor (Rick Poynor, 2016), his collage practice of acquisition, fragmentation and the creation of hybrid forms is a kind of a response to or parallel picture of the interrupted impressions we get via urban life, the media and the advertisements, the pace of society in general. Somewhere the artist has put it like this: "Life nowadays is filled with images, more than ever before, and my idea is to construct a new reality by using fragments of the known. The recognizable parts must "calm down" the viewer, but only so that he or she can be confronted with a new story. So the aim is to communicate".

Another dimension of reflection is the Surrealist features. In her PhD thesis (Camilla Skovbjerg Paldam, 2011) on Surrealism, Camilla Skovbjerg Paldam describes how the collage's practice and the interest in mystery, to the artists of that era, were an important part of the attempt to find and create "the wonderful in the modern". The Surrealists, who also found a great deal of inspiration in Dadaism, availed themselves to a great extent of exactly the collage's mode of expression in order to disseminate accidental, irrational connections and most often shocking compositions of pictures, materials and text. The Surrealists' strategies also had an impact on the aesthetics of 1960s Pop art, and they live on in 21st-century art. Also in an artist like Sergei Sviatchenko. Pictures, objects and concepts meet in unexpected and frequently incomprehensible confrontations between various levels of reality. The collisions are surprising, shocking, mixed with a certain amount of humour. There are no explanations here, but enigmatic juxtapositions and moods, enabling our thoughts to wander freely in an unknown terrain of conscious and unconscious where anything can happen.

A third dimension is the more formal features, well described by Professor Rick Poynor (Rick Poynor, 2013), explaining how the artist's choice of clear bright monochrome background colours removes any idea of location and makes the cut-in objects graphic and sculptural. The raw cutting off of the collage elements contradicts their realism and challenges the colour. The technical finish of the C print makes the picture even flatter. As far as the selection of material is concerned, Sviatchenko speaks of living between kaleidoscopic layers of events and information, and in the collage to create a balance known only to him. A clue for him is that the line – and here it is probably no disadvantage that originally he is an architect by training – can often govern the composition. He elaborates: "I think in both a time-related and a spatial dimension, where time is a horizontal axis all the way back from my earliest childhood to today. While the spatial dimension is the more or less unconscious memories, constantly pressing on and becoming some sort of stratification lines for my work".

INTERMEZZO: HIS WORKING METHOD

Sergei Sviatchenko uses his strong and comprehensive visual memory, including his memory of moods experienced at various places in his life or in a painting, film or other work of art when he is producing art himself. When it comes to the collage, to achieve surprise, the unexpected is his basic wish in his visual communication.

Occasionally he introduces a dogma for his work, for instance by limiting the number of added elements in the collage to very few or down to one element. He then has to be so much more precise in which one, and how it is cut and brought into the composition. The stringency and the artwork's insisting on living as a work of art in itself, and not as an illustration of something else, is underscored by the self-coloured backgrounds that torpedo any attempt to account for an environmental context. Despite the stringency, he tells about his working method that it is an intuitive process, his favourite scissors at hand, which he enjoys very much, it is never a fight (as opposed to when he is painting). He can create the collages anywhere, preferably with music in his ears. But before reaching the concrete and often intensive creation phase, which a matter of a few days, he has most frequently spent some time on a mental attempt, in which he more or less consciously gets control of the thematics of the approaching work.

DIALOGUE WITH HIS PERSONAL HERITAGE

Recently Sergei Sviatchenko found a briefcase with some of his father's watercolours (Jacobsen, 2018). And as a cadeau to this very personal heritage, in a dialogue with the watercolours, he created a number of dialogue pictures where his own collage practice mixes with his father's pictures (fig. 3.5). The outcome was well over 20 works, where the son's "intervention" is considerably more



*Fig. 3.5. S. Sviatchenko.
From the series «Watercolor imple-
ment», 1987.
Mixed media on paper 22x25 cm.*

*Рис. 3.5. С. Святченко.
З серії «Акварель реалізація», 1987.
Змішана техніка на папері 22x25 см.*

delicate than in other collages, where the art of the past gave him an emotional starting point.

His choice of cut-ins has not removed any significance from the original watercolour, but accentuated sides of this, as well as added something. It can be a detail or a perspective depth, and an addition of dimensions that was not there before. In his father's watercolours of architectural motifs, Sviatchenko has added a human narrative that otherwise seems completely absent. The memory of his parents come into play, and the addition of moods, and tension fields between man and woman introduces a large mental space that would otherwise not be present.

THE DANISH CONTEXT

In a Danish art historical context, Sergei Sviatchenko feels a little like the odd man out – clearly as his own person and as someone who brings another tone into Danish art. And his career, particularly in collage and fashion, is surely primarily international. This in spite of 28 active years in this country. It is obvious that he, with his Ukrainian youth and especially as part of the avant-garde movement there, has looked towards international art. Nonetheless, it is possible to draw many parallels between his art and the background to the development that has also taken place within Danish Modernism. However, Sviatchenko only rarely refers to Danish art. Only in a few cases, specific direct attention is involved, as when he became familiar with the landscapes of especially the Fynboerne and to some degree those of the Skagen Painters. To him, parallels to the previously mentioned Itinerants. Sergei Sviatchenko, who likes having beautiful countryside around him, is fond of visiting cultural institutions and museums in Denmark and points out – more than their collections – how these are often located in beautiful surroundings.

In their own time, the strategies of Surrealism were brought about by the Danish artists Wilhelm Freddie, Gustaf Munch-Petersen and Vilhelm Bjerke Petersen and others. Especially Freddie worked with

collage strategies and in many forms of expressions: sculptures, objects, window decorations, and not least on paper and canvas. In contrast to Sviatchenko's current focus on dreaming reflection in mental landscapes, Freddie had a particular focus on what was scandalous and a direct commentary on society, especially his provocative adaptation of sexuality. Sviatchenko has also in certain collages addressed the issue of human urges, however in a more subdued, toned-down way as one among many motifs. In sculptural art, Henry Heerup was the Danish Grand Master of collage, everyday humour and marvellousness being the mainstay. Asger Jorn worked for his part targeted attack on the boredom of the genre painting of earlier times and named these of his works using the concept modifications. Many Danish artists have worked and still work on an expressive expression in their painting, in this way also Sviatchenko whose practice, in most years, has included and still includes abstract-expressionist painting which in an underlying manner, but more continuously refers to landscapes, physically and emotionally.

Skovbjerg Paldam has also discussed the role of the collage in contemporary art, especially its ability to shock, as some believe the days of the possibility of a psychological shock is long gone because all boundaries have fallen. At the same time she believes that collage as a formal technique to a certain extent has lost its controversial novelty value. Making collages in 1920 was a breakthrough, but we have today become used to seeing them everywhere. In a way the technique is a success story, as montage/collage is both a strong artistic expression and also a dominant societal way of communicating. When contemporary artists revive techniques and ideas of the historical avant-garde, it is what she calls "necessary and life-giving displacements that give the works vigour" (Camilla Skovbjerg Paldam, 2007). And perhaps they are based, to a greater extent, on the visual possibilities of the montage than on psychology.

In contemporary Danish art, there are other artists who use the collage as their way of expression. Kirstine Roepstorff (b. 1972) is occupied with visualizing and debunking (power) structures and political agendas which she finds distorted. In the collage she reorganizes the existing and the recognizable into a form which is an invitation asking for critical reflection – a practice which is a continuation of the work of the Surrealists. Another artist is Vicky Steptoe (b. 1952 in Czechoslovakia, resident in Denmark), who in her own photos and using more traditional newspaper clippings of e.g. text creates new pictures and opinions. Sergei's collages stand out because they consist of very hard cut elements. The self-coloured parts add distance and separation, a form of "memory loss", and something entirely tangible that is here, and only here. Another artist of the same age, British John Stezaker, has described the character of the collage as one containing a longing for the lost world, that is a universal feeling of loss, but that the mode of expression is not about regaining the past, on the contrary it is about the impossibility

of returning, and in that way as a medium expresses the state of the exile (Rick Poynor, 2016).

A series of collages, like the series *Holiday* (fig. 3.6) from 2007, takes as their starting point "the tourist's holiday pictures".



Fig. 3.6. S. Sviatchenko.
From the series «*Holiday*», 2007.
C-print 40x57 cm.

Рис. 3.6. С. Святченко.
З серії «Канікули», 2007.
Кольоровий друк 40x57 см.

These are not casual photos, but Sergei Sviatchenko's own photographs from places visited by his own family on holidays across Europe. As a contrast to the risk of conformity, these slightly misty photographs are enriched by out-of-focus beach scenarios with massive, quite threatening elements like a gigantic human body or a bear which suddenly pokes its nose into all the harmless summer life. As a reminder that nothing is the way it looks. The reference to the artist's own consciousness as a synthesis of memories from his own childhood and ageis also seen when the iconic faces of art are integrated into a collage with a mysterious, floating woman figure. But blue holiday skies in the background. A reading of the holiday landscape where nothing is as it looks like.

In the delicate series *Gentle Waving* a couple of years later (fig. 3.7), Sviatchenko begins for the first time to experiment with a new feature. This is basic photography, but also a kind of *reversed collage*.

Now surroundings are arranged, not just elements on paper. At first the artist places a selected motivic element of paper or cardboard *in situ* in nature and afterwards he photographs it.



Fig. 3.7. S. Sviatchenko.
From the series «*Gentle waving IV*»,
2012.
C-print 40x57 cm.

Рис. 3.7. С. Святченко.
З серії «Ніжне розмахування IV», 2012.
Кольоровий друк 40x57 см.

This staging, usually on a beach or a domestic grass field, points to a very intimate connection between the inner and outer landscape – it is actually one and the same. This reversed collage shows there is no difference in the artist between his own time and memory, and it manifests itself anywhere in new stories.

THE CONCRETE LANDSCAPE

A large red leaf in the centre of the picture area causes immediate recognition and joy (fig. 3.8). Here is something well known and beautiful that is presented to us. Like in the Canadian flag. But what is it? – the leaf nearly takes up the entire picture area and is far too



*Fig. 3.8. S. Sviatchenko.
The wind, 1994.
Mixed media on paper. 27x22 cm.*

*Рис. 3.8. С. Святченко.
Вітер, 1994.
Змішана візуалізація на папері. 27x22 см.*

big compared to the trees vaguely seen behind it. As some other figure, the leaf is standing upright in the middle of it all, like a queen, a being. Both in these improbable proportions and in the season there is a displacement or breakaway of the connection between the picture elements. Because if the fiery red colour is the flame of autumn, the white winter behind is simultaneously from quite a different season. The artist then makes a minor counter-movement to this displacement, draws the picture elements together with the white-green brushstrokes in the picture's foreground, where the colour stream of acrylic paint is splashing up over the leaf like water in a real river. A play. Between reality and picture element.

The domestic landscapes in Denmark are photographed and studied by the artist in the same way as he has always done. He keeps looking at landscapes, watching and observing, no matter where he is. And there are differences between the Ukrainian landscape that his memories of youth are plentiful in and the Danish one. The Ukrainian landscape is huge and rugged. There are, as he puts it, no benches, referring to this slightly romantic element often placed by human hands in Danish landscapes. Danish landscapes are cultivated and formed. Sergei Sviatchenko likes the

scenery around Viborg very much, and in an entirely concrete collage, the landscape is not just staffage in a work of art, but the work of art – the collage – is the other way around a visual tribute to this landscape of heather hills, views and spring-green hardwood forest, entirely in line with the mood in the best Danish summer songs like "Jegvedenlærkerede" or "Nylyserløvilunde". From 2013 there are several entirely quiet landscape collages where the artist has used his own photographs as the basis. Here he has cut in foreign elements that are adding a new perspective and a suppleness to the motif of the photograph. The Southern Lake in Viborg with a V sign of gravel in a close-up like a large shade from the right, or a more traditional collage influenced by Surrealism, in which a book is quietly hanging in the foreground of the lakeshore grass and rush. Not much fuss, but in minor and quite enigmatic for the one who wants to dream a little. Nature means something, no doubt about that.

The love of nature and the interpretation have got a new dimension in the most recent collage series (fig. 3.9), created on the basis of photos taken in the vicinity of Kunst Centret Silkeborg Bad. It is old state forests, mixed with many elements from the rich history of the spa resort. Here, no foreign elements are clipped in from foreign places. Instead, the focus is on bringing to light secret and hidden moods, and important features are once again the reflection and turning upside down of his own photographic elements and cut-ins which he puts together in new constellations, in grey tones from the different illuminations of the day, or in almost Warholian strong shades that make the forest floor be on fire. It is also oddly disquieting when Svyatchenko with his photo collage interprets the history of the place as German military headquarters during the Second World War and lets a giant concrete bunker smash up the little romantic bridge on the western shore of Ørnsø.



*Fig. 3.9. S. Svyatchenko.
From the series «Secretly III», 2016.
Photo collage 19,5x29 cm.*

*Рис. 3.9. С. Святченко.
З серії «Таємно III», 2016.
Фотоколаж 19,5х29 см.*

**Scientific
novelty and
practical
significance
of the
research**

4

For the first time, the work of the Ukrainian-Danish artist Sergey Svyatchenko is being researched, which made a significant contribution to the development of the art of Collage Peace. XX – beginning XXI century The little-known pages of life and creative creation of the artist, sources of creative andspiration of Svyatchenko, influence and mutual influence of Ukrainian and European art of the twentieth

century are introduced into the scientific circulation. Comparative art analysis of various series of collages of the artist and the influence on him of different artistic styles and directions of the 20th century are conducted.

Conclusions **5**

Childhood and youth memories play an important role in the art of Sergei Sviatchenko, as well as the influence from older generations of Ukrainian painters. This mood goes like a basic tune through his whole production as well as avant-garde of his fantastic works in its rich, bright and visual conception. Recollection is an essential part of his visual baggage, consisting of elements from long time before and from recent day, personal life, physical landscape as well as contemporary art in different media.

For the collages of Svyatchenko critical are the meanings (not gained verbally, but rather those relating to the sphere of sensory and subconscious), that the author is composing, a complex graphic compositions, and a minimum number of laconic images. It is interesting to follow these transformations: from delicate multi-element monochrome (black and white) compositions, in particular the series «The MysteriousWorld» (1983), where some images were overlapped on others, sometimes with the effect of almost water-colour flow, to the most concise game of two, three images (series «Less»). The style of S. Svyatchenko is constantly in continuation. As for the themes they also changed: from the interests of the mystical worlds to a person who (visually or not) is a regular participant in the art work.

References

- Jacobsen, J. (2018). *Sergei Sviatchenko: Jeg er en collage* [Sergei Sviatchenko: I am a collage]. Copenhagen: Lindhardt & Ringhof [in Danish].
- Paldam, C.S. (2007). *Konstruktive Collager – fra 1920'erne surrealisme til Young British Artists* [Constructive Collages – from the 1920s surrealism to Young British Artists]. (PhD thesis). Aarhus University, Aarhus [in Danish].
- Paldam, C.S. (2011). *Surrealistiske collager: Underfulde billeder i kunst og litteratur* [Surrealistic collages: Wonderful images in art and literature]. Aarhus: Aarhus University Press [in Danish].
- Poynor, R. (2013, August 22). Collage Now. Part 1: Sergei Sviatchenko. *Design Observer*. Retrieved from <https://designobserver.com/feature/collage-now-part-1-sergei-sviatchenko/38052> [in English].
- Poynor, R. (2016, September 24). A Cut above: Inside the spirited collage worlds of Sergei Sviatchenko. *The Calvert Journal*. Retrieved from <https://www.calvertjournal.com/features/show/6768/sergei-sviatchenko-collage-rick-poynor> [in English].
- Svyatchenko, S. (2018). Two conversations with the artist on March 21 and May 4, 2018. Archive of Iben Frome [in English].

**TENDENCIES OF USAGE
OF GEOMETRICAL ORNAMENTS
IN GRAPHIC DESIGN PROJECTS
OF UKRAINE IN THE XXI ST.**

Tetiana Bozhko,
<https://orcid.org/0000-0001-5696-1941>
PhD in Cultural Studies,
Associate Professor
of the Department of Graphic Design,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
bozfhko_to@ukr.net

Oleksii Chystikov,
<https://orcid.org/0000-0002-4488-427X>
Teaching Assistant,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
chistikovalexey@gmail.com

**ТЕНДЕНЦІЇ ЗАСТОСУВАННЯ
ГЕОМЕТРИЧНИХ ОРНАМЕНТІВ
У ПРОЕКТАХ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ
В УКРАЇНІ ХХІ СТ.**

Тетяна Божко,
<https://orcid.org/0000-0001-5696-1941>
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
графічного дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
bozfhko_to@ukr.net

Олексій Чистіков,
<https://orcid.org/0000-0002-4488-427X>
асистент кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
chistikovalexey@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to outline the present tendencies of usage of geometrical ornaments functioning as symbols of national culture and cultural identity of the Ukrainian nation. **Methods of research.** The basic method applied in the research is method of complex analysis. **Scientific novelty.** The novelty of the research lies in discovering the tendencies of usage of geometrical ornaments in modern graphic design projects and in identifying the methods of transformation of Ukrainian geometrical ornamentation. It has been found out that in the sphere of brand identity geometrical elements of ornaments, losing their connection with traditional technologies of implementation, come under influence of visual transformations, namely, switching to line graphics, using contrform effect and pixelation effect. At the same time in the sphere of sign formation sign elements of the graphical ornaments largely obtain abundance of colouring or become subject to colored characteristics of letter and type elements (logos). In billposters and posters an

Анотація

Актуальність даної публікації пов'язана з визначенням вектору становлення моделей розвитку графічного дизайну у різних країнах та виокремленням тих елементів візуальної культури, що сприяють етнічній ідентифікації. Одним з таких елементів, безумовно, є український геометричний орнамент, автентично присутній у багатьох різновидах українського декоративно-прикладного мистецтва, таких як вишивка, ткацтво, килимарство та писанкарство. **Мета** – визначення наявних тенденцій застосування геометричних орнаментів як ідентифікаторів національної культури та самобутності української нації. **Методологія дослідження:** в дослідженні впроваджено метод комплексного аналізу. **Наукова новизна** полягає у виявленні тенденцій застосування геометричних орнаментів у сучасних проектах графічного дизайну та встановленні способів трансформації української геометричної орнаментики. Встановлено, що в царині айдентики геометричні елементи орнаментів,

integral series of geometrical ornamentation in both one-colour and two-colour (red and black) versions of execution is used. In other advertising vehicles and graphic products, such as packaging and advertising booklets, one-colour, or monochrome implementation of ornamental ribbon is most frequently found, which makes it a unique marker of national culture and national traditions. **Conclusions.** The research proved the idea that geometrical ornaments and their individual elements are used in a wide range of graphic design products. It should be noted though that most of these elements fall onto the sphere of sign formation, brand identity, billposters and posters, and far less are used in packaging and print advertising products. The design of modern advertising and graphic products still does not sufficiently use the potential of the sign elements of Ukrainian geometrical ornaments. In the course of the research it has also emerged that graphic designers in their projects almost do not use motifs and compositional groups from the art of the Ukrainian pysanka (painting of Easter eggs).

втрачаючи зв'язок з традиційними технологіями втілення, найбільше піддаються візуальним трансформаціям, а саме: переходу у виключно лінійну графіку, використанню ефектів контрформи та пікселізації. Втім у царині знакоутворення знакові елементи геометричних орнаментів часто набувають багатства забарвлення або підпорядковуються за колористичними характеристиками літерно-шрифтовим елементам (логотипам).

В плакатах та постерах використовується цілісний ряд геометричного орнаменту як в одноколірному, так і у двоколірному (червоне й чорне) варіанті виконання. В інших носіях рекламно-графічної продукції, як-то пакування та рекламні буклети, частіше зустрічається одноколірне або монохромне втілення орнаментальної стрічки, яка є своєрідним маркером національної культури й національних традицій.

Висновки: В ході дослідження було з'ясовано, що геометричні орнаменти та їх окремі елементи застосовуються у широкому спектрі продукції графічного дизайну. Відзначено, що більша частина таких елементів припадає на царину знакоутворення, айдентики та плакатів і постерів, і значно менша використовується в пакувальній та друкованій рекламній продукції. Проектування сучасної рекламно-графічної продукції все ще недостатньо використовує потенціал знакових елементів українських геометричних орнаментів. У ході дослідження також з'ясувалося, що графічні дизайнери у своїх проектах майже не використовують мотиви та композиційні угруповання з писанкарства України.

Keywords: **Ключові слова:**

geometrical ornaments, methods of ornamental transformation, modern graphic design projects.

геометричні орнаменти, способи трансформації орнаментики, сучасні проекти графічного дизайну.

Вступ 

У сучасному графічному дизайні все чіткіше окреслюється тяжіння до двох протилежних процесів. З одного боку, до процесів глобалізації, згідно з якими дизайнери використовують універсальні та лаконічні геометричні форми, композиційне поєднання яких мало пов'язано з етнічною ментальністю та самобутністю. Натомість, з іншого боку, найбільшого ступеня зацікавлення глядачів викликають проекти, в яких чітко виявляється тяжіння до багатства форм та знаків, наявних у кожній етнічній культурі людства. Такі проекти здатні апелювати до етнічної пам'яті поколінь та викарбовувати символи й образи, що

увиразнюють та виокремлюють кожну з культур з загального конгломерату людства. Тож у центрі уваги дослідників постійно опиняються питання, пов'язані з визначенням вектору становлення моделей розвитку графічного дизайну у різних країнах та виокремленням тих елементів візуальної культури, що сприяють етнічній ідентифікації. Одним з таких елементів, безумовно, є український геометричний орнамент, автентично присутній у багатьох різновидах українського декоративно-прикладного мистецтва, таких як вишивка, ткацтво, килимарство та писанкарство.

Мета дослідження **2**

Метою даного дослідження є визначення наявних тенденцій застосування геометричних орнаментів як ідентифікаторів національної культури та самобутності української нації. Завданням дослідження є встановлення джерел натхнення при створенні сучасних знакових форм та виявлення тенденцій щодо їх видозмін; вирішення питань щодо способів трансформації української геометричної орнаментики у сучасних проектах графічного дизайну.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Прикметно, що проблеми, пов'язані з визначенням етнічних особливостей кожної з націй через використання багатства форм і образів знаково-символічної системи декоративно-прикладного мистецтва все частіше хвилюють науковців-дослідників.

Так, у статті «Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації» Л. С. Триноженко приходиться до висновку, що графічних дизайнерських робіт з використанням національних мотивів стає все менше, і можна сказати, що український дизайн в повному його розумінні гине в інформаційному просторі нашої держави (Триноженко, 2010).

У статті «Методика трансформації етнічних зображувальних мотивів у графічному дизайні» А. М. Король розглядає використання етнічних мотивів на прикладі грошових банкнот. У даній роботі з'ясовано, що використання трансформації етнічних мотивів у грошових знаках пов'язано з пошуком національної форми і змісту. При цьому дизайнери свою проектну методику спрямовували на трансформацію й оригінальне поєднання в композиції банкнот традиційних графічних символів: фігур людей, орнаментики, знаків, архітектурних споруд та шрифтових гарнітур» (Король, 2013).

О. Карпенко у статті «Використання геометричних знаків-символів у народному декоративному та класичному авангардному мистецтві» (Карпенко, 2008) визначає, що процес проектування неможливий без використання простих форм. Наприклад, у дизайні одягу геометрична фігура визначає силуетну форму костюма, в архітектурі геометричні фігури – це ядро основного композиційного об'єму і т.д.

В. М. Королєвський у статті «Етнічні мотиви у сучасному українському плакаті» зосереджується на ствердженні існування укра-

їнського етнічного плакату в єдиному інформаційному полі та виявленні у нього загальних рис (Королевський, 2011).

Стаття О. В. Коновалової «Мотиви української народної орнаментики як складова знакової системи національного графічного дизайну» (Коновалова, 2012) розглядає проблему використання у практиці графічного дизайну стилізованих фігур людини за мотивами народного декоративного мистецтва.

Солдатенко Д. А. у статті «Сучасні тенденції в розробці фірмового стилю та рекламних повідомлень із використанням етнічних форм» (Солдатенко, 2014) розглядає сучасні тенденції прояву етномистецьких традицій в українських рекламних повідомленнях та фірмовому стилі. Автор доходить висновку, що за використання етнічних форм важливо зосередити увагу на художні ремесла, народну творчість, національні символи, що склалися протягом століть. Дбайливе використання автентичних національних особливостей може стати значущим чинником у формуванні української моделі графічного дизайну.

Л. О. Паславська у статті «Традиційна символіка і орнаментика у сучасній етнодизайнерській освіті» вказує на відмінності інтерпретації традиційної символіки та орнаментики в декоративно-прикладному мистецтві та етнодизайні. Аналізує зразки використання традиційної символіки та орнаментики у сучасній дизайнерській освіті на прикладі студентських робіт (Паславська, 2014).

І. Юрченко у статті «Методика використання орнаментальних мотивів керамічних виробів фабрики І. Левинського в сучасному дизайні меблевих виробів» (Юрченко, 2014) має на меті розробити методики використання орнаментальних мотивів виробів з кераміки у дизайні меблевих виробів сучасності. У статті розглядаються процеси формотворення складових елементів орнаментальних мотивів.

«Лексикон української орнаментики» М. Селівачова (2005) є фундаментальною працею, у якій досліджується історія, генеза, еволюція стилістики і форм в орнаментіці текстилю, різьблення, кераміки та інших видів декоративного мистецтва. У даному виданні увага приділяється питанням етнокультурного районування, класифікації та типології.

З огляду літературних джерел вочевидноється, що аспект використання геометричних орнаментів у сучасних проектах графічного дизайну висвітлюється все ще недостатньо.

Результати дослідження **4**

Маючи за мету прослідкувати використання мотивів українських орнаментів у проектах графічного дизайну, визначити їхнє походження та дослідити значення й перетворення мотиву на конкретних прикладах, звернемось до численної кількості прикладів застосування мотивів української орнаментики, віднайдених у ідентифікаційному просторі українського графічного дизайну.

Насамперед звернемось до вивчення наявних в ідентифікаційному просторі фірмових знаків та логотипів. Вважаємо, що саме для цього прошарку проектів графічного дизайну повинна бути притаманна орієнтованість на використання мотивів традиційної української орнаментики. Для аналізу було відібрано понад 30 знаків, в основу творення яких покладено мотиви орнаментики. Як вдалось встановити, при створенні фірмових знаків та логотипів дизайнери доволі часто звертаються до української символіки. Особливо, якщо товари певної торгівельної марки мають національне спрямування або цілеспрямовано представляються як українські. Спостереження та співставлення знакових форм надало можливість стверджувати, що тут традиційні мотиви можуть не лише дублюватися та множитися на площині, а й трансформуватися, виокремлюватися та стилізуватися.

Досліджуючи фірмові знаки та логотипи, можна з упевненістю сказати, що найчастіше графічні дизайнери звертаються до мотиву восьмикінечної зірки. Прикладами таких фірмових знаків є: м'ясокомбінат «М'ясний» (рис. 4.1.1), Galician fabric «Galychanka» (рис. 4.1.3), «Buy Ukrainian» (рис. 4.1.4), «Забіг у вишиванках» (рис. 4.1.6), варіант логотипу м. Рівне (рис. 4.1.8), «Казкова Скриня», «Varenyky Fashion» (рис. 4.1.5), «Майстерна Вишиванка» (рис. 4.1.8), «Lviv 2022» (рис. 4.1.9), банк «Південний» (рис. 4.1.2), логотип м. Коломия (рис. 4.1.10), «Український кіноінститут», M2, «Poplavsky», «Folk Ukraine» (рис. 4.1.11), «Folk Mart».

Мотив восьмикінечної зірки розповсюджений у ткацтві та вишивці на території всієї України, тому не можна сказати, що дизайнери надихались орнаментикою якого-небудь певного регіону. Можливо, саме через розповсюдженість цього мотиву він використовується найчастіше та вже отримав статус доволі сталого асоціативного образу, пов'язаного з українською культурою.

З погляду графічної частини логотипів, даний мотив використовується і як незмінна самостійна форма, і як така, що підлягає візуальній трансформації. Кожного разу, працюючи з конкретним мотивом, дизайнери знаходять шляхи для його візуального урізноманітнення: то використовуючи лінійну графіку, як у знаці «Lviv 2022» (рис. 4.1.9), то апелюючи до плямистого різнокольорового зображення (Folk Ukraine, рис. 4.1.11), де мотив дублюється та нашаровується. Даний мотив може поєднуватись з іншим мотивом, чергуватися та багатократно повторюватись, тим самим заповнюючи умовний простір знакової форми. (рис. 4.1.1, 4.1.6, 4.1.8).

Восьмикінечна зірка може навмисно пікселізуватися для наслідування ефекту вишивки. (рис. 4.1.3 та 4.1.4). До пікселізації можуть бути схильні будь-які мотиви або їх частини. Наприклад, логотип PLANTA (рис. 4.1.16).

Якщо розглядати логотип м. Рівне (рис. 4.1.8), то можна вважати, що мотив восьмикінечної зірки є загальною композиційною схемою, в межах якої додатково розміщуються допоміжні змістові елементи ідентифікації та тематичні стилізовані об'єкти. Таким же прийомом користувалися дизайнери знаку банку «Південний» (рис. 4.1.2). У композиційну схему вписані стрілки фірмового кольору.

У фірмовому знаку може використовуватись лише частина зазначеного мотиву. Так, наприклад, на рис. 4.1.17 використовується лише половина мотиву, але без втрати своєї впізнаваності.

Одним із вдалих застосувань мотиву восьмикінечної зірки є фірмовий знак міста Коломия (рис. 4.1.10). Тут використаний прийом контрформи. Знак відповідає як зазначеному слогану, так і має національне забарвлення.

Крім того, досліджуючи знаки, сформовані на основі елементів геометричного орнаменту, ми бачимо, що сучасні знаки можуть формуватись як на основі виключно геометричних форм орнаментальних елементів, так і на основі поєднання таких орнаментальних елементів з іншими пластично-образними складниками. Приклади такого комбінаторного поєднання знаходимо у знаках «Забіг у вишиванках» (рис. 4.1.6), «Казкова скриня» (рис. 4.1.7), Фестиваль «Червона рута» тощо.

Отже, можемо стверджувати, що однією з провідних тенденцій застосування геометричних орнаментів при створенні знакових форм є повне або часткове перенесення мотиву (найбільш характерного елементу) орнаменту або його поєднання з текстовою частиною логотипу.

Однак, при формуванні знаків присутні й інші тенденції, а саме виокремлення елемента геометричного орнаменту та його уподібнення до літерно-алфавітних знаків, а також поворот або використання до нього ефекту пікселізації.

Так, одним із варіантів редизайну логотипу міста Запоріжжя, що було зумовлено ЄВРО 2012, є знак, зображений на рис. 4.1.12. У даному випадку фірмовий знак був створений завдяки виокремленню з орнаментального ряду мотиву «баранячі ріжки». Особливістю даного знаку є тотожність мотиву «баранячі ріжки» з літерою «З», що вказує на назву міста.

Аналізуючи численні приклади творів декоративно-прикладного мистецтва, як-то писанки, вишивку, ткацтво й килимарство можна зробити висновок, що даний мотив розповсюджений на всій території України, тому є впізнаваним і викликає асоціації з українською культурою.

Додатковими прикладами трансформації мотиву у літери є знаки: «Майстерня сільських ініціатив» (рис. 4.1.14), «Vyshyvanka by Masik Valeriy» (рис. 4.1.15) та м'ясокомбінат «М'ясний» (рис. 4.1.1). У даних прикладах з суцільного ряду мотиву «*zigzag*» виокремлена певна частина, що набуває вигляду літер. Ці літери доповнюють назву фірми або є абрєві-

атурами. (М – м'ясний, М – майстерня, VMV – Vyshyvanka by Masik Valeriy тощо).

Таким чином, мотиви українського орнаменту при трансформації (повороті, віддзеркаленні тощо) можуть набувати форм літер, що відкриває можливості для нового асоціативного сприйняття фірмових знаків.

Майстерня іграшок «Леля» має фірмовий знак, зображений на рис. 4.1.13. Даний знак складається з поєднання між собою мотиву «баранячих ріжок». Даний мотив у схожій формі є в орнаменті подільських і волинських килимів, килимах Житомирщини, вишивці Полтавщини, Поділля та Івано-Франківщини. Накреслення логотипу має схожі гострі кути з гострими кутами «баранячих ріжок» у фірмовому знаку.

Звідси наступною тенденцією втілення знакових форм можемо вважати виокремлення мотиву (геометричного елементу) та варіювання його положення у просторі з метою забезпечення подоби до літерних знаків. Тож, можемо підсумувати й стверджувати, що при створенні фірмових знаків можна поєднувати між собою декілька тотожних та однорідних мотивів української орнаментики. При цьому важливо дотримуватися композиційної та пластичної єдності використаних елементів.

Мотив «баранячих ріжок» також може бути використаний як модуль, з якого складається інший об'єкт. Прикладом фірмового знаку, що відображає цю ідею, є знак «Володимир-Fest». У даному випадку з мотиву складено антропоморфну фігуру.

Аналіз фірмових знаків та логотипів (бо саме у них помітні найбільші прояви трансформації) дає підстави стверджувати, що спостерігається тенденція до використання найбільш поширеної знакової форми – восьмикутної зірки. Прискіплює вивчення такої форми засвідчує, що дана форма характерна для вишивки, ткацтва та килимарства.

Проаналізувавши знаки, сформовані на основі геометричних елементів української орнаментики, доходимо висновку, що українська символіка використовується у доволі широким спектром виробників товарів і послуг. При цьому самі знаки народної культури хоч і втрачають традиційні технології втілення та отримують варіативність візуальних трансформацій, проте завжди лишаються впізнаваними за геометричною будовою та основними формотворчими характеристиками. Крім того, дослідження царин застосування знаків показало, що більша частина організацій, що використовують знакові форми, утворені на основі елементів геометричного орнаменту, належить до сфери діяльності, орієнтованої на українську культуру, і пов'язана зі святами та традиціями України.

Надалі проаналізуємо графічні проекти, представлені рекламними плакатами та постерами (Додаток 4.2). З їх споглядання унаочнюється, що орнаментальні мотиви української вишивки та ткацтва в їх пропорційно-геометричному ритмі, які запозичені

з творів декоративно-прикладного мистецтва, можуть з успіхом застосовуватись і в проектах графічного дизайну.

З цього приводу В. Королевський зазначає: «Сучасний український плакат існує в єдиному інформаційному полі та володіє його загальними рисами: єдина знакова символіка, типографіка, «словесна гра», образний ряд, відчуття спільної міфологічної й історичної основи» (Королевський, 2011, с. 117).

Однак, спостерігаючи плакати «День української вишиванки» на рис. 4.2.1 та 4.2.2 бачимо, що не завжди дизайнери дотримуються принципів стилістичної єдності орнаментальних та шрифтових елементів. Все частіше тенденцією побудови плакатів стає використання «нейтральних» в образно-історичному значенні шрифтів. Натомість семантичне навантаження все більше припадає на геометрично-орнаментальні елементи, що уособлюють генетичну відповідність українській культурі. Такі елементи можуть виокремлюватись та збільшуватись за масою, набуваючи статусу знакових форм.

Проте поєднання українських орнаментів з етнічно-орієнтованими шрифтами складає наступну своєрідну тенденцію формування габаритних візуальних комунікацій, таких як плакати й постери.

Чистота орнаментальних форм та їх акцентування, що спостерігаємо на плакатах «День української вишиванки», сприяє посиленню образного впливу та формуванню особливого національного колориту, що супроводжується підвищеною емоційністю та семантично-змістовим навантаженням.

Варто зазначити, що значна кількість плакатів, створених до державних свят, формуються саме завдяки впровадженню в образну мову геометричних орнаментів, характерних для української вишивки або ткацтва. При цьому орнаменти займають у плакатах ледве не домінуючу роль, поступаючись місцем та значенням лише державним символам та літерно-шрифтовим елементам. Прикладами таких творів є плакати до Дня Незалежності України, а також до Дня української мови та писемності (рис. 4.2.3–4.2.6).

Однак, не слід очікувати від таких символів глибинного відтворення народної традиції, оскільки їх перенесення на носії сучасної культури сприяє їх відриву від автентичного середовища декоративно-прикладного мистецтва. З цього приводу Л. О. Паславська (2014) зазначає: «При переході із традиційної культури у проекти етнотдизайну відбувається зміна в інтерпретації традиційних символів-знаків, заміна знаково-символічного коду. У сучасній етнотдизайнерській практиці прообразами художніх рішень митців стають давні архаїчні символи, які переосмислюються та інтерпретуються у іншому культурному середовищі. Етнотдизайнери вилучають архаїчні знаки-символи із сакрально-побутового контексту, залишаючи лише їх художню форму, й інтерпретують їх як етнічні символи-маркери у контексті культури постіндустріального типу. Етнотдизайн сприяє

збереженню генетичної та архетипової основ народної культури, репрезентуючи їх у нових формах, і передає культурні надбання нації наступним поколінням» (с. 248).

Наступними носіями графічного дизайну, в яких зустрічаємо використання геометричних орнаментів, є пакувальна продукція (додаток 4.3). Варто відзначити, що дуже незначна кількість українських виробників використовує геометричні орнаменти в якості елементів ідентифікації національно-орієнтованого товару. Аналізуючи приклади використання орнаментальних елементів у пакуванні можна побачити, що тут орнаменти найчастіше використовуються для відокремлення інформаційно-комунікативних елементів один від одного та «зонування» площини пакувань. Такі приклади спостерігаємо на хлібцях ТМ «Росток» (рис. 4.3.1) та сиру ТМ «Простоквашино» (рис. 4.3.2). Іншу тенденцію, де орнамент доповнює інформаційно-комунікативні елементи, але виступає дещо відокремлено від них (найчастіше збоку), спостерігаємо на пакуваннях для масла солдоковершкового «Селянського» (рис. 4.3.3) та майонезу «Королівський» (рис. 4.3.4). І нарешті, ще одним з прийомів поєднання орнаментів з комунікативними елементами є відведення їм центрального місця та акцентування кольором на площині пакування, як-то показано на пакуваннях для масла «Селянського» (рис. 4.3.5) та кефіру «Селянського» (рис. 4.3.6).

Можемо підсумувати та виділити тенденцію застосування геометричних орнаментів у якості своєрідних маркерів, що додатково свідчать про зв'язок продукту з традиціями сільськогосподарської діяльності та культурою виробництва. Акцентуємо, що за використання геометричних орнаментів на пакуваннях сам орнамент не підлягає трансформуванню. Він запозичується у своєму первісному вигляді та часто містить метричне чергування рівнопропорційних елементів. Тенденцією є використання орнаменту в одному з кольорів. Двоколірні або триколірні орнаменти на пакуваннях є вкрай обмеженими.

Ще одним об'єктом для вивчення тенденцій застосування українських орнаментів стали буклети та книжкові палітурки. У ході дослідження було з'ясовано, що геометричні орнаменти на таких носіях мають чітко відмінні тенденції впровадження. Так, на буклетах 4.4.1–4.4.4 (Додаток 4.4) орнаменти мають тенденцію до позбавлення власного багатокільорного забарвлення й виступають в якості монохромного контрастного елемента, який може розташовуватись на тлі зображення (рис. 4.4.1, 4.4.4), утворювати з цим тлом складне композиційно-вибіркове угруповання (рис. 4.4.2) або доповнювати ілюстративний ряд за колористичними характеристиками, створюючи додаткову декоративну смугу (рис. 4.4.3).

Тут, використання орнаменту уподібнюється до інформаційного коду, що, за твердженням Н. Янішевської (2017), призводить до «розуміння орнаменту як інформаційної системи,

де візуальним знакам відповідають певні емоційні асоціації та вербальні значення» (с. 76).

Аналізуючи причини впровадження геометричних орнаментів або їх окремих елементів у сучасну продукцію графічного дизайну, маємо виділити такі причини: постійно зростаючі темпи урбанізації та індустріалізації суспільства, що призводять до ідеалізації спогадів про «селянську» культуру.

Натомість у палітурках книжкових обкладинок орнаменти можуть відігравати роль патерну, заповнюючи собою більшу частину зображувального простору та збагачуючись за колористичною гамою (рис. 4.4.5). Стриманий й нюансований за тонально-колористичними характеристиками варіант використання геометричного орнаменту спостерігаємо на палітурках двотомника «Чорне й червоне», «Червоне й чорне» (рис. 4.4.7), а також на форзаці видання «Казка про Сонце та його сина» (рис. 4.4.6).

Розглядаючи питання способів трансформації української геометричної орнаментики, знов-таки відмічаємо тенденцію до знебарвлення орнаментального ряду, використання його в монохромному або в одноколірному варіанті. Крім того, відмітимо тенденцію до використання орнаменту в якості маски обрізання фотографічного елементу у друкованій рекламній продукції. Маємо відмітити також невелику кількість впровадження геометричних орнаментів у якості графічно-комунікативних елементів на буклетах та книжкових виданнях. З одного боку, це може бути пов'язано з пошуком дизайнерами інших альтернативних засобів виразності та ідентифікації національного колориту у друкованій продукції. З іншого, виділення тенденцій впровадження геометричних орнаментів має сприяти посиленню зацікавлення щодо них з боку дизайнерів та замовників рекламно-графічної продукції. Графічний прояв традиційних елементів геометричних орнаментів, сформованих у межах ремесел та декоративно-ужиткового мистецтва, можна використовувати навіть у проектах, що прямо не пов'язані з культурними заходами, використовуючи лише композиційні закономірності побудови як окремих знаково-символьних елементів, так і орнаментальної структури.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

У роботі вперше виділено мотиви геометричних орнаментів, які застосовуються у створенні знакових форм, та з'ясовано різні аспекти щодо шляхів упровадження геометричних орнаментів у сучасні різноспрямовані проекти графічного дизайну.

Висновки

6

У ході дослідження було з'ясовано, що геометричні орнаменти та їх окремі елементи застосовуються у широкому спектрі продукції графічного дизайну. Відзначено, що більша частина таких елементів припадає на царину знакоутворення, айдентики та плакатів і постерів, і значно менша використовується

у пакувальній та друкованій рекламній продукції. Встановлено, що в царині айдентики геометричні елементи орнаментів, втрачаючи зв'язок з традиційними технологіями втілення, найбільше піддаються візуальним трансформаціям, а саме: переходу у виключно лінійну графіку, використанню ефектів контрформи та пікселізації. Втім у царині знакоутворення знакові елементи геометричних орнаментів часто набувають багатства забарвлення або підпорядковуються за колористичними характеристиками літерно-шрифтовим елементам (логотипам).

У плакатах та постерах використовується цілісний ряд геометричного орнаменту як в одноколірному, так і в двоколірному (червоне й чорне) варіанті виконання. Тут орнаментальний ряд може підпорядковуватись образним характеристикам шрифтових елементів, а може й перебирати на себе роль візуально-змістового центру та поєднуватись з нейтральними в образному плані шрифтами. В інших носіях рекламно-графічної продукції, як-то пакування та рекламні буклети, частіше зустрічається одноколірне або монохромне втілення орнаментальної стрічки, яка є своєрідним маркером національної культури й національних традицій. Шрифтові вирішення таких носіїв у більшості випадків є образно-нейтральними.

Автори дослідження погоджуються з висновками Л. С. Триноженко щодо вкрай обмеженого використання національних мотивів у сучасних проектах графічного дизайну та розпорощенні українського дизайну в інформаційному просторі нашої держави.

У ході дослідження також вочевиднилось, що графічні дизайнери у своїх проектах майже не використовують мотиви та композиційні угруповання з писанкарства України. Хоча писанкарство є великим пластом, звідки можна черпати ідеї та запозичати характерні композиційні риси для майбутніх проектів. Геометричні знакові фігури, впроваджені в писанкарстві, є логічно вибудованими та упорядкованими, мають чітко виявлену геометричну основу, адже вони працюють з поділом правильного геометричного об'єму на складові частини, оскільки намагаються на писанки.

Список бібліографічних посилань

- Карпенко, О. (2008). Використання геометричних знаків-символів у народному декоративному та класичному авангардному мистецтві. *Мистецтвознавство України*, 9, 45-59.
- Коновалова, О.В. (2012). Мотиви української народної орнаментики як складова знакової системи національного графічного дизайну. *Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір*, 13, 618-622.
- Король, А.М. (2013). *Методика трансформації етнічних зображувальних мотивів у графічному дизайні* (с. 56-60). Полтава: Видавництво ПНПУ імені В. Г. Короленка.
- Королівський, В.М. (2011). Етнічні мотиви у сучасному українському плакаті. *Вісник ХДАДМ*, 2, 116-118.

- Лоліна, Н.А. (2015). *Традиційна українська писанка: генеза та особливості геометричного орнаменту*. Київ.
- Паславська, Л.О. (2014). Традиційна символіка і орнаментика у сучасній етнодизайнерській освіті. *Мистецтвознавчі записки*, 26, 241-249.
- Селівачов, М.Р. (2005). *Лексикон української орнаментики*. Київ: АНТ.
- Солдатенко, Д.А. (2014). Сучасні тенденції в розробці фірмового стилю та рекламних повідомлень із використанням етнічних форм. *Технології та дизайн*, 2, 48-52.
- Триноженко, Л.С. (2010). Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації. *Львівська політехніка*, 7, 188-191.
- Юрченко, І. (2014). Методика використання орнаментальних мотивів керамічних виробів фабрики І. Левинського в сучасному дизайні меблевих виробів. *Сучасне мистецтво*, 10, 249-255.
- Янішевська, Н.С. (2017). *Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910-1930 рр. (Культурологічний аспект)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ.

References

- Karpenko, O. (2008). Vykorystannia heometrychnykh znakov-symvoliv u narodnomu dekoratyvnomu ta klasychnomu avanhardnomu mystetstvi [The use of geometric symbols in folk decorative and classical avant-garde art]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 9, 45-59 [in Ukrainian].
- Konovalova, O.V. (2012). Motyv ukrainskoi narodnoi ornamentyky yak skladova znakovoi systemy natsionalnogo hrafichnogo dyzainu [Motives of the Ukrainian folk ornamentation as a component of a sign system of national graphic design]. *Suchasni stratehii universytetskoi osvity: yakisnyi vymir*, 13, 618-622 [in Ukrainian].
- Korol, A.M. (2013). *Metodyka transformatsii etnichnykh zobrazhuvalnykh motyviv u hrafichnomu dyzaini* [The method of transformation of ethnic pictorial motifs in graphic design] (pp. 56-60). Poltava: Vydavnytstvo PNPV imeni V. H. Korolenka [in Ukrainian].
- Korolievskiy, V.M. (2011). Etnichni motyvy u suchasnomu ukrainskomu plakati [Ethnic motives in a modern Ukrainian poster]. *Visnyk KhDADM*, 2, 116-118 [in Ukrainian].
- Lolina, N.A. (2015). *Tradytziina ukrainska pysanka: heneza ta osoblyvosti heometrychnoho ornamentu* [Traditional Ukrainian Easter egg: genesis and peculiarities of geometric ornamentation]. Kyiv [in Ukrainian].
- Paslavska, L.O. (2014). Tradytziina symbolika i ornamentyky u suchasni etnodyzainerskii osviti [Traditional symbolism and ornamentation in modern ethno-design education]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 26, 241-249 [in Ukrainian].
- Selivachov, M.R. (2005). *Leksykon ukrainskoi ornamentyky* [Lexicon of Ukrainian ornamentation]. Kyiv: ANT [in Ukrainian].
- Soldatenko, D.A. (2014). Suchasni tendentsii v rozrobtsi firmovoho styliu ta reklamnykh povidomlen iz vykorystanniam etnichnykh form [Contemporary trends in the development of corporate identity and promotional messages using ethnic forms]. *Tekhnolohii ta dyzain*, 2, 48-52 [in Ukrainian].
- Trynozhenko, L.S. (2010). Natsionalni motyvy suchasnoho hrafichnogo dyzainu v Ukraini yak zasib vizualnoi identyfikatsii [National motifs of modern graphic design in Ukraine as a means of visual identification]. *Lvivska politekhnika*, 7, 188-191 [in Ukrainian].
- Yanishevska, N.S. (2017). *Heometrychnyi ornament v obrazno-plastychnii movi ukrainskoho mystetstva 1910-1930 rr. (Kulturolohichni aspekt)* [Geometrical ornament in figurative plastic language of Ukrainian art 1910-1930 (Cultural aspect)]. (Candidate's thesis). Institute for Modern Art Problems, Kyiv [in Ukrainian].
- Yurchenko, I. (2014). Metodyka vykorystannia ornamentalnykh motyviv keramichnykh vyrobiv fabryky I. Levynskoho v suchasnomu dyzaini meblevykh vyrobiv [Method of using ornamental motifs of ceramic products of I. Levinsky's factory in the modern design of furniture products]. *Suchasne mystetstvo*, 10, 249-255 [in Ukrainian].

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 4.1. ЕЛЕМЕНТИ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ В АЙДЕНТИЦІ



Рис. 4.1.1.



Рис. 4.1.2.



Рис. 4.1.3.



Рис. 4.1.4.



Рис. 4.1.5.



Рис. 4.1.6.



Рис. 4.1.7.



Рис. 4.1.8.



LVIV 2022
APPLICANT CITY

Рис. 4.1.9.



Рис. 4.1.10.



Folk Ukraine

Рис. 4.1.11.



Запоріжжя
- енергія поколінь -

Рис. 4.1.12.



Рис. 4.1.13.



МАЙСТЕРНЯ СІЛЬСЬКИХ ІНІЦІАТИВ

Рис. 4.1.14.



Рис. 4.1.15.

ПЛАНТА
магазин-втець сучасних вишиванок

Рис. 4.1.16.

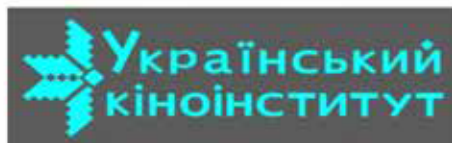


Рис. 4.1.17.

ДОДАТОК 4.2. ЕЛЕМЕНТИ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ У ПЛАКАТАХ ТА ПОСТЕРАХ



Рис. 4.2.1.



Рис. 4.2.2.



Рис. 4.2.3.



Рис. 4.2.4.



Рис. 4.2.5.

ДОДАТОК 4.3. ЕЛЕМЕНТИ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ У ПАКУВАННЯХ



Рис. 4.3.1.



Рис. 4.3.2.



Рис. 4.3.3.

ДОДАТОК 4.4. ЕЛЕМЕНТИ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ У БУКЛЕТАХ.



Рис. 4.4.4.



Рис. 4.4.5.

**TYPOGRAPHICAL ASPECT
OF ANIMATED TITLES
IN CINEMATOGRAPHY
OF THE EARLY DIGITAL ERA**

Oksana Chuieva,
<https://orcid.org/0000-0002-1877-5010>
PhD in Arts, Associate Professor
of the Department of Graphic Design,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
aksanas@gmail.com

Mykhailo Cholii,
Master of Design,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
mixeliusini@gmail.com

**ТИПОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ
АНІМОВАНИХ ТИТРІВ
У КІНЕМАТОГРАФІ ПОЧАТКУ
ЦИФРОВОЇ ДОБИ**

Оксана Чуєва,
<https://orcid.org/0000-0002-1877-5010>
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
aksanas@gmail.com

Михайло Чолій,
магістр дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
mixeliusini@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to distinguish the relations between animated titles and the content of feature films. **The research methods.** Creating animated titles is an applied process, but project preparation requires theoretical analysis of the sources closely connected with the subject of the research, namely: the study of approaches used in the work, and the tools used in design development. **The scientific novelty** of the research is to find out the main trends in creating animated titles on the basis of isolated samples of feature films of the digital era. Having analyzed the examples, several approaches that successfully combine the tasks set by authors/film scriptwriters have been singled out, such as: font-based solutions based on standard fonts; font accidentance that should cause certain associations; combination of fonts and camera work (rotation, panorama, remoteness or approximation of objects, etc.); "gluing" titles into objects; a background where the titles are displayed – a static background or a background "against the background of action"; and titles-cartoons as a special genre **Conclusions.** The use of fonts in animated titles

Анотація

Мета дослідження – виявити зв'язок анімованих титрів зі змістом художніх кінофільмів. **Методи дослідження.** Створення анімованих титрів є прикладним процесом, але проектна підготовка вимагає теоретичного аналізу джерел, а саме: вивчення підходів, що використовуються у роботі, та інструментарій, задіяний у проектних розробках. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні основних напрямків створення анімованих титрів на основі виокремлених зразків художніх фільмів цифрової доби. Аналізуючи приклади, нами було виявлено декілька беззаперечних підходів, які вдало поєднують у собі поставлені авторами / сценаристами кінострічок завдання: шрифтові рішення на базі стандартних шрифтів; шрифтова акциденція, яка має викликати певні асоціації; поєднання шрифтів з роботою камери (обертання, панорама, віддалення або приближення об'єктів тощо); «вклеювання» титрів в об'єкти; тло, на якому експонуються титри – статичне або тло «на тлі дії»; і титри-мультфільми як особли-

and a separate trend in the animation of titles. from the point of view of their plastic characteristics and compositional possibilities expands the horizons for the further development of each of the trends identified and provides an opportunity for further variation and experimentation. Project activity cannot be limited by rules and set schemes only. The development of technological processes used in practical work leads to a "collision" of fonts with different types of images, which, in its turn, should cause certain programmed emotions from a viewer and adjust the viewer to further watching of a film.

вий жанр та окремих напрямом розвитку в анімації титрів. **Висновки.** Використання шрифтів у анімованих титрах з погляду їхніх пластичних характеристик та композиційних можливостей розширює горизонти для подальшого розвитку кожного з визначених напрямків та надає можливість для подальшого варіювання та експериментування. Проектна діяльність не може обмежуватися правилами та ustalеними схемами. Розвиток технологічних процесів, що задіяні у практичній роботі, спонукає до «зіткнення» шрифтів з різними видами зображень, що в свою чергу має викликати у глядача певні запрограмовані емоції та налаштовувати на подальший перегляд кінострічки.

Keywords: **Ключові слова:**

fonts, animated titles, cinematograph, design, digital era.

шрифти, анімовані титри, кінематограф, дизайн, цифрова доба.

Вступ **1**

Титри завжди відігравали значну роль у створенні кінострічок. Ще з часів німого кіно вони стали однією з найважливіших частин проекту. Багато в чому саме завдяки письмовим вставкам у вигляді титрів глядачі могли розуміти, що відбувається на екрані. Шрифти в поєднанні з анімацією з погляду пластичних і композиційних можливостей є новим напрямком розвитку сучасного мистецтва. Проектна діяльність не може обмежуватися правилами та існувати в ustalених схемах.

Мета дослідження **2**

Здійснити аналіз типографічного аспекту дизайну анімованих титрів до стрічок цифрової доби, виявити основні напрями дизайну титрів, визначити їх характерні особливості та способи поєднання з візуальним рядом.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Передбачає виокремлення шрифтової складової в анімованих титрах стрічок цифрової доби, що дозволить перейти до розуміння взаємодії всіх складових елементів, а саме шрифту та зображувального ряду в образному відтворенні авторського / сценарного задуму.

Статус виду мистецтва анімація набула на рубежі ХХ–ХХІ століть. Саме в цей період були випущені найбільш значущі монографічні наукові роботи практиків анімації: «Професія-аніматор» Ф. Хитрука (Хитрук, 2007), «Сніг на траві» Ю. Норштейна (Норштейн, 2005), у яких основна увага приділяється розумінню творчої суті професії аніматора, розробці питання, пов'язаного з рухом в анімації, та аналізується його роль у побудові анімованих титрів у кінофільмах. До проблеми дослідження саме кінотитрів звернувся Ю. Цив'ян (1988) у роботі «До семіо-

тики написів у німому кіно: Напис та усна мова» (Цивьян, 1988). Автор зауважує, що з кінця 90-х рр. розпочалась велика семіотична перебудова всієї системи кіномови.

З початком т. зв. цифрової доби в кінематографічній палітрі з'явилися анімовані титри. До ґрунтовного аналізу явища кіно-титрів, до історії їх появи треба зачислити дослідження Н. Изволова «Феномен кіно», в якому автор розглядає кіно у контексті не тільки загально-ідеологічної та естетичних категорій, а й як появу нового феноменального явища, яке народилось на перехресті технологічних, соціальних, економічних та культурних сил (Изолов, 2005). Автори теоретичних досліджень анімованих титрів А. Орлов (1993) та Н. Кривуля (2009) наголошують, що створення титрів сьогодні значною мірою сприймається поверхнево, як ремесло, як технічне мистецтво. Виключно практичний підхід до анімації не здатний відобразити всієї глибини даної сфери діяльності: в анімаційному творі містяться численні художні образи, пласти смислів.

Також для нашого дослідження особливе значення мали роботи В. Позніна: «Аудіовізуальний продукт: технологія плюс творчість» (Познин, 2006), «Виразні засоби екранних мистецтв: естетичний і технологічний аспекти» (Познин, 2009). У цих роботах особлива увага приділяється естетичним та психологічним аспектам сприйняття аудіовізуальної інформації, організації екранного простору і часу, впливу сучасних технологій на формування нової аудіовізуальної естетики. На розробку питань, які стосуються сучасних комп'ютерних технологій і нових медіа, спрямовані праці К. Разлогова «Нові аудіовізуальні технології» і «Мистецтво екрану: від кінематографа до Інтернету» (Разлогов, 1982; Разлогов, 2006).

Дослідження Л. Сухорукової (2017) «Візуальна організація екранного середовища в мультимедійному дизайні» присвячена мультимедійному дизайну, який поєднує у собі комбінацію графіки, тексту, звуку, анімації та відео. Н. Дядюх-Богатько, Я. Куць (2013) у статті «Шрифт в мультимедіа – перспективи розвитку» досліджують виразність шрифту у мультимедійному просторі та його візуальне сприйняття в електронній типографіці.

Автор Ю. Мирошніченко (2014) в статті «Типографіка електронних видань: скерування естетичних орієнтирів» відстежує шлях еволюції типографіки в електронних виданнях від механічної конвертації рис, притаманних традиційному друкованому виданню, до засвоєння візуальної мови сучасного цифрового середовища. М. Мурашко (2015) присвячує роботу «Шрифт як виразний засіб передачі інформації у відео-рекламі» розгляду використання шрифту і типографіки у відео-рекламі та використанню дизайнерами засад зручності читання в рекламних анімаційних фільмах.

Найближче торкнувся теми шрифтової анімації М. Моженко (2018) в роботі «Титри та анімована графіка в кіно та на телеба-

ченні», де розглянув шрифти в контексті використання та трансформації їх на різноманітному просторі аудіовізуальної продукції.

Підсумовуючи викладене, наголосимо, що лише невелика частка наявних праць торкається проблематики створення анімованих титрів та їх взаємодії з візуальним рядом кінострічок.

Результати дослідження **4**

Титри є офіційною частиною кінематографічних творів, як обкладинка у книги з позначенням автора, редакторів і видавництва.

Анімовані титри – вид художньої творчості, що відноситься до категорії аудіовізуальних мистецтв, відмінною рисою якої стає «пожвавлення», наділення «душею» образу, штучно створеного за допомогою різноманітних технік і засобів художньої виразності. Анімація стала випробувальним полігоном фантазії, уяви, потоків свідомості: все, що не втілюється в реальному житті, з успіхом реалізуються в анімованій віртуальній реальності, що дозволяє «розіграти» той чи інший сюжет (Артюх, 2010).

Сергій Ейзенштейн називав одним із найважливіших завдань анімації пробудження в людині її прагматичного мислення, еволюційного, комплексного і чуттєвого погляду на світ і на процеси, що в ньому протікають. Майстра захоплювала жива лінія, яка за допомогою автора малюнку залучає глядача до участі у змінній світу за його бажанням і фантазією (Ейзенштейн, 1964–1971).

Оскільки до початку 1990-х рр. анімація знаходилась між мистецтвом кінематографу та суто технічним процесом, то належної наукової уваги до вивчення питань анімаційної художньої образності в цей період приділялося значно менше, ніж у кінематографі. Основна увага була спрямована на базові параметри створення анімованих творів: розкриття психофізіологічного аспекту глядацького сприйняття, ідейно-творчих параметрів, виробничих етапів тощо, хоча на кожній студії були художники саме для створення титрів.

Багато мультиплікаторів випробовували різні розважальні прийоми на титрах, щоб не просто донести до глядача важливу інформацію, але ще й захопити його. Так, використовуються різні шрифти, зазвичай або набірні або мальовані «від руки», які навіть анімуються, тобто букви починають рухатися або приймати антропоморфний вигляд і т. д. Пізніше подібні ефекти стали застосовуватися і в кіно. Причому це робилося не тільки в початкових титрах, але й у завершальних.

Сучасний анімаційний твір є симбіозом усіх можливих видів мистецтва і технологічних нововведень. Це концентрація художніх образів і досягнень науки, що оперує на рівні архетипів, симулякрів, символів і колективного несвідомого. Поєднання цих складових дозволяє транслювати у підсвідомість глядача різноманітні ідеї, впливаючи на його психіку з високим ступенем ефективності.

Незважаючи на те, що багато хто не надає великого значення цьому елементу кінопродукту, більшість режисерів і знімальних студій намагаються зробити креативні та цікаві варіанти. Це дозволяє максимально продуктивно використовувати ресурси хронометражу кінострічки. Титри відіграють все більшу роль при створенні фільму. Їх створенням та реалізацією займаються не тільки окремі фахівці, а іноді й цілі команди.

Розвиток анімованих технік і технологій, так само як і розвиток її виразних засобів, нерозривно пов'язаний з процесом становлення кінематографа, який справив на анімацію істотний вплив. Анімація переймала і перетворювала появу різних художніх засобів на кожному з етапів становлення, титри не залишились поза полем впливу. Шрифти та типографічні прийоми завжди відтворювали сучасні графічні тенденції. Більше того, даний процес між типографікою та мовою анімації триває у даний час. Починаючи перегляд кінострічки із суто інформаційних текстових блоків (компанія виробник, продюсери, режисери, акторський склад та ін.), ми одразу можемо визначити час її створення, бо кожному проміжку часу належить певна група шрифтів, варіанти їх компонування, колір, фактури тощо.

Звичайно ж, такі нюанси як шрифтові групи, або варіанти їх накреслення для пересічного глядача не дуже знайомі, але «занурення» у певний проміжок часу, який відбувається на екрані, починається вже з перших секунд перегляду. Тобто за титрами можна простежити зв'язок між загальними сучасними модними тенденціями та розвитком екранного мистецтва. Комп'ютерна анімація не витіснила класичну анімацію. Вона стала черговим етапом в еволюції анімованих технологій, що дозволила вдосконалити анімаційний процес, прискорити і здешевити його. Проектувальники відкрили нові способи перетворення класичних анімованих зображень у нові способи впливу на глядача.

Відомий теоретик кіно І. Вайсфельд (1981) відзначав, що мистецтво анімаційних титрів містить набагато більше граней, ніж кінематограф. Він підкреслював важливість алегоричних і символічних конструкцій, абстрактного та асоціативного мислення, які допомагають глядачеві пізнавати фізичну реальність із несподіваних для нього ракурсів.

Новаторські анімаційні технології не мають бути самоціллю в кіноіндустрії самі для себе. Надалі розвиток образної виразності художніх прийомів стає допоміжним засобом для створення захопливого емоційного видовища та яскравого художнього ефекту. В свою чергу ці візуальні прийоми впливають на глядацьку свідомість саме завдяки своїй новизні та незвичності.

Анімація набула популярності завдяки своїй особливій мові, яка внаслідок високого ступеня умовності виявляється привабливою для глядача, задовольняючи його потребу у ментальній діяльності через уяву і асоціативне мислення. Аналізуючи

велику кількість прикладів початкових та фінальних титрів до кінострічок, ми виокремили декілька розповсюджених схем-прийомів, за якими вибудовується типографічний та візуальний ряд, з якого починається перегляд кінострічки.

Перший і найпоширеніший прийом – це використання стандартних шрифтів з простою анімацією. Прості, ненав'язливі шрифти, які можуть рухатися, відштовхуватися один від одного, з'являтися у різних місцях екранного простору, зустрічаються у кінострічках різного жанру – від ліричних картин до екшен-блокбастерів на кшталт «Місія нездійсненна» (всі частини). У кожному продовженні відеоряд змінюється, а шрифт лишається майже незмінним. У кінофільмі «Сніговик», 2017 (Норвегія), виважена і спокійна поява титрів на звичайних засніжених Європейських пейзажах натякає на те, що щось має статися. А лаконічна графіка титрів до кінострічки «Безсмертний Манхетен», 2016, ілюструє можливість «делікатного та ненав'язливого» поєднання графічного зображення на аркуші паперу зі звичайним типографським шрифтом. На деяких зображеннях навіть незрозуміло, де графічна складова, а де починаються титри (рис. 4.1).



Рис. 4.1. «Місія нездійсненна 2», 2000. «Сніговик», 2017.
«Безсмертний Манхетен», 2016.

Fig. 4.1. «Mission : Impossible II», 2000. «The Snowman», 2017.
«Manhattan Undying», 2016.

Другий, не менш поширений та популярний прийом, – шрифтова акциденція, яка викликає певні асоціації, і з першою появою на екрані вже занурює глядача у ще не розпочатий ігровий сюжет. Це можуть бути шрифти, що наслідують певні ознаки минулого часу, наприклад: «Шерлок Холмс», 2009; «Центуріон», 2010; або «нервові, пошкоджені» шрифтові гарнітури з гліч-ефектом, як у кінофільмі «Сім», 1995, чи то шрифти, запозичені з технічних приладів, як у культовій стрічці «Матриця», 1999 р. (рис. 4.2).

Наступний прийом – поєднання шрифтів з роботою камери: обертання, панорама, віддалення або приближення об'єктів тощо. Такий прийом ми бачимо у фільмі Девіда Фінчера «Кімна-

та страху», 2002: глядач споглядає панорамні види Нью-Йорка, і гігантські об'ємні титри висять уздовж будинків, над парками, поперек вулиць, поблискуючи на сонці, є частиною екстер'єру, тим самим створюючи тривожне відчуття тиску та обмеження простору. Титри до стрічки «Хранителі», 2009, нагадують оживилі старі фотокартки, в яких текстова складова також «працює» разом зі знаковими зображеннями. У фільмі-катастрофі Роланда Еммеріха «Післязавтра», 2004, титри «летять» над поверхнею моря, відкидаючи тіні на крижини, що пропливають, і просвічуючись на сонці (рис. 4.3).



Рис. 4.2. «Шерлок Холмс», 2009. «Центуріон», 2010. «Сім», 1995.

Fig. 4.2. «Sherlock Holmes», 2009. «Centurion», 2010. «Seven», 1995.



Рис. 4.3. «Кімната страху», 2002. «Хранителі», 2009.
«Післязавтра», 2004.

Fig. 4.3. «Panic Room», 2002. «Watchmen», 2009.
«The Day After Tomorrow», 2004.

Звичайно ж такий прийом виник і дуже яскраво презентований у кіноепосі «Зоряні війни» ще у 1977 році і створювався він далеко не цифровими технологіями. Сьогодні текст, що рухається у безмежний простір, уже без пояснень «відправляє» глядача у космічне майбутнє, тобто асоціативний ряд починає «працювати» з уже підготовленою свідомістю глядача.

«Вклеювання» титрів у об'єкти, що супроводжують сюжет, – прийом, дотичний до попереднього. Так, у фільмі «Робін Гуд: початок», 2018, титри є невід'ємною складовою зображень а-ля комікс. У кінострічці «Лего», 2014, усі вихідні титри задіяні в анімації будівництва об'єкту з конструктора «Лего» як будівельні елементи. У «Школі року», 2003, титри нанесені на куртки відвідувачів, на плакати в барі, на таблички на дверях, а сама назва – це неонові реклама (рис. 4.4).



Рис. 4.4. «Робін Гуд: початок», 2018. «Лего», 2014. «Школа року», 2003.

Fig. 4.4. «Robin Hood», 2018. «Lego», 2014. «School of Rock», 2003.

Важливу роль завжди відіграє тло, на якому експонуються титри – статичне або тло «на тлі дії». З локальним тлом усе ясно: це завжди просто і благородно. Безумовно, титри «на тлі дії», тобто коли на екрані вже щось відбувається і поверх зображення йдуть титри, – такий прийом є найрозповсюдженішим. Ефектність цього прийому підсилює звуковий супровід, який допомагає розставити акценти в найрізноманітніших варіантах. Наприклад, так звана «історія кулі», яку випустили з пістолета, – початок кінострічки «Збройовий барон», 2005, – чудова ілюстрація цього прийому. У французькій стрічці «Лихоманка», 2016, майже прозорі титри, зникаючи, підсилюють психологічні проблеми головної героїні кінофільму. Разом з кінострічкою «Дедпул», 2016, та головним героєм мутантом Дедпулом, титри до цього фільму визнані одними з найкращих за 2016 рік. У них вдало поєднані візуальний ряд, що виконаний у найкращих традиціях жанру комікс та екшен, зі звичайним шрифтовим гротеском, що зникає за об'єктами, які переміщуються у просторі (рис. 4.5).

Окремий вид та напрямок розвитку – титри-мультфільми. Це особливий жанр. У цьому випадку дія фільму розпочинається чи закінчується міні-мультфільмом, гротескні титри в ньому, зазвичай, роблять запаморочливі трюки, перетворення і т. д. Це вкрай авторські художні рішення, які вже на початку стрічки захоплюють глядача, створивши інтригу, і залучають до дії кінострічки. Стрічка та початок фільму «Біжи, Лоло, біжи» у 1998 р. стали



Рис. 4.5. «Збройовий барон», 2005. «Лихоманка», 2016. «Дедпул», 2016.

Fig. 4.5. «Lord of War», 2005. «Fever», 2016. «Deadpool», 2016.

проривом німецького кінематографу. В мультиплікаційному колажі стисло передано суть назви стрічки. Титри до кінофільму «Спіймай мене, якщо зможеш», 2002 р., стали зразком для наслідування. Титри до кінострічки «Джуно», 2007, зроблені настільки оригінально та вишукано, що майже виходять за рамки поняття «титри-мультфільми», тому що створені шляхом покадрового окреслення натурного фільму з реальними акторами, пленером та інтер'єром (рис. 4.6).



Рис. 4.6. «Біжи, Лоло, біжи», 1998. «Спіймай мене, якщо зможеш», 2002. «Джуно», 2007.

Fig. 4.6. «Run Lola Run», 1998. «Catch Me If You Can», 2002. «Juno», 2007.

Звичайно ж, на цьому перелік засобів створення дизайну титрів до кінострічок не завершується, його можна значно розширити. Створення нових комп'ютерних спецефектів зумовлюють появу таких цікавих початків фільмів, як «Дівчина з татуванням дракона», 2011, – «рідкий монохром»; «Справжній детектив», 2014, – подвійна експозиція; «Glow», 2017, – ротоскоп з неоновим ефектом; (рис. 4.7) та найвигадливіші сюжети початкових титрів до кінофільмів усієї «бондіани».

Взагалі, за фільмами про агента 007 можна відстежити еволюцію сюжетів початкових титрів протягом 50 років, а саме – модні графічні тенденції та вплив розвитку технологій, задіяних



Рис. 4.7. «Дівчина з татуванням дракона», 2011. «Справжній детектив», 2014. «Блиск», 2017.

Fig. 4.7. «The Girl with the Dragon Tattoo», 2011. «True Detective», 2014. «GLOW», 2017.

у кіноіндустрії. Спочатку це була або класична анімація, або комбіновані зйомки в поєднанні з модними шрифтами. А вже останні серії є зразковим прикладом комп'ютерної анімації, хоча використання шрифту залишається достатньо класичним та «стриманим» (рис. 4.8).



Рис. 4.8. «Доктор Ноу», 1962. «Шпигун, який мене кохав», 1977. «Восьминіжка», 1983. «Золоте око», 1995. «І цілого світу замало», 1999. «007: Координати «Скайфолл»», 2012.

Fig. 4.8. «Dr. No», 1962. «The Spy Who Loved Me», 1977. «Octopussy», 1983. «Golden Eye», 1995. «The World Is Not Enough», 1999. «Skyfall», 2012.

Титри до кіноепопеї «Горець» також зазнали істотних змін. У першому фільмі 1986 року солідні червоні титри строго центровані на чорному екрані. Музики групи «Queen» цілком вистачає для створення героїчної атмосфери. Титри до кожної з наступних частин радикально відрізняються від попередніх. Через 14 років у четвертому фільмі «Горець: Кінець гри» титри хаотично з'являються в різних кутах темного екрану з грозливими хмарами і далекими блискавками, на тлі ледь помітної розмітки, на якій виникають та зникають окремі рядки з прізвищами, які ще й рухаються у протилежні боки один від одного (рис. 4.9).



Рис. 4.9. «Горець», 1986. «Горець 2: Пожвавлення», 1991.
«Горець: Останній вимір», 1994. «Горець: Кінець гри», 2000.

Fig. 4.9. «Highlander», 1986. «Highlander II: The Quickening», 1991.
«Highlander: The Final Dimension», 1994. «Highlander: Endgame», 2000.

Крім професійного рівня володіння навичками використання графічних та анімаційних засобів, знань сучасних технологій, у кожному новому проєкті до творчого або технічного завдання дизайнера часто входить освоєння досить великого обсягу нової інформації для відповідності до сценарного плану і сюжету. Чим складніший проєкт, тим більше він наповнений різноманітною інформацією. Дизайнеру доводиться удосконалювати методи проєктування, в тому числі шукати найзручніші, чіткі, швидко зчитувані способи шрифтової графічної фіксації для взаємодії візуальних і звукових (шумових або музичних) тематичних ліній, узгодження всіх елементів мультимедійної композиції.

Сучасні технології розширили та збагатили робочий інструментарій, технологічні вдосконалення економлять час і зусилля, розширюють можливості проєктувальників. Шрифтова анімація сприймається ще активніше, аніж красиві статичні тексти. Проте всі етапи роботи при створенні шрифтового анімованого звернення є синергетичним продуктом, що поєднує дослідницьку роботу, теоретичні знання різних напрямків дизайнерської діяльності та практичний досвід.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Полягає в уточненні основних напрямків створення анімованих титрів на основі виокремлених зразків художніх фільмів цифрової доби. Аналізуючи приклади, нами було виявлено декілька беззаперечних підходів, які вдало поєднують у собі поставлені авторами / сценаристами кінострічок завдання: шрифтові рішення на базі стандартних шрифтів; шрифтова акциденція, яка має викликати певні асоціації; поєднання шрифтів з роботою камери (обертання, панорама, віддалення або приближення об'єктів тощо); «вклеювання» титрів в об'єкти, тло, на

якому експонуються титри – статичне або тло «на тлі дії»; та титри-мультфільми як особливий жанр та окремий напрямок розвитку в анімації титрів.

Висновки **6**

Діяльність дизайнера у розробці анімованих титрів для кінострічок вимагає певних теоретичних орієнтирів, хоча абсолютних правил для вибору і поєднання різних видів шрифтових гарнітур та зображень не існує. У результаті аналізу значного об'єму візуальної інформації маємо підсумувати, що на сучасному етапі саме поєднання візуального ряду та простих шрифтових гарнітур є запорукою вдалих проектних рішень. Наведеними у дослідженні прийомами використання та поєднання шрифтів з візуальним рядом лише окреслено можливості для наступного дослідження. Надалі розвиток технологічних процесів, задіяних у практичній роботі, майже «зітре» межі між згаданими угрупованнями. Таке «зіткнення» шрифтів з різними видами зображень та технічними новаціями вимагатиме від роботи над проектом поєднання дослідницького процесу, базових теоретичних знань і практичного досвіду. Отриманий синергетичний кінцевий продукт має викликати у глядача певні запрограмовані виробниками емоції та налаштовувати глядача на подальший і можливо неодноразовий перегляд кінострічки.

Список бібліографічних посилань

- Артюх, А.А. (2010). *Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США: от классического Голливуда к новому Голливуду*. (Диссертация доктора искусствоведения). Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения, Санкт-Петербург.
- Вайсфельд, И.В. (1981). *Искусство в движении: Современный процесс. Исследования, размышления*. Москва: Искусство.
- Дядюх-Богатько, Н.Й., & Куць, Я.Й. (2013). Шрифт в мультимедіа – перспективи розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 30-31.
- Изволов, Н. (2005). *Феномен кино: история и теория*. Москва: Материк.
- История фильмов про Джеймса Бонда («бондиана»). (2012). Взято из <https://ria.ru/20121005/764571540.html>.
- Кривуля, Н.Г. (2009). *Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий*. (Диссертация доктора искусствоведения). Всероссийский государственный институт кинематографии, Москва.
- Марченко, М.Н., & Яроменко, А.В. (2015). Обоснование термина «Мультимедийный дизайн» в контексте моушендизайна. *Международный журнал экспериментального образования*, 12-2, 241-242. Взято из <http://www.expeducation.ru/ru/article/view?id=9064>.
- Мирошниченко, Ю.С. (2014). Типографіка електронних видань: скерування естетичних орієнтирів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 25-28.
- Моженко, М.В. (2018). Титри та анімована графіка в кіно та на телебаченні. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 330-337.
- Мурашко, М.В. (2015). Шрифт як виразний засіб передачі інформації у відео-рекламі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 26-35.

- Норштейн, Ю. (2005). *Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации*. Москва: Всероссийский государственный институт кинематографии.
- Орлов, А.М. (1993). *Духи компьютерной анимации*. Москва: МИРТ.
- Познин, В.Ф. (2006). *Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения.
- Познин, В.Ф. (2009). *Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты*. (Диссертация доктора искусствоведения). Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург.
- Разлогов, К.Э. (1982). *Искусство экрана: проблемы выразительности*. Москва: Искусство.
- Разлогов, К.Э. (2010). *Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета*. Москва: РОССПЭН.
- Сухорукова, Л.А. (2017). Визуальная организация экранной среды в мультимедийном дизайне. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 32-34.
- Хитрук, Ф. (2007). *Профессия – аниматор*. Москва: Гаятри.
- Цивьян, Ю.Г. (1988). К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь). В *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам* 22. (Выпуск 831, с. 143-154). Тарту: Издательство Тартуского университета.
- Эйзенштейн, С.М. (1964-1971). *Избранные произведения*. (Т. 5). Москва: Искусство.

References

- Artiukh, A.A. (2010). *Smena paradigmy razvitiia kinoiskusstva i kinoindustrii SShA: ot klassicheskogo Gollivuda k novomu Gollivudu* [Change the paradigm of cinema and film industry development in the USA: from classical Hollywood to a new Hollywood]. (Doctor's thesis). St. Petersburg State University of Film and Television [in Russian].
- Diadiukh-Bohatko, N.Y., & Kuts, Ya.Y. (2013). Shryft v multymedia – perspektyvy rozvytku [Font in multimedia – development perspectives]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 1, 30-31 [in Ukrainian].
- Eizenshtein, S.M. (1964-1971). *Izbrannyye proizvedeniia* [Selected Works]. (Vol. 5). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Istoriia filmov pro Dzheimsa Bonda („bondiana“) [The history of films about James Bond („Bond“)]. (2012). Retrieved from <https://ria.ru/20121005/764571540.html> [in Russian].
- Izvolov, N. (2005). *Fenomen kino: istoriia i teoriia* [The phenomenon of cinema: history and theory]. Moscow: Materik [in Russian].
- Khitruk, F. (2007). *Professiiia – animator* [Profession – animator]. Moscow: Gaiatri [in Russian].
- Krivulia, N.G. (2009). *Evolutiicia khudozhestvennykh modelei v protsesse razvitiia mirovykh animatografii* [The evolution of artistic models in the development of world animatographies]. (Doctor's thesis). All-Russian state institute of cinematography, Moscow [in Russian].
- Marchenko, M.N., & Iaromenko, A.V. (2015). Obosnovanie termina „Multimediiniy dizain“ v kontekste moushendizaina [Justification of the term „Multimedia Design“ in the context of motion design]. *Mezhdunarodnyi zhurnal eksperimentalnogo obrazovaniia*, 12-2, 241-242. Retrieved from <http://www.expeducation.ru/ru/article/view?id=9064> [in Russian].
- Mozhenko, M.V. (2018). Tytry ta animovana hrafika v kino ta na telebachenni [Titles and animated graphics in cinema and on television]. *Mystetstvovoznavchi zapysky*, 33, 330-337 [in Ukrainian].
- Murashko, M.V. (2015). Shryft yak vyraznyi zasib peredachi informatsii u video-reklamii [Font as an express means of transmitting information in video advertising]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 5, 26-35 [in Ukrainian].
- Myroshnychenko, Yu.S. (2014). Typohrafika elektronnykh vydan: skeruvannia estetychnykh oriientyryv [Typography of electronic publications: guiding aesthetic landmarks]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 2, 25-28 [in Ukrainian].
- Norshtein, Iu. (2005). *Sneg na trave: Fragmenty knigi: Lektcii po iskusstvu animatsii* [Snow on the grass: Fragments of the book: Lectures on the art of animation]. Moscow: All-Russian state institute of cinematography [in Russian].
- Orlov, A.M. (1993). *Dukhi kompiuternoii animatsii* [Perfume computer animation]. Moscow: MIRT [in Russian].

- Poznin, V.F. (2006). *Audiovizualnyi produkt: tekhnologiiia plius tvorchestvo* [Audiovisual product: technology plus creativity]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Film and Television [in Russian].
- Poznin, V.F. (2009). *Vyrazitelnye sredstva ekrannykh iskusstv: esteticheskii i tekhnologicheskii aspekty* [Expressive means of screen arts: aesthetic and technological aspects]. (Doctor's thesis). St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg [in Russian].
- Razlogov, K.E. (1982). *Iskusstvo ekrana: problemy vyrazitelnosti* [Screen art: problems of expressiveness]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Razlogov, K.E. (2010). *Iskusstvo ekrana: ot sinematografa do Interneta* [Screen art: from cinema to the Internet]. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
- Sukhorukova, L.A. (2017). Vizualnaia organizatsiia ekrannoi sredy v multimediinom dizaine [Visual organization of the screen environment in multimedia design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 2, 32-34 [in Russian].
- Tcivian, Iu.G. (1988). K semiotike nadpisei v nemom kino (nadpis i ustnaia rech) [To semiotics of inscriptions in silent films (inscription and oral speech)]. In *Zerkalo. Semiotika zerkalnosti. Trudy po znakovym sistemam 22* [Mirror. Semiotics mirroring. Works on sign systems 22]. (Issue 831, pp. 143-154). Tartu: Izdatelstvo Tartuskogo universiteta [in Russian].
- Vaisfeld, I.V. (1981). *Iskusstvo v dvizhenii: Sovremennyyi protsess. Issledovaniia, razmyshleniia* [Art in motion: The modern process. Research, reflections]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

UDC 7.05:655.3.066.32(477.43-21)"191"
DOI: 10.31866/2617-7951.2.1.2019.170360

УДК 7.05:655.3.066.32(477.43-21)"191"

**THE VARIETY AND DESIGN
OF POSTCARDS
OF THE EARLY XX CT.
WITH THE VIEWS
OF KAMIANETS-PODILSKYI**

Iryna Paur,
<https://orcid.org/0000-0002-5998-8274>
PhD in Historical Sciences,
Senior Lecturer
of the Department
of Fine and Decorative Arts
and Restoration of Works of Art,
Kamianets-Podilskyi National
Ivan Ohienko University,
Kamianets-Podilskyi, Ukraine
iryna_paur@ukr.net

**РІЗНОВИДИ ТА ДИЗАЙН
ПОШТОВИХ ЛИСТІВОК
ПОЧАТКУ ХХ СТ.
ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМИ
КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО**

Ірина Паур,
<https://orcid.org/0000-0002-5998-8274>
кандидат історичних наук,
старший викладач кафедри
образотворчого
і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка,
Кам'янець-Подільський, Україна
iryna_paur@ukr.net

Abstract

The aim of the research is to distinguish varieties and to analyze design features of this type of printed graphics on the basis of the postcards of the early XX ct. with the views of Kamianets-Podilskyi. **Research methods.** Methods of historical and art-study analysis have been applied. **Scientific novelty.** The main types of postcards with the views of Kamianets-Podilskyi have been studied, and their analysis has been carried out. **Conclusions.** Varying in accuracy of the image and information content, picture documentary postcard of the late XIX – early XX ct. became an important illustrated type of printing. Its design depending on the functional purposes and development of the printing industry varied significantly according to its artistic features, composition of the image of the front side, printing technique, design features of the address side, the range of views and serial characteristics. Further study of this topic will contribute to the development of the art of Ukrainian graphics.

Анотація

Мета дослідження – на основі опрацьованого масиву поштових листівок початку ХХ ст. з видами м. Кам'янець-Подільського виокремити різновиди та проаналізувати особливості дизайну цього виду друкованої графіки. **Методологія дослідження.** Використано методи історичного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Досліджено основні різновиди поштових листівок із зображенням Кам'янець-Подільського, а також здійснено їх мистецтвознавчий аналіз. **Висновки.** Вирізняючись точністю зображення, численністю сюжетів, їхньою інформативністю, видова документальна листівка кінця ХІХ – початку ХХ ст. стала важливим ілюстрованим виданням. Її дизайн в залежності від функціонального призначення і розвитку поліграфічної промисловості різнився формально-художніми ознаками, композицією побудови зображення лицьового боку, характером репродуктивного сюжету, технікою друку, особливостями оформлення адресного боку, тематикою видів й серійними ознаками. Надалі дослідження визначеної теми сприятиме розвитку мистецтва української графіки.

Keywords: Ключові слова:

postcard, Kamianets-Podilskyi, composition, graphic design, lithography, phototype, leporello postcards, postcard editing, photocollage.

поштова листівка, м. Кам'янець-Подільський, композиція, графічний дизайн, літографія, фототипія, ліпарелло, листівки-монтажі, фотоколаж.

Вступ **1**

Кожний етап людської цивілізації залишає прийдешнім поколінням велике різноманіття друкованих пам'яток, що невдовзі стають надбанням історії, безцінним джерелом інформації, а деякі – ще й правдивими витворами мистецтва. Ілюстрована поштова листівка кінця 1890-х – перших десятиріч 1900-х років без перебільшення є хрестоматією іконографії населених пунктів України і неоціненним історичним та мистецтвознавчим джерелом, що раніше залишалося поза увагою дослідників. Розміщені на них зображення Києва, Кам'янця-Подільського, Львова, Одеси, Станіславова, Харкова, Чернівців та інших міст, задовольняючи інтерес до історії міських поселень й урбаністичної фотографії, сьогодні є своєрідним вікном у минуле.

Мета дослідження **2**

На основі опрацьованого масиву поштових листівок початку ХХ ст. з видами Кам'янця-Подільського виокремити різновиди та проаналізувати особливості дизайну цього виду друкованої графіки

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Під час аналізу сюжету та інформаційного потенціалу поштових листівок використовувались методи історичного і мистецтвознавчого аналізу. Дослідження філокартичного матеріалу, зокрема їх різновидів, в українській історіографії не має сталої наукової традиції. На початку ХХ ст. основа композиції поштівки визначалась тим, до якого виду кореспонденційних карток вони належали. Наприкінці 1950-х рр. В. Шлеєв та Е. Файштейн запропонували поділ поштових карток на дві групи: звичайні (без зображення, але з державним гербом і поштовою маркою) та ілюстровані (поштові картки із зображенням на одній, а інколи на двох боках). У масиві останніх вони також виділили художні листівки, на яких відтворено репродукції творів мистецтва чи роботи художників, замовлені спеціально для оформлення листівок, а також фотографічні поштівки із зображенням видів місцевостей, документальними зображеннями людей, предметів, тварин тощо (Бугаевич, 1971, с. 4). Згодом Е. Файнштейн (1976) конкретизував поділ листівок на поштові марковані картки (перша російська поштова картка була немаркована) та ілюстровані листівки. Поштові марковані картки він поділив на дві групи: без зображення (одинарні з оплаченою відповіддю) та з зображенням, а серед ілюстрованих поштівки виокремив репродукційні (із творами образотворчого мистецтва), репродукційно-документальні (фотографії)

та оригінальні, зображення для яких спеціально замовлялися художникам (с. 120).

Відомий український дослідник і колекціонер поштівок І. Бугаевич (1971) визначив два види ілюстрованих листівок: художні та фотонатурні, а документальні листівки вважав різновидом останніх. Крім того, він пропонував поділяти поштівки на кольорові й тоновані (виконані фотоспособом з негативів, із написом і поштовою сіткою на звороті), виготовлені друкарським або фотографічним способом (с. 13-15).

Є. Євграфов (1973) запропонував класифікацію документальних листівок за змістом і характером фіксованих об'єктів, поділивши їх на події (зображали окремі моменти подій або фактів суспільного життя), видові (фіксували зображення окремих предметів, місцевостей, явищ природи) та портретні – містили зображення одного або декількох осіб (с. 4).

Українська дослідниця Л. Маркітан (2013) зазначила, що тематика карток змінювалася залежно від потреб життя країни, але загалом вона їх поділила таким чином: фотонатурні (зображення різних регіонів, міст, архітектурних об'єктів, пам'яток та ін.), фотодокументальні (фіксація історичних подій, документів, матеріалів джерельного характеру), листівки-персоналії, оригінальні картки (етнографічні матеріали, репродукції картин тощо) (с. 301).

Сучасна російська дослідниця А. Родіонова (1995) визначила сімнадцять видів художніх поштівок: святкові чи вітальні, літературно-музикальні, сатиричні та гумористичні, торговельно-промислові й виставково-театральні (рекламні), мальовані видові, мальовані портретні, ігрові, політичні та воєнно-патріотичні, благодійні, еротичні, діаграмно-схематичні, театральні, дитячі, типово-побутові (у вузькому значенні – етнографічні), із зображенням флори та фауни, репродукційні, орнаментні (с. 10).

Водночас було досліджено, що чимало листівок не належать до жодної з цих класифікаційних категорій – документальних або художніх. Зокрема, в листівках Північного художнього видавництва (1900-ті рр.) одночасно були присутні намальовані сюжети і фотозображення. А на ранніх листівках видові сюжети комбінувалися з художніми елементами, а тому їх слід вважати сувенірними поштовими картками (Ларина, 2004, с. 57).

Результати дослідження **4**

У результаті аналізу державних та приватних колекцій ілюстрованих листівок було з'ясовано, що їхній графічний дизайн залежав від таких чинників: жанрів відтворених на них сюжетів (портрети, типи і краєвиди, ілюстрації до літературних творів, етнографічні матеріали); функціонального призначення (вітальні, благодійні, ювілейні, рекламні, агітаційні, гумористичні); характеру репродукованого сюжету (документальні або фотонатурні та художні); формальних художніх ознак (зображення на яких оформлене у віньетки чи інші графічні оздобы, багатосюжетні листівки-монтажі); технології виготовлення (листівки-

естампи, фототипії, виготовлені безпосередньо з негативів друкарським способом, зображення на шпоні); способів оформлення адресного (зворотного) боків тощо.

Поштівки початку ХХ ст. з видами Кам'янця-Подільського за формальними художніми ознаками можемо поділити на односюжетні (один вид займає всю площину листівки) та багатосюжетні (поєднання кількох видів у композиційній структурі листівки). Особливим типом документальних листівок є багатосюжетні листівки-монтажі, в оформленні яких поєднувалися творча робота фотографів та художників-декораторів. Порівнявши два десятки монтажних листівок кінця ХІХ – початку ХХ ст. з видами Кам'янця-Подільського, можемо виділити чотири основних групи. Прототипом листівок першої з них стали кольорові літографії, сувенірні поштівки з написом «Сувенір з Кам'янця-Подільського», видрукувані у 1897 р. на замовлення М. Грейма у друкарні Л. Глезера в Лейпцігу. У композиції однієї з виявлених листівок цієї серії вміщені фотографії краєвидів і архітектурних пам'яток Кам'янця-Подільського, прикрашених віньєтками, декоративними рамками, рокайльними завитками, флореальними мотивами та зображенням державної символіки (гербом і прапором). В ілюстративній частині було згруповано фотографії навчальних закладів: Духовної семінарії та Жіночого духовного училища (рис. 4.1).



Рис. 4.1. М. Грейм. «Souvenir de Kamenetz-Podolie. Духовная семинарія. Женское Училище Духовн. Вед». 1897. Кольорова літографія.

Fig. 4.1. M. Graym. «Souvenir de Kamenetz-Podolie. Theological seminary. Women's School». 1897. Color lithography.

До другої групи монтажних листівок увійшли поштівки, виготовлені на замовлення магазину Л. Варгафтіга («Magazin de Wargaftig») до 1904 р. На ній поєднано два види: «Руського і католицького собору» та «Річки Смотрич і Військового шпиталю». Ця листівка була видрукувана фототипічним способом і прикрашена віньєтками з квітів, а під зображеннями по центру містився напис «Кам'янець-Подільськ», що вказував на місцезнаходження зображених об'єктів (рис. 4.2).

До групи змонтованих листівок слід віднести поштівку, видану Д. Лахмановичем у другій половині першого десятиліття ХХ ст. із оригінальним фотоколажем видів Кам'янця-Подільського і типами його мешканців. Для її створення він використав світлини М. Грейма, які до цього друкувалися в серіях його документальних листівок, зокрема «Подільські типи» (рис. 4.3).



Рис. 4.2. Магазин Варгафтінга.
«Kamenetz-Podolsk. Sobor russe.
Cathédrale catholique.
Fleuve Smotrich. Hôpital militaire».
1900–1904. Фототипія.

Fig. 4.2. Shop of Varhaftin.
«Kamenetz-Podolsk. Sobor russe.
Cathédrale catholique.
Fleuve Smotrich. Hôpital militaire».
1900–1904. Phototype.

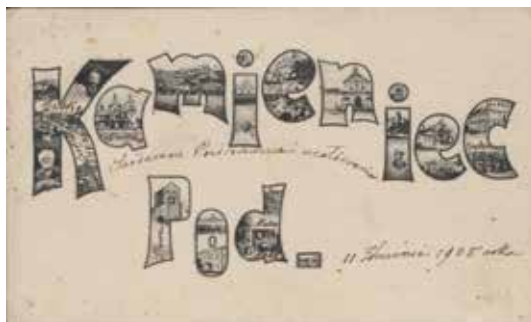


Рис. 4.3. Д. Лахманович.
«Kamieniec Pod.». 1905. Фототипія.

Fig. 4.3. D. Lahmanovych. «Kamieniec
Pod.». 1905. Phototype.

Д. Лахманович також видав поштівку, зображення якої об'єднало дванадцять видів міста: руських фільварків, виду Новопланівського мосту і міста з Нового бульвару, Руської брами 1775 р., Нового плану і Бульварної вулиці, Центрального майдану і пожежної каланчі, Вірменського костюлу, Михайлівської площі та Іоано-Предтечинської церкви, Духовної семінарії, Пушкінського народного дому, виду міста з південного боку, Турецького мінарету, Кафедральної брами. У нижній частині цієї листівки був напис: «Кам'янець-Подільський». Напередодні Першої світової війни фототипія «Шерер, Набгольц і К^о» використала сюжет цієї листівки у власній серії поштівок, а згодом видала подібну, де були відображені інші дванадцять видів міста (Приватна колекція листівок автора).

Третю групу монтажних листівок сформувала серія «Вітання з Кам'янця-Подільського» («Привет изъ Каменца-Подольска»), у композиції яких поєднувалися фотографії з краєвидами міст, пам'ятниками архітектури та монументами. Характерною особливістю карток цієї групи, що замовляли Р. Кнопінг та Г. Шпірман, є вказаний напис. Ескізи листівок цієї групи Р. Кнопінг формував тематично, зокрема, на одній з них були розміщені фотографії будинків навчальних закладів міста: Духовної семінарії, гімназії Славутинської, технічного училища, чоловічої гімназії, а на іншій – будівлі банків: Південно-Російського, Селянського та відділення Державного банку, Контрольної та Казенної палат і Пушкінського дому. Оформлення лицьового боку цих листівок мало деякі особливості: на першій з них чотири види будівель у декоративних рамках були розміщені на

світлому фоні, на іншій – шість зображень на чорному. Але їх об'єднував напис «Привет изъ Каменца-Подольска». На іншій поштівці даної групи Г. Шпірман також об'єднав види навчальних закладів: Чоловічої гімназії, Маріїнської жіночої гімназії, Технічного училища, Духовної семінарії (Приватна колекція листівок І. Паур).

До цієї є ж групи відносимо поштівку, бланк якої виготовлено в Німеччині, а місцеві видавці вдрукували чотири види міста: «Южно русскій банкъ. Турецкая крепость. Cześć fortocy. Wjazd na nowy most». Їх об'єднував напис «Поклонъ изъ Каменецъ Подольска» (рис. 4.4).



Рис. 4.4. «Поклонъ изъ Каменецъ-Подольска. Южно русскій банкъ. Турецкая крепость. Cześć fortocy. Wjazd na nowy most». 1912. Фототипія.

Fig. 4.4. «Поклонъ изъ Каменецъ-Подольска. Южно русскій банкъ. Турецкая крепость. Cześć fortocy. Wjazd na nowy most». 1912. Phototype.

До четвертої групи монтажних листівок відносимо листівки-ліпарелло – поштові картки, на яких була прикріплена мініатюрна книжечка з ілюстраціями, складеними гармошкою. Таку назву цього виду листівок використали німецькі філокартистки (Horst, 1988, с. 105), але вона не стала загальноприйнятною, зокрема в англійській та американській спеціальній літературі даний термін не використовувався. Французькі колекціонери листівки даного виду іменують «пліссе» (з фр. – «зі згинами»), маючи на увазі листівки, складені гармошкою (Рукавицын, 2010, с. 16).

Виготовлені на замовлення Р. Кнопінга листівки-ліпарелло (поштові картки, на яких була прикріплена мініатюрна книжечка з ілюстраціями, складеними гармошкою – І. П.) з видами Кам'янця-Подільського, що відповідали кращим європейським зразкам, друкувалися в Німеччині («AOLD.R.G.M. Deposé»). Відповідно до тогочасної практики російські видавці замовляли у німецьких друкарнях відповідні бланки із назвою міста, на яких розміщувалася (вклеювалася) так звана «гармошка» з видами і пам'ятками міста. На вказаній листівці була зображена жінка, яка зі смутком в очах махала хустинкою, а поряд з нею кружляли листівки і лежала книга, на якій розміщувалася «гармошка» з видами Кам'янця-Подільського (Башти Баторія, вид міста з заходу, Кафедральний костел, чоловіча гімназія, сходи Фаренгольца, турецький міст та вид міста з південного боку) (рис. 4.5).



Рис. 4.5. Р. Кнопінг. Листівка-ліпарелло. 1910.

Fig. 4.5. R. Knoppinh. Postcard-liparello. 1910.

Відомо також дві кольорові фототипічні листівки-ліпарелло, виготовлені Г. Шпізманом, на яких були прикріплені тринадцять видів Кам'янця-Подільського.

Композиційна побудова зображення лицьового (до 1904 р. зворотного – авт.) боку видових поштівків включала такі варіанти: 1) одна фотографія на всій площині аркуша; 2) зображення у білій чи тонованій рамці; 3) окреме поле для повідомлень справа або в нижній горизонтальній лінії зображення. Два останні варіанти використовували до 1904 р., оскільки за рахунок зменшення зображення відводилось місце для написання тексту. Такі листівки видавали М. Грейм, В. Варгафтіг, Д. Лахманович. Після скасування заборони писати на адресному боці, зображення стало займати всю площину документальної листівки.

Ще однією характерною ознакою листівок із видами Кам'янця-Подільського є оформлення їх адресного боку за такими ознаками: наявність розділової смуги, виокремлення місця для марки, спосіб оформлення видавничих знаків, призначення, мова написів і кольорове забарвлення. Так, до 1904 р. листівки видавалися без роздільної смуги, зі спеціальним місцем для марки або ж без нього, а адресний бік був однаковим для всіх поштівків, на якому російською та французькою мовами вказувалася країна-видавець, а у верхньому правому куті виділялося місце для марки, хоча окремі видавці його спеціально не виділяли. У центрі поштівки розміщувалося чотири або п'ять горизонтальних ліній для написання адреси, а в нижній частині зліва направо по горизонталі зазначалась двома мовами пересторога писати на цьому боці лише адресу. Кореспонденційні картки, надруковані в Німеччині (Х. Хаун), мали напис «Открытое письмо», місце для марки та п'ять горизонтальних ліній для написання адреси (рис. 4.6).

Із введенням у 1904 р. розподільної смуги та наданням дозволу приватним підприємцям видавати листівки почали застосовувати різноманітні варіації оформлення адресного боку. Так, з адресного боку поштівків зникають написи «Всемірний почтовий союзъ. Россія. Union postale universselle. Russie», як і застереження «На этой стороне пишется только адрес. – Côté



Рис. 4.6. Зразок оформлення адресного боку поштової листівки до і після 1904.



Fig. 4.6. Sample design of the address side of the postcard to and after 1904.

réservé exclusivement à l'adresse». Назва документа російською «Открытое письмо» та французькою «Carte postale» доповнюється німецькою – «Postkarte» та польською «Pocztówka», а в 1909 р. напис «Открытое письмо» був замінений на «Почтовая карточка». На окремих листівках з'явилися написи «место для корреспонденції» та «Адрес». У перехідний період до нових правил оформлення адресного боку (1904–1905) випускалися поштівки із позначенням, що вони видані з дозволу Всесвітнього поштового союзу, але із розподільною смугою (рис. 4.6).

Відповідно до техніки друку поштові картки друкувалися з оригінальних негативів чи фотографій-репродукцій. Так, оригінальна фотографічна листівка мала глянцеове покриття, а фотознімок проявлявся безпосередньо на спеціальний бланк з поштовою сіткою на звороті. Такі листівки випускали малими накладками у невеличких фотоательє і на відміну від листівок великих фірм і видавництв мали, зазвичай, рукописні підписи, виконані білою фарбою на негативі. Виявлено лише одну поштівку із зображенням Кушнірської вежі та навколишньої забудови Старого міста, видрукувану фотографом К. Розенбергом з оригінального негативу. На чорно-білому зображенні білими фарбами від руки було зазначено: «Kamieniec Pod. Brama Watorego» (рис. 4.7). На іншій фотографічній поштівці із видом приміщення Вільного пожежного товариства був єдиний напис на адресному боці «Открытое письмо».



Рис. 4.7. К. Розенберг.
«Kamieniec Pod. Brama Batorego».
1912.
Оригінальна фотографічна листівка.

Fig. 4.7. K. Rozenberh.
«Kamieniec Pod. Brama Batorego».
1912.
Original photo postcard.

Професіоналізм і творче чуття майстрів-фотографів у виборі композиції кадру, відборі окремих сюжетів зробили більшість листівок справжніми творами фотомистецтва. Перші ілюстровані листівки були чорно-білими, а згодом з'явилися тонові та багатокольорові, що виконувалися недосконалим методом хромолітографії, для чого майстер вручну виготовляв друкарську форму на камені. Кількість форм безпосередньо залежала від кольорової гами листівки, проте недосконалість їх друку не дозволяє вважати їх джерелом у відтворенні кольорової гами міста (Грибер, 2011, с. 68).

Наприкінці 90-х рр. XIX ст. стрімкого поширення набувала фототипія, спочатку чорна, згодом коричнева (сепія) та кольорова. Листівки, видрукувані способом фототипії, не мали глянцевого покриття, а їх зображення мало меншу чіткість при відтворенні деталей у порівнянні з оригінальними фотолістівками. Та на відміну від інших способів друку поштових карток, фототипія досконало відтворювала напівтонові оригінали. При виготовленні тонових кольорових листівок замість чорної типографічної фарби на форми наносились коричнева, зелена, синя тощо. Багатоколірні поштівки друкувалися технікою триколірної фототипії з трьох друкарських форм (для жовтої, червоної та синьої фарб). Майстер покривав фарбами чорно-білі фотографії, з яких виготовлялись розфарбовані зразки. Кольорові зображення листівки виготовлялися при послідовному використанні цих форм (рис. 4.8). Недоліком фототипії була також мала швидкість друку та незначна кількість відтисків



Рис. 4.8. Г. Шпірман.
«Каме́нець-Подольський.
Окруж. судъ и Духовное училище»,
1912. Кольорова фототипія.

Fig. 4.8. H. Spizman.
«Каме́нець-Подольський.
Окруж. судъ и Духовное училище»,
1912. Colorphototype.

(близько 1000), які витримувала друкарська форма. Алена межі XIX–XX ст. вона стала основним способом виготовлення листівок з видами (Забочень, 1997, с. 213).

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

У статті на основі опрацьованого масиву поштових листівок початку XX ст. з видами Кам'янця-Подільського проаналізовано особливості дизайну цього виду друкованої графіки. З'ясовано, що композиційна побутова поштівки залежала від функціонального застосування та матеріально-конструктивних особливостей. Тому їх було систематизовано за такими принципами: 1) формально-художні (односюжетні та багатосюжетні листівки-монтажі); 2) композиційна побудова зображення лицьового боку (розміщення фотографії на всій площині аркуша, обрамлення зображення рамкою, наявність поля для написання тексту); 3) характер репродукованого сюжету (фотографія, малюнок, гравюра); 4) видавництво ("фототипія Шереръ, Набгольць і К^о", "Товариство Р. Голике та А. Вільборг", "AOL D.R.G.M. Deposé", "Druk v. Louis Glaser", "Kunstanstalt Chr. Haun" та ін.); 5) видавці (Л. Варгафтіг, В. Вінарський, М. Грейм, Р. Кноппінг, Д. Лахманович, Г. Пой, Х. Хаун, Г. Шпізман); 6) хронологічний період (1894–1904, 1904–1914 й 1914–1917); 7) місце видання (Дармштат, Дрезден, Кам'янець-Подільський, Лейпціг, Москва, Прага, Санкт-Петербург); 8) техніка друку (літографічна, фототипічна, з оригінального негативу чи фотографії-репродукції); 9) колір зображення (чорно-біле, тонове, кольорове); 10) особливості оформлення адресного боку; 11) тематика видів (загальні види, передмістя, Кам'янецька фортеця, навчальні заклади, культові споруди, громадські споруди, об'єкти інфраструктури, архітектурні пам'ятки, річка Смотрич, площі, бульвари, вулиці); 12) серійні ознаки.

Висновки

6

Вирізняючись точністю зображення, численністю сюжетів, їхньою інформативністю, видова документальна листівка кінця XIX – початку XX ст. стала важливим ілюстрованим виданням. Їх дизайн в залежності від функціонального призначення і розвитку поліграфічної промисловості різнився формально-художніми ознаками, композицією побудови зображення лицьового боку, характером репродуктивного сюжету, технікою друку, особливостями оформлення адресного боку, тематикою видів і серійними ознаками. Надалі дослідження визначеної теми сприятиме розвитку мистецтва української графіки.

Список бібліографічних посилань

- Бугаєвич, І.В. (1971). *Українські листівки та філокартія. Нотатки колекціонера*. Київ: Мистецтво.
- Грибер, Ю.А. (2011). Многоцветная открытка как источник изучения колористики города начала XX века. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 6(12), 3, 68-72.
- Евграфов, Е.М. (1973). *Кинофотодокументы как исторический источник*. Москва: Московский издательско-полиграфический колледж имени Ивана Фёдорова.
- Забочень, Н.С., & Блинов, Н.О. (Ред.). (1997). *Русский город на почтовой открытке конца XIX – начала XX века*. Москва: Русская книга.
- Ларина, А.Н. (2004). *Документальная открытка конца XIX – начала XX вв. как источник по истории и культуре Москвы*. (Диссертация кандидата исторических наук). Российский государственный гуманитарный университет, Москва.
- Маркітан, Л.П. (2013). Філокартія історична. В *Енциклопедія історії України* (Т. 10, с. 301). Київ: Наукова думка.
- Приватна колекція листівок І. Паур (м. Кам'янець-Подільський).
- Родионова, А. (1995). *Открытка как феномен художественной культуры (на материале русской открытки конца XIX – начала XX века)*. (Автореферат диссертации кандидата философских наук). Российский институт переподготовки работников искусства, культуры и туризма, Москва.
- Рукавицын, И. (2010). Почтальоны и другие или азбука открыток лепорелло. *Филокартия*, 2(17), 15-18.
- Файнштейн, Э.Б. (1976). *В мире открытки*. Москва: Планета.
- Шлеев, В.В., & Файнштейн, Э.Б. (1960). *Художественные открытки и их собрание*. Москва: ИЗОГИЗ.
- Horst, H. (1988). *Postkarte genügt: Ein kulturhistorisch – philatelistischer Streifzug*. Leipzig: Urania-Verl.

References

- Buhaievych, I.V. (1971). *Ukrainski lystivky ta filokartiia. Notatky kolektsionera* [Ukrainian postcards and philokarty. Notes of the collector]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Evgrafov, E.M. (1973). *Kinofotodokumenty kak istoricheskii istochnik* [Film and photo documents as a historical source]. Moscow: Moskovskii izdatel'sko-poligraficheskii kolledzh imeni Ivana Fedorova [in Russian].
- Fainshtein, E.B. (1976). *V mire otkrytki* [In the world of postcards]. Moscow: Planeta [in Russian].
- Griber, Yu.A. (2011). *Mnogocvetnaia otkrytka kak istochnik izucheniia koloristiki goroda nachala XX veka* [Multicolor postcard as a source for studying the colors of the city in the early twentieth century]. In *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 6(12), 3, 68-72 [in Russian].
- Horst, H. (1988). *Postkarte genügt: Ein kulturhistorisch – philatelistischer Streifzug* [Postcard is enough: A cultural-historical – philatelic foray]. Leipzig: Urania-Verl [in German].
- Larina, A.N. (2004). *Dokumentalnaia otkrytka kontca XIX – nachala XX vv. kak istochnik po istorii i kulture Moskvyy* [Documentary postcard of the late XIX – early XX centuries as a source on the history and culture of Moscow]. (Candidate's thesis). Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, Moscow [in Russian].
- Markitan, L.P. (2013). *Filokartiia istorichna* [Filokarty is historical]. In *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of Ukrainian History]. (Vol. 10, p. 301). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Pryvatna kolektsiia lystivok I. Paur [Private collection of postcards I. Paur] (m. Kamianets-Podil'skyi) [in Ukrainian].
- Rodionova, A. (1995). *Otkrytka kak fenomen khudozhestvennoi kultury (na materiale russkoi otkrytki kontca XIX – nachala XX vekov)* [Postcard as a phenomenon of artistic culture (on the

- material of the Russian postcard of the end of the XIX – beginning of the XX century)]. (Extended abstract of candidate's thesis). Rossiiskii institut perepodgotovki rabotnikov iskusstva, kultury i turizma, Moscow [in Russian].
- Rukavitsyn, I. (2010). Pochtalony i drugie ili azbuka otkrytok leporello [Postmen and others or the alphabet of postcards leporello]. *Filokartiia*, 2(17), 15-18 [in Russian].
- Shleev, V.V., & Fainshtein, E.B. (1960). *Khudozhestvennye otkrytki i ikh sobiranie* [Art Cards and their picking]. Moscow: IZOGIZ [in Russian].
- Zabochen, N.S., & Blinov, N.O. (Eds.). (1997). *Russkii gorod na pochtovoi otkrytke kontca XIX – nachala XX veka* [Russian city on a postcard from the end of the XIX – early XX century]. Moscow: Russkaia kniga [in Russian].



ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

Design of clothes, accessories, image

UDC 739.2(477)"199/201"

УДК 739.2(477)"199/201"

DOI: 10.31866/2617-7951.2.1.2019.170361

JEWELRY ART OF UKRAINE AT THE TURN OF THE XX–XXI CT.: GENESIS OF PROGRESS

Sergii Luts,
<https://orcid.org/0000-0001-7248-230x>
PhD in Arts,
Senior Lecturer
of the Department of Fine
and Decorative Arts
and Restoration
of Works of Art,
Kamianets-Podilskiy
National Ivan Ohienko University,
Kamianets-Podilskiy, Ukraine
luts_s@ukr.net

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТ.: ГЕНЕЗИС ПОСТУПУ

Сергій Луць,
<https://orcid.org/0000-0001-7248-230x>
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації
творів мистецтва,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка,
Кам'янець-Подільський, Україна
luts_s@ukr.net

Abstract

The aim of the research is to analyze the genesis of the main factors of evolutionary transformations in the jewelry of Ukraine at the end of the XX – the beginning of the XXI ct. **Research methodology.** A number of scientific methods have been applied: comparative-historical, analytical-descriptive, figurative-stylistic, as well as methods of analogies and assumptions. **Scientific novelty.** In this study an attempt to show a generalized picture of the progress of Ukrainian jewelry on the turn of the XX–XXI ct. has been made. **Conclusions.** It has been proved that consolidation of domestic experimental aspects in the technological field, active introduction of progressive design ideas and work experience accumulated over many years by the previous generation of masters specializing in jewelry art into the creative process has led Ukrainian jewelers to a qualitatively new stage of development. The optimal balance of traditional methods

Анотація

Мета дослідження – аналіз генезису основних чинників еволюційних трансформацій у ювелірному мистецтві України кін. ХХ – поч. ХХІ ст. **Методологія дослідження.** Застосовано ряд наукових методів: порівняльно-історичний, аналітико-описовий, образно-стилістичний, а також методи аналогій та припущень. **Наукова новизна.** У даному дослідженні зроблено спробу показати узагальнену картину поступу ювелірного мистецтва України на зламі ХХ–ХХІ ст. **Висновки.** Встановлено, що узагальнення власних експериментальних аспектів в технологічній площині, активне впровадження в творчий процес прогресивних дизайнерських ідей та напрацьованого за численні роки досвіду попереднього покоління майстрів, що спеціалізувалися на ювелірному мистецтві, вивело українських ювелірів на новий якісний етап розвитку. Оптимальне співвідношення традиційних методів та новаторських

and innovative experimental factors of the technological and creative process in general has formed the general concept of the development of the recent Ukrainian jewelry, and promotes the birth of new creative forms of the realization of the potential of Ukrainian jewelry artists at the end of the XX – the beginning of the XXI st. All these aspects help modern Ukrainian jewelry artists to adjust effectively to new principles of work and transformation on the European jewelry art market, where the philosophy of the concept of design, methods of synthesis of artistic and figurative forming as well as structural and technological forming are the main factors of the progress of the recent jewelry art in Ukraine in general.

експериментальних чинників технологічного та творчого процесу загалом сформувало загальну концепцію розвитку новітнього українського ювелірного мистецтва та сприяє народженню нових творчих форм реалізації потенціалу українських художників-ювелірів кін. XX – поч. XXI ст. Всі ці аспекти виводять сучасних українських митців ювелірного мистецтва на шлях ефективної адаптації до нових принципів роботи та трансформації у простір європейського ювелірного арт-ринку, де філософія концепції дизайну, методів синтезу художньо-образного і конструктивно-технологічного формотворення є головними чинниками поступу новітнього ювелірного мистецтва України загалом.

Keywords: **Ключові слова:**

Ukrainian jewelry, formation, traditions, experiment, stylistics, design, shaping, art market.

українське ювелірство, становлення, традиції, експеримент, стилістика, дизайн, формотворення, арт-ринок.

Вступ **1**

Ювелірне мистецтво України другої половини XX ст. майже не виділялося із загальної концепції розвитку ювелірного мистецтва радянської країни того періоду, що було зумовлено ідеологічними принципами поступу означеної галузі декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. Аналізуючи здобутки ювелірного мистецтва радянського періоду, спостерігаємо, що ідеологічний характер та сутність тогочасного устрою загалом не могли сприяти повноцінному розвитку українського ювелірного мистецтва як такого. Внаслідок домінуючої спрямованості на загальну індустріалізацію та масово-тиражне виробництво, де художньо-образне мислення та концепція дизайну в цілому залишалися на задніх планах, а технологічні аспекти також не вирізнялися прогресивними методами, українське ювелірство, що в основному було представлено державними підприємствами Києва, Львова, Одеси та Харкова, цілком закономірно протягом багатьох десятиліть перебувало загалом на невисокому рівні. В країні, де ювелірна галузь була під суворим контролем, залишаючись у професійній ізоляції та практично не маючи можливості отримувати будь-яку інформацію щодо художніх та культурно-творчих процесів, новітніх технологій, які систематично впроваджувалися та відбувалися за кордоном, українські художники-ювеліри все ж намагалися ефективно працювати, опираючись здебільшого на художньо-естетичні та філософські основи власного професійного виховання.

Мета дослідження **2**

Метою статті є аналіз генезису основних чинників еволюційних трансформацій у ювелірному мистецтві України кін. XX – поч. XXI ст.

**Методологія
та аналіз
джерельної
бази** **3**

У дослідженні використана комплексна методика, що складається з низки наукових методів, а саме: порівняльно-історичного, аналітико-описового, образно-стилістичного, а також методів аналогій та припущень.

Аналіз історіографічного матеріалу, який окреслює становлення та розвиток новітнього українського ювелірного мистецтва, доводить, що наукових досліджень, які дають змогу простежити формування загальних критеріїв і вектору розвитку зазначеної галузі на зламі ХХ–ХХІ ст. та вказують на творчі здобутки художників-ювелірів у хронологічній послідовності, поки що вкрай мало. Проте, серед дослідників сучасного українського художнього металу, зокрема в галузі ювелірного мистецтва, варто відзначити ряд відомих вітчизняних науковців, що активно аналізують художні процеси в царині сучасного ювелірного мистецтва: Р. Шмагала (2012), З. Чегусову (2002), Р. Шафран (2008), М. Кравченко (2014), Л. Пасічник (2015). Зазначимо, що окремі публікації у монографіях, періодиці, альбомах, каталогах, матеріалах міжнародних та всеукраїнських спеціалізованих виставок, а також інтернет-джерела слугують інформативними складовими сегментами, що загалом окреслюють окремі етапи розвитку українського ювелірного мистецтва кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

**Результати
дослідження** **4**

Відзначимо, що становлення авторського ювелірного мистецтва України відбувалося, починаючи з 1960-х рр., незважаючи на відсутність професійних навчальних закладів, заборону працювати з коштовними металами, брак матеріалу та необхідних інструментів. Художники-ювеліри зазначеного періоду все частіше звертаються до «самобутніх пластів культури свого народу», тим самим формуючи тверду основу для поступу сучасного українського авторського ювелірного мистецтва (Пасічник, 2015, с. 91-92). Українські художники, так само як інші майстри-ювеліри радянського простору, за короткий проміжок часу пройшли шлях переосмислення та поступу від засвоєння традицій давньоруського мистецтва через бароко, ампір, модерн і до сучасної пластичної мови, де головним протистоянням було примітивне серійне виробництво та оригінальні твори індивідуального виконання. Здебільшого виробники авторського ювелірного мистецтва 60–70 рр. ХХ ст. вирізнялися чіткою конструкцією, продуманими формами, використанням традиційних прийомів та мотивів, де все ж були присутні пошуки взаємодії варіювання стилізацій старих орнаментів, нових матеріалів та виражальних засобів.

Подібно до основних тенденцій «авторського мистецтва» Європи 60-х рр. ХХ ст., зокрема, ювелірного мистецтва, в Україні з середини 1970-х рр. відбувається утвердження українського ювелірного мистецтва, де в основі є «авторське начало», зумовлене індивідуальним підходом до виготовлення ювелірних предметів. «В кінці ХХ століття прикраси стають вираженням творчих задумів з альтернативних матеріалів (акрил, пластик,

папір, re-cycling)», – зазначає М. Кравченко (2014) (с. 66-67). Як і європейське, українське ювелірство зазначеного періоду розвивалося в експериментальному руслі, що вирізнялося змішуванням стилів, пошуків нових методів дизайну та формотворення в цілому, ефективних виражальних засобів, поєднання нетипових для ювелірства матеріалів тощо.

Характерними особливостями дизайну авторського ювелірства 1980-х рр. стали масивні форми ювелірних прикрас, де в композицію виробів вводилося каміння здебільшого із застосуванням експериментального і фантазійного гранування, що вирізнялося різноманітними кольоровими поєднаннями. В основі композиційних схем тиражного виробництва даного періоду превалювали плавні та округлі контури, стилізовані природні мотиви, геометричний дизайн, симетрія, застосування модульної системи архітектоніки твору. На відміну від більшості західноєвропейських ювелірних домів («Булгарі», «Марина Б», «Ван Кліф і Арпельс», «Картъє», «Шоме», «Бушерон», «Граф» та ін.), де в пріоритетах були системні пошуки різних форм дизайну, що давали змогу виділитися на світовому ювелірному ринку, українські ювелірні виробництва радянського (зазначеного) періоду дотримувалися усталених методів побудови композиції із легкими варіаціями елементів сучасного дизайну (Bennett, & Mascetti, 2003). Проте в авторському українському ювелірстві все ж відбувалися різноманітні творчі трансформації, які поступово формували фундамент для подальшого становлення та розвитку новітнього українського ювелірного мистецтва. Переоцінка попереднього художньо-технічного досвіду в 1980–1990-ті рр. виводить українське ювелірство на позиції, де домінантною є відмова від усталених стереотипів та пошуків нової образно-пластичної мови. Використання різноманітних матеріалів у оригінальній комбінаториці асоціюється з принципами роботи майстрів-ювелірів початку ХХ ст. Рене Лаліка, Вільгельма фон Кранаха, Оскара Массіна, Чарльза Роберта Ешбі, Люсьєна Гайара, Жоржа Фуке та інших, у яких певною мірою стираються грані між ужитковою та візуальними функціями ювелірного предмету. Доволі часто в композиціях українських художників-ювелірів, як і у дизайні відомих ювелірних компаній (таких як фірма Джоела Артура Розенталя – JAR, США, Нью-Йорк), зустрічаються вироби, що виділяються поєднанням обробленого каміння у вигляді кабошонів, оправлених у посріблену мідь, титан, алюміній тощо. Як і в ювелірстві епохи модерну, в творах українських художників-ювелірів зустрічаються флористичні та зооморфні мотиви, що транслюються у вигляді зображень тваринок, змій, метеликів, квітів, зірочок, бантів, завитків, а також абстрактних геометричних елементів: сфер, кіл, спіралей тощо. Як і європейський ювелірний дизайн 1970–1980-х рр., українське авторське ювелірство 90-х рр. ХХ ст. наділено ознаками поєднання індивідуального романтизму і експериментаторства, а також слугує джерелом натхнення

й основою для розвитку нових методів ведення творчо-виробничого процесу в зазначеній царині (Bennett, & Mascetti, 2003).

Треба відзначити, що важливим фактором у розвитку українського ювелірного мистецтва нової доби було відкриття в 1960–1970-х рр. відділів художнього металу в навчальних художніх закладах декоративно-прикладного спрямування у Львові, Вишнівці, Косові, Ужгороді, де викладачі та студенти були своєрідною рушійною силою на етапі становлення та поступу українського ювелірного мистецтва кін. ХХ – поч. ХХІ ст. (Шафран, 2008; Рукотворний світ, 2011).

Одним з потужних та ініціативних колективів викладачів та студентів відділів художнього металу серед згаданих навчальних закладів, що завжди творчо експериментували в галузі ювелірного мистецтва поза рамками запланованого навчального процесу, у 1980-х та 1990-х рр. були представники Вишнівського училища прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка (нині Вишнівський коледж прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка). Серед них – викладачі Е. Жуковський, Л. Беренфельд, В. Воронюк, О. Жуковський, І. Поп'юк, П. Прокопчик, а також велика когорта талановитих студентів-ентузіастів: С. Москаленко, С. Лемський, А. Дідковський, А. Волошенюк, І. Семенчук, Р. Окіпняк, О. Флорескул, Ю. Кирилук, Р. Захотій, Ю. Блажко, С. Луць, С. Юрков, В. Дицьо, Д. Мамчур, М. Гуцул, І. Задорожний, О. Буйвідт, О. Куконін та інші. Саме завдяки активній творчій експериментально-дослідницькій позиції щодо композиційних та технологічних прийомів формотворення відбувалося становлення зазначених осіб саме як художників-ювелірів. Зазначимо, що в майбутньому це дало поштовх до інтенсивного впровадження творчих завдань з ювелірного мистецтва в навчальний процес зазначеного закладу та утворення окремої спеціалізації ювелірного мистецтва, яка працює і по нині, опираючись на навчально-методичне забезпечення, розроблене саме для цього фаху декоративно-прикладного мистецтва. Враховуючи фактор активного ентузіазму зазначених особистостей, а також тверду позицію творчо розвиватися саме в цій галузі, привело до трансформування фахових пріоритетів за межі навчального закладу. Так, когорта студентів О. Флорескул, О. Тімохов, Д. Мамчур, М. Гуцул та багато інших, продовжила навчання у Південноукраїнському педагогічному університеті ім. Ушинського (м. Одеса). За ініціативи О. Флорескула був утворений відділ та сформована майстерня, де розширилося коло зацікавлених осіб вивчати та надалі продовжувати експериментально-творчі пошуки в царині ювелірного мистецтва. Такі персоналії як О. Буйвідт та О. Куконін продовжили навчання у Львівській національній академії мистецтв та з часом (на поч. 2000-х рр.) свої творчі здобутки презентували на міжнародних фестивалях «Гефайстон» (Чехія), а також інших престижних спеціалізованих форумах художнього металу, де були відзначені нагородами та дипломами. Варто згадати, що І. Поп'юк продовжив викладацьку роботу в Київському держав-

ному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (нині Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука), де разом з випускником ЛНАМ А. Кулігіним широко розгорнули роботу кафедри художнього металу, зокрема в галузі ювелірного. Варто виокремити Р. Окіпняка, який, володіючи потужним творчим і технологічно-технічним арсеналом, а також – великим досвідом праці в Україні та закордоном, у 2004–2009 рр. працював на посаді викладача Академії ювелірного мистецтва (м. Одеса), де відзначився як висококваліфікований фахівець, а в 2014 р. був нагороджений орденом «Малий знак М. Перхіна». Значне число талановитих випускників ВКПМ ім. В. Шкрібляка неодноразово були переможцями різних спеціалізованих культурно-мистецьких заходів. Так Д. Мамчур (м. Хмельницький) з декоративною композицією «Коловорот» (рис. 4.1) в 2013 р. стала переможцем Міжнародного конкурсу «Класичного ювелірного мистецтва XXI століття», що проводився КюД «Лобортас», де здобула I місце в номінації «Скульптура (мілка пластика)», а В. Дицьо (м. Одеса) здобув II місце в номінації «Ювелірна робота (предмет)». Також у 2015 р. Д. Мамчур здобула гран-прі в номінації «Краща срібна прикраса» на Міжнародній виставці «Ювелір – Експо – Україна».



Рис. 4.1. Д. Мамчур. Декоративна композиція «Коловорот». Хмельницький. 2013. Бронза, гранат, оксидування. Лиття, авторська техніка, ручне моделювання та монтування. Власність автора. Фото Д. Мамчур.

Fig. 4.1. D. Mamchur. Decorative composition «Kolovorot». Khmelnytskyi. 2013. Bronze, pomegranate, oxidation. Casting, author's technique, manual modeling and mounting. The property of the author. Photo by D. Mamchur.

Початок першого десятиліття XXI ст. позначився сплеском розвитку ювелірного мистецтва у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, де яскраво вирізняється творчо-педагогічна праця О. Гаркуса (старшого викладача, завідувача кафедри художнього металу). Він згуртував студентів, які з ентузіазмом продукують сучасне українське ювелірство, композиційні схеми яких вирізняються етномотивами, що яскраво характеризують даний регіон країни. Серед них – А. Корчмин (м. Прилуки), Я. Савчук (с. Розтоки, Івано-Франківська обл.), А. Свирид (с. Вербовець, Івано-Франківська обл.), В. Богаченко (м. Косів, Івано-Франківська обл.), А. Савчук та О. Савчук (м. Кам'янець-Подільський) та ін. (Рукотворний світ, 2011, с. 108–111).

Слід також виокремити представників Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. В. Бойчука, котрі внесли значний внесок у становлення та розвиток сучасного ювелірного мистецтва, що відзначилися активною творчою позицією та є значимими учасниками у розбудові нових прогресивних якісних змін у царині ювелірного мистецтва України поч. ХХІ ст. Серед них – І. Юрков, О. Барбалат, Л. Довгошей та багато інших.

Загалом відзначимо, що переважна більшість випускників спеціалізацій художнього металу після закінчення навчальних закладів акумулювали та спрямували свій творчий потенціал саме у галузь ювелірного мистецтва, що, безперечно, принесло велику користь для утворення загальної концепції розвитку новітнього українського ювелірного мистецтва. Треба відмітити, що кожний навчальний заклад сформував власну стилістику та концепцію формотворення ювелірних виробів, що відтворює певні характерні традиції у цій галузі відповідних географічно-етнічних регіонів країни.

Дослідження передумов становлення та розвитку ювелірного мистецтва в Україні періоду незалежності на зламі ХХ–ХХІ ст. засвідчує: нині вітчизняне ювелірство впевнено вийшло на нову якісну стадію свого поступу, зумовлену, головним чином, пріоритетами творчої свободи та національними цінностями, що яскраво відображається у творах сучасних українських художників-ювелірів.

Беручи до уваги нинішній стан розвитку сучасного українського ювелірного мистецтва, стає очевидним, що відродження даного виду декоративно-прикладного мистецтва та дизайну в зазначеній галузі складає потужну ланку у формуванні загальної концепції культурно-творчого процесу країни. Поступ українського ювелірного мистецтва кін. ХХ – поч. ХХІ ст. тісно пов'язаний з соціокультурними тенденціями історико-геополітичного простору та яскравими виражальними засобами, що покладені на національну основу. Останні десятиліття ХХ ст. позначилися формуванням художньо-образної системи, яка базується на розмаїтті інтерпретацій міфів, легенд, сакральних знаків і символів, історії та релігії, що є вагомим складовим в образній структурі українського та світового ювелірного мистецтва. Зазначені ознаки у синтезі з новаторськими креативними рішеннями дизайнерських завдань та технологічних експериментів, а також різноманітних методів формотворення, в основі яких закладені традиційні класичні ювелірні техніки, дали феноменальні результати, що характеризуються відповідними художніми процесами, які відображені у творчості представників сучасного українського ювелірного мистецтва. Провідні місця у цьому просторі належать як представникам авторського ювелірного мистецтва, так і творчим колективам, що функціонують у форматах державних та приватних ювелірних підприємств, широкий ряд яких нині є зразком системного

поетапного творчого зростання в контексті формування загальноукраїнського ювелірного арт-ринку (Шмагало, 2012).

Відзначимо, що останнє десятиліття минулого століття в українському ювелірстві позначилося бурхливим розвитком і нестримним бажанням художників та зацікавлених осіб долучитися до творчих процесів у цій галузі. Вакуум, що утворився в радянські часи, де приватне ювелірство було заборонене, почав стрімко заповнюватися новими іменами авторського ювелірства та брендами ювелірних фірм. Отримавши довгоочікувану свободу творчості, художники-ювеліри доти ще з не розкритим потужним творчим потенціалом, що базувався на традиціях та досвіді майстрів попередніх поколінь, розпочали різносторонній процес технологічних експериментів, креативних підходів та методів пошуку новаторських вирішень композиційних та формотворчих завдань. Завдяки відкритому інформаційному простору та можливості перебувати за межами країни на спеціалізованих виставках, фестивалях, симпозіумах, українські художники-ювеліри ще з більшим стремлінням та фаховими амбіціями розкрилися в царині ювелірного мистецтва. Це підтверджується високими творчими результатами, що засвідчують дипломи та нагороди багатьох спеціалізованих заходів. Поступово сформувалася ціла плеяда художників та майстрів новітнього українського ювелірства, які з фанатичним захопленням стрімко стверджувалися на вітчизняному та світовому арт-ринку. Серед корифеїв, які ще в 70–80-х рр. ХХ ст. заклали фундамент новітнього українського ювелірства, варто відзначити когорту майстрів, більшість з яких і нині знаходяться в активному творчому процесі. Тут яскраво вирізняються В. Хоменко, В. Балибердін, С. Серов, В. Заварзін, Є. Друзенко, О. Міхальянц, Ю. Федоров, С. Капітонов, Ю. Жданов, С. Вольський, Г. Хоменко, О. Жарков, М. Руснак та багато інших художників-ювелірів, які представляють різні регіони країни. Відзначимо, що початок 1990-х рр. вибухнув якісним числом творчих особистостей, що своїм новаторським розмаїттям художньо-образних та технологічних процесів ефективно доповнили палітру визнаних майстрів українського ювелірства. Серед них – Ш. Пержан, К. Кравчук, О. Мірошніков, В. Шоломій, О. Івасюта, С. Микита, Р. Велігурський, А. Шерстюк, О. Дрокін, А. Волський та інші (рис. 4.2). Яскравими представниками творчої генерації початку нового століття, які нині є впевненим та логічним продовженням розбудови загальної концепції сучасного українського ювелірного мистецтва, є багато художників, які творчо експериментують у різних напрямках і стилях, та відзначилися вже в першому десятилітті ХХІ ст., використовуючи при цьому потужний арсенал традиційних ювелірних технік, цікавих композиційних прийомів сучасного дизайну і новаторських формотворчих процесів. До цього ряду відносяться: О. Барбалат, О. Гаркус, Р. Гарматюк, В. Крохмалюк, О. Буйвідт, А. Кулигін, В. Лесогор, А. Болюх, Петрів, Д. Мамчур, В. Дицьо,

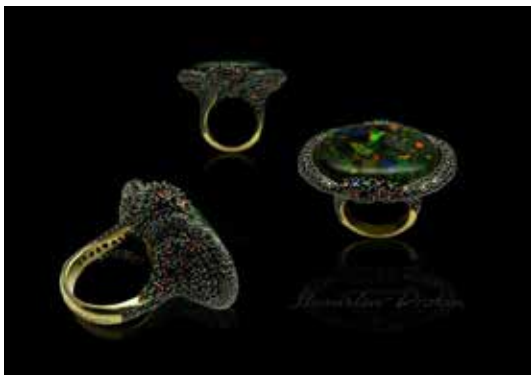


Рис. 4.2. С. Дрокін. Каблучка. Харків. 2000-ні. Срібло. Авторські техніки, ручне моделювання та монтування. Фото С. Дрокіна.

Fig. 4.2. S. Drokin. Rabbit. Kharkiv. 2000. Silver. Author's technique, manual modeling and mounting. Photo by S. Drokina.

О. Окіпняк, М. Франко, А. Савчук, В. Бабій, брати Кочути та багато інших (Чегусова, 2002; Пасічник, 2015; Рукотворний світ, 2011).

Аналізуючи загальну картину поступу сучасного українського ювелірного мистецтва, варто зупинитися на характерних ознаках творчості окремих яскравих представників цього процесу, що безпосередньо вплинули на формування системи загальних засад поступу вітчизняного ювелірного мистецтва. Кожний із зазначених художників-ювелірів вирізняється власними художньо-стилістичними концепціями, принципами та методами формотворення, використанням тих чи інших матеріалів.

Позицією активного експериментаторства та впровадження нових технологічних прийомів формотворення позначена творчість відомого київського художника Віталія Хоменка – ідейного організатора ряду виставок і симпозіумів, присвячених ювелірному та емальєрному мистецтву в Україні. Так, з ініціативи зазначеного митця у 1978 р., у колі відомих вже на той час художників-ювелірів О. Жаркова, Ю. Жданова, О. Міхальянца, Ю. Федорова, Л. Косигіна, а також колег із Прибалтики, Грузії, Вірменії, Росії, була презентована виставка-симпозіум у Будинку художника України. Акція привернула увагу як фахівців, так і поціновувачів ювелірного мистецтва, та, як зазначає мистецтвознавець Л. Пасічник, стала «цінним досвідом для майстрів і певним поштовхом до обміну мистецькими ідеями та розвитку художньої думки ювелірів України» (Пасічник, 2012, с. 27). Треба зазначити, що В. Хоменко і надалі залишається мотивованим об'єднувачем та організаторськими діями, що ведуть до презентації виставкових проєктів «10 грамів мелодії» (2004) та «Квадра міні-метал» (2014), де за підтримки одностороннього куратора проєкту Л. Пасічника втілює в життя задумане та у черговий раз генерує творчий поступ молодого покоління художників новітнього українського авторського ювелірного мистецтва. Власна творчість В. Хоменка ґрунтується на зверненні до «історичних пластів культури нашого народу, його пращурів, опанування надбаннями світової культури» (Чегусова, 2002, с. 380). Художня образність митця наділена особливим відчуттям поєднання різноманітних за характером та формою еле-

ментів, що вводяться у композиційні схеми та вирізняються чіткою завершеністю динамічних чи статичних конструкцій, використанням традиційних для ювелірного матеріалів (золота, срібла, різноманітного коштовного та напівкоштовного каміння), що звучать акцентами в загальній архітектоніці ювелірних творів. Використовуючи традиційні технологічні прийоми у поєднанні з новаторськими методами роботи в ювелірстві для реалізації ідеї творчого задуму художник знаходиться «у постійному пошуку форми, співзвучної часу», про що свідчить еволюція його творчості починаючи з 70-х рр. кін. ХХ ст. і понині (Чегусова, 2002, с. 380-381). Майстер віртуозно володіє комплексом традиційних технологічних операцій та потужним арсеналом класичних ювелірних технік, що завжди вирізняються новаторськими методами роботи. Він використовує широкий спектр поліхромії коштовних та інших матеріалів (золото, срібло, гарячі емалі, діаманти, рубіни, гранати, олександрити, благородний опал, демантоїди, хризоліти, рожевий кварц, аметист, мушля, перли, перламутр тощо). Серед відомих творів майстра – мисливський набір «Хмелю, мій хмелю» (1997–1999), гарнітур «Літо» (1997), що насичені рослинними елементами та тяжіють до барокової стилістики; шпилька «Береги» (1986), брошка із серії «Агресивна перевага» (1987), брошки «Паланга», «Комета Галєя», «Ніда» із серії «Прибалтійські етюди» (1984), де звучать ноти авангардного мистецтва, що обумовлені геометричними чи абсолютно абстрактними асиметричними динамічними конструкціями; кольє «Зірка Волині» (2001), брошка «Спіраль часу» (2007–2008), «Аборигени планети Земля» (2012), перстень «Вечірній захід» (2014), гарнітур «Зимові вишні» (2012), підвісок «Туманний ранок» (2014) тощо (Музей історичних коштовностей України; Чегусова, 2002; Шмагало, 2015; Пасічник, 2014). Твори останнього періоду розкривають багатогранний діапазон творчих напрацювань майстра, що позначені змішуванням різних стилів та тяжіють до постмодерного звучання. Можна стверджувати, що творчість В. Хоменка є виразним відображенням всіх етапів становлення та загального поступу новітнього українського ювелірного мистецтва на межі ХХ–ХХІ ст.

Творчість відомого львівського художника-ювеліра Станіслава Вольського у сучасному українському ювелірному мистецтві позиціонується як зразок високого класу художньо-технічної майстерності, що демонструє органічне єднання художньо-образної романтики рослинного світу та визрілого арсеналу ювелірних технік, яким уміло користується митець. Ювелірство майстра апелює до синтезу пластичної та колірної експресії, що відображено яскравою індивідуальністю засобів виразності технологічних прийомів, зокрема майже забутої у ХХ ст. давньої техніки гарячої емалі, тим самим сприяючи оновленню та збагаченню художньо-образної мови у створенні цілої низки творів високого фахового рівня. Переосмисливши

сутність декоративності зазначеної техніки, художник акцентує увагу на естетиці ювелірних творів не тільки як засобів декору, але й концептуального візуального мистецтва, яким окрім його прямого функціонального призначення можна просто насолоджуватися. Специфіка художньо-емоційної мови тієї чи іншої техніки та якостей матеріалу, що використовує митець (гарячі емалі, різьблення по каменю, широкий діапазон та багатогранність прийомів металопластики) в цілому сформували творчий напрям і визначили індивідуальну виразність майстра, що знайшла місце в загальному спектрі жанру так званого «art jewelry», який набув популярності у ХХ ст. Як зазначає доктор мистецтвознавства Р. Шмагало, «різні партії каміння, металів чи емалі естетично об'єднані нотками насиченого, кокетливо-грайливого колориту єдиної формальної ідеї. Серії квіткових композицій стають полем для унікальних експериментів з емаллю на об'ємній формі» (Шмагало, 2015, с. 145). Серед відомих ювелірних творів (рис. 4.3), що відтворюють характер творчості С. Вольського, вирізняються: кольє «Хвиля» (1980, мельхіор, перламутр, перли, гаряча емаль), комплект: брошка і сережки (1996, золото, гаряча емаль, смарагд, діаманти), браслет (2001, золото, бірюза), намисто «Лідія» (2001, золото, бірюза), кулон (2002, золото, цитрин, діаманти), перстень «Троянда» (2003, золото, гаряча емаль, діаманти), перстень «Весна» (2003, золото, гаряча емаль, сапфіри, діаманти), браслет «Літо» (2007, золото, гаряча емаль, діаманти), перстень «Сюрприз» (2008, золото, берил, діаманти), скульптурна композиція «Кактус IV» (2001, срібло, золото, агат, діаманти, гаряча емаль), кольє «Нефертіті» (2008, топаз, сапфіри, діаманти, золото, емаль), брошка «Лілія» (2008, золото, діаманти, емаль) (Вольський (Б. р.); Шмагало, 2008).



*Рис. 4.3. С. Вольський. Кольє «Хвиля». Львів. 1980.
Мельхіор, перламутр, перли, гаряча емаль.
Дифування, гнуття, ручне моделювання та монтування.
Приватна колекція. Фото О. Введенського.*

*Fig. 4.3. S. Volskyi. Necklace «Wave». Lviv. 1980.
Melchior, mother-of-pearl, pearls, hot enamel.
Diffusion, bending, manual modeling and mounting.
Private collection. Photo by O. Vvedensky.*

Початок 90-х рр. ХХ ст. ознаменувався інтенсивними пошуками нових виражальних засобів, принципів та методів дизайну і формотворення, розкриттям образного змісту через асоціативний ряд інтерпретацій характерних символів та знаків, що ідентифікують українське ювелірство у світовому культурно-

мистецькому просторі. В цей час відбувається становлення великої когорти майстрів та привертає до себе увагу, зокрема творчість буковинських художників-ювелірів з м. Чернівців – Костянтина Кравчука та Штефана Пержана, що сформувавали власну пластичну мову завдяки синтезу відпрацьованих прийомів стилізації та новаторських поєднань технологічних процесів із використанням різного роду матеріалів. Ювелірні твори К. Кравчука (періоду 90-х ХХ ст. рр.) характеризуються комбінаціями контрасту площин та ліній, що звучать протистоянням поєднань різних фактур і тональних градацій того чи іншого матеріалу, де графічність абстрагованого декору заповнюється елементами з використанням технік випилювання та зерні (Шмагало, 2015, с. 141). Творчості К. Кравчука притаманне поєднання неоавангардної стилістики з національними традиціями, що виливається у власну манеру виконання ювелірних творів митця, про що свідчать гарнітури: «Всесвіт» (1996, срібло, каміння), «Мелодія» (1997), «Стожари» (1999), «Ніч» (1999), кільце «Міраж» (1997), брошки «Марево» (1998), «Політ» (1997), «Мамина казка» (поч. ХХІ ст., срібло, каміння), кільце «Диско, кільце «Місячна доріжка» (Гран-прі, премія «За найкращий дизайн» Міжнародного конкурсу «Сучасна ювелірна мода» фірми «Signiti», Швейцарія), кільце та перстень «Буй-Тур» (срібло, агати), кільце «Сонцеворот» (срібло, гранати, сапфіри, шкіра), браслет «Посланець Всесвіту» (срібло, вулканічна маса), кільце «Благовіст» (рис. 4.4), комплект: браслет та перстень «Павутинка» (срібло, раух-топаз) тощо (Рукотворний світ, 2011, с. 57; Шмагало, 2015, с. 164-165). Художник активно використовує срібло та інші метали, широку палітру напівкоштовного каміння та різноманітних матеріалів, де присутні: сапфір, гранат, агат, онікс, цитрин, топаз, корал тощо. Також у процеси формотворення композицій вводяться: нейлон, скло, бісер, вулканічна маса, шкіра тощо. З початку ХХІ ст. К. Кравчук – активний учасник найбільш вагомих світових та вітчизняних спеціалізованих виставок, а саме: ХХІ Міжнародна виставка «NEFAISTON» (Чехія, 2002), Х Міжнародна виставка «Ювелір Експо Україна» (Київ, 2005), ХХV Міжнародна виставка «NEFAISTON» (Чехія, 2006), III Міжнародний кон-



Рис. 4.4. К. Кравчук.
Кільце «Благовіст». 2013. Срібло,
лазурит, сапфіри. Довільна
пластика, авторська техніка, ручне
моделювання та монтування.
Власність автора. Фото Ю. Дубовика.

Fig. 4.4. Kravchuk.
Necklace «Blagovest». 2013. Silver,
lazuli, sapphires. Random plastic,
author's technique, manual modeling and
mounting. The property of the author.
Photo by Yu. Dubovik.

курс ювелірної моди «Signiti» (Україна, Київ, 2006), виставка «Сучаснеювелірне мистецтво Буковини» (Австрія, Ібзіц, галерея А. Габерман, 2009).

Особливе місце в новітньому українському ювелірстві займає творчість буковинця Штефана Пержана. Глибокою концептуальною філософією звучать твори митця, що тяжіють до абстрактно-геометричних виважених композицій із застосуванням широкої палітри різних матеріалів, що різняться якостями кольору та фактури, несуть змістове навантаження і сприймаються як асоціативні метафори. Художньо-образна архітектоніка ювелірних виробів повною мірою залежить саме від насиченості поліхромії та виразності інтерпретацій кольорових плям різноманітних матеріалів, що використовуються. Конструкції з абстрактних геометричних елементів відтворюють своєрідну естетичну образну мову, де так само, як і у творчості К. Кравчука відчутно вплив авангардного мистецтва та прагнення до пошуків нових оригінальних засобів формотворення. Таким чином, власне специфікою пластичної мови, де використовується потужний арсенал технік ювелірної металопластики, який набутий досвідом майстра ще у 70-х рр. XX ст., абстрактні художні образи трансформуються в оригінальні форми філософського відображення навколишнього світу у творах: перстень «Жага до життя» (2013, срібло, кісточка персика, бурштин, шкіра ската), перстень «Гламур» (ікло мамонта, топази, хризоліт, шкіра ската), кольє (рис. 4.5) «Відродження» (срібло, золото, моховий агат, цирконій, перли), кольє «Край, мій рідний край ...» (срібло, пейзажний агат, мушля, корали, хризоліт), брошка «Святокова» (золото, срібло, мушля, корали), кольє «Святокове» (2012, срібло, корали, цитрин, гранати, опал, перли, перламутр, шкіра, інкрустування перламутром), кольє «Світанок» (2013, срібло, залізне дерево, перли, перламутр, сапфіри,



Рис. 4.5. Ш. Пержан. Кольє «Край, мій рідний край». Чернівці. 2011. Срібло, пейзажний агат, перламутр, корали, хризоліти. Випилювання, інкрустація, ручне моделювання та монтування. Власність автора. Фото В. Лопушняка.

Fig. 4.5. S. Perzhan. Collier «The land, my native land». Chernivtsi. 2011. Silver, landscape agate, mother-of-pearl, corals, chrysolites. Sawing, inlaid, manual modeling and mounting. The property of the author. Photo by V. Lopushniak.

шкіра, інкрустування сріблом, зернь), браслет «Вікторія» (2013, золото, срібло, гранати, шкіра ската, довільна пластика), кільце «Африка» (2014, срібло, кокос, корали, перламутр, бірюза, бісер, інкрустування сріблом і перламутром, зернь) (Рукотворний світ, 2011, с. 56; Пасічник, 2014, с. 32-34).

Знаковим фактором для поступу львівського ювелірного мистецтва 90-х рр. минулого століття є творчість випускника Естонського державного художнього інституту (м. Таллінн) Віктора Шоломія (1959–2007), який у 1989 р. стояв біля витоків створення кафедри художнього металу у Львівській академії мистецтв (нині ЛНАМ). Митець згуртував навколо себе та дав поштовх для генерування концептуально-філософських ідей формотворення в ювелірстві цілій плеяді молодих художників-ювелірів, які з відвертим захопленням студіювали ювелірне мистецтво за індивідуальною програмою навчання, розробленою В. Шоломієм, що діяла у стінах академії в 90-х рр. XX ст. Творчість художника виділяється активним введенням в художньо-образну систему творів елементів алегоричної символіки у поєднанні з креативними методами синтезування різних матеріалів, де основним пріоритетом слугує не вартість матеріалу, а філософська концепція композиції твору. Художник не обмежувався рамками якогось одного стилю та завжди вирізнявся широким діапазоном нових художньо-образних ідей та пошуків методів нового формотворення (Чегусова, 2002, с. 382). Характерною прикметою у творчості митця стали алегоричні поетико-фігуративні композиції, що відтворюють формування низки образів-архетипів міфологічного чи казкового змісту та додають нової образності у об'ємно-пластичних композиціях (прикрасах). Особливі засоби фігуративної стилізації відкриваються у творах 90-х рр.: кільце «Розбрат» (1996, нейзильберг, раух-топаз, ручне монтування), підвісок «Мрійник» (1997, латунь, корунд, посріблення, ручне монтування), гривна «Світлячки» (1998, нейзильберг, корунди, ручне монтування), брошка «Ангел подарунка» (1999, срібло, ручне монтування), орден «Різдвіна зірка» (1999, срібло, авантюрин, ручне монтування) (Чегусова, 2002, с. 382-383). В. Шоломій виступає провідником нового підходу до формуванні молодих творчих особистостей.

Концепціями різноманітних інтерпретацій, які позначені переосмисленням давньослов'янської міфології, багатством орнаментальних мотивів світової етнокультури, експресивністю та емоційною насиченістю технологічних процесів, пошуком нових виражальних засобів формотворення вирізняється творчість когорти митців-ювелірів, що навчалися за індивідуальною програмою на кафедрі художнього металу ЛНАМ. Серед них – Сергій Микита, Дмитро Ледницький, Орест Івасюта, Роман Велігурський, Ольга Гикова, Віталій Крохмалюк, Едуард Іванюшенко, Олександр Буйвідт, Андрій Кулигін та інші. Ювелірство цих майстрів вирізняється синтезом креативних дизай-

нерських та технологічних рішень, що в результаті утворюють індивідуальну манеру виконання ювелірного твору (Шафран, 2008, с. 97-100).

Відзначимо, що наближення до національно-культурних основ, форсування художньо-експериментальних ідей та нових методів формотворення, які базуються на традиційних технологіях художнього металу, спрямувало українських ювелірів у русло творчого взаємного обміну. Зауважимо, що обмін інформацією між художниками, майстрами, мистецтвознавцями щодо творчих процесів, які окреслюють різноманітні аспекти вітчизняного та закордонного ювелірного мистецтва, позитивно вплинуло на поступ новітнього українського ювелірного мистецтва в цілому, відкрило нові сторони стилістики дизайну. Вагомим у становленні та поступі українського ювелірного мистецтва кін. ХХ – поч. ХХІ ст. є відкритість та інформаційна прозорість усіх дизайнерських і технологічних формотворчих процесів, що відбуваються у світі та дають можливість логічно усвідомлювати сутність мистецтва нової епохи. Трансформація давньоруських мотивів у креативні дизайнерські рішення, використання різних художньо-образних елементів, які ідентифікують ювелірство вітчизняних майстрів саме як українське, виводять його на позиції самодостатніх культур, що активно розвиваються та взаємодіють у просторі світового арт-ринку. Прикладом цього є здобутки українських художників-ювелірів, репрезентовані на різних мистецьких форумах, що систематично відбуваються в багатьох країнах світу. На межі ХХ–ХХІ ст. у світі інтенсивно розгортається рух різноманітних міжнародних симпозіумів, фестивалів, конкурсів, виставок та інших спеціалізованих мистецьких акцій, що дали змогу розкритися як молодим, так і вже досвідченим художникам-ювелірам. Активно беручи участь у таких культурно-мистецьких заходах, українські художники-ювеліри швидко адаптуються до вже сформованих європейських мистецьких засад та виходять на близькі позиції зі своїми колегами з інших країн, що свідчить про аналітичність мислення та усвідомлення необхідності впровадження креативно-інноваційних процесів формотворення, цим самим формуючи сучасну концепцію розвитку українського ювелірного мистецтва в контексті світового ювелірного мистецтва. Сформувалася чимала когорта митців, які систематично репрезентують свої творчі ідеї та здобутки на різноманітних форумах художнього металу, зокрема в ювелірній справі. Так, починаючи з середини 90-х рр. ХХ ст. фактично щорічно на всесвітньо відомому симпозіумі «Гефайстон» (Чехія) українські художники-ювеліри традиційно займають призові місця та вражають глибиною образно-пластичного і філософського мислення у реалізації ексклюзивних дизайнерських завдань.

З огляду на всі передумови, що виникли після падіння тоталітарної радянської системи, де приватне ювелірство було заборонене та переслідувалося законодавством, не випадково,

окрім яскравих представників авторського ювелірства, утворюються колективи, які, прогресуючи, у майбутньому стрімко перетворюються на потужні ювелірні компанії. Серед учасників культуро-творчого процесу зазначеної галузі на головні позиції виходять ювелірні фірми, що вирізняються ексклюзивним виконанням ювелірних творів з використанням новаторських креативних конструктивно-формотворчих прийомів, де процеси взаємодії художньо-образної та технологічних складових утворюють композиційні концепції з глибокою філософією. Відзначимо, що активне суперництво в колі визнаних ювелірних брендів повною мірою стимулювало появу на українському та світовому ювелірному арт-ринку нових творів високого мистецького рівня, що вирізняються довершеністю.

Успіхи у творчості українських художників-ювелірів різноманітного спрямування на зламі ХХ–ХХІ ст. підтверджують численні нагороди в різних номінаціях на багатьох спеціалізованих міжнародних і всеукраїнських виставках та вказують на початок формування в Україні власної ювелірної школи, що донині через історичні причини не мала передумов для системного розвитку.

Варто зауважити, що українські ювелірні компанії, які досягли певного фахового рівня, сформувавши власну специфіку виробництва з відчутними акцентами на виразність дизайнерського вирішення, пріоритети використання матеріалів, ефективне раціоналізаторське впровадження до технологічного процесу особливих методів роботи та інших чинників, що створюють імідж ювелірного бренду. Вони, як правило, вирізняються серед загального масиву українського ювелірства, що працює за принципами колективної роботи. За специфікою ідеології принципів та методів роботи на поч. ХХІ ст. низка ювелірних фірм виокремлюються у традиційні для світового ювелірства форми функціонування, що мають виразні типологічні, технологічні, індивідуальні ознаки, тяжіють до утворення виразних художньо-образних концепцій та, як правило, формуються на певних стилістичних напрямках і локальних стилях. Серед них – відомі нині бренди, а саме: КюД «Лобортас» (м. Київ), Ювелірний дім «Дюльбер» (м. Сімферополь), Ювелірний дім «Кімберлі» (м. Вінниця), Ювелірний дім «Сова» (м. Київ), Ювелірний дім «Заріна» (м. Київ), Ювелірний дім «Оберіг» (м. Київ), Ювелірний дім братів Шуригіних (м. Київ), Ювелірний дім «Karrov&Karrova Jewellery» (м. Київ) та інші (рис. 4.6; 4.7).

Зазначимо, що серед широкого кола українських ювелірних фірм можна виокремити та кваліфікувати зазначені компанії саме за чітко визначеною стилістикою, специфікою дизайну, формотворчо-технологічних аспектів та ідейно-образною системою. Так в основі принципів роботи КюД «Лобортас» є художньо-експериментальні методи роботи, де поєднання романтичних настроїв у художніх образах та авангардних технологічних ідей на основі традиційних ювелірних технік сфор-



Рис. 4.6. Класичний ювелірний Дім «Лобортас». Скульптурна композиція «Скрипаль на даху». 2014. Срібло, золото, діаманти, діаманти «коньячні», топази оранжеві, емаль, лазурит. Випилювання, дифування, карбування, гравіювання, техніка гарячої емалі, ручне моделювання та монтування. Фото В. Філіна.

Fig. 4.6. Classical Jewelry House «Lobortas». Sculptural composition «The Fiddler on the Roof». 2014. Silver, gold, diamonds, diamonds «cognac», orange topaz, enamel, lazuli. Sawing, diffusion, chasing, engraving, hot enamel technique, manual modeling and mounting. Photo by V. Filin.



Рис. 4.7. Ювелірний дім «Дюльбер». Шпилька «Лілія». 2003. Золото, діаманти, емаль. Випилювання, гравіювання, техніка гарячої емалі по гільйошованій поверхні, ручне моделювання та монтування. Приватна колекція. Фото Л. Литвина.

Fig. 4.7. Jewelry House «Dyulber». Hairpin «Lilia». 2003. Gold, diamonds, enamel. Sawing, engraving, hot enamel technique on glued surface, manual modeling and mounting. Private collection. Photo by L. Lytvyn.

мували власний локальний стиль «романтичний авангард», а твори ювелірного дому «Дюльбер» вирізняються традиційними техніками філіграні, скані, зерні, художніх емалей та кримськотатарськими мотивами, що є основними у системі стилізованих символів та знаків композиційних схем ювелірних виробів (Lobortas Classic Jewelry House, 2017-2018; Dyulber Jewelry House, 1999-2019). Слід відзначити, що кожна ювелірна фірма, задекларована як «ювелірний дім», прагне до формування власних виражальних засобів, що визначаються специфікою використання матеріалів, які в синтезі з певними принципами та методами формотворення формують імідж ювелірної компанії.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

У даному дослідженні робиться спроба показати узагальнену картину поступу ювелірного мистецтва України на зламі ХХ–ХХІ ст. Інформація, яка міститься в даній статті, може бути корисною для розробки навчальних програм з новітньої історії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну для студентів художніх спеціальностей.

Висновки **6**

Узагальнення власних експериментальних аспектів у технологічній площині, активне впровадження у творчий процес прогресивних дизайнерських ідей та напрацьованого за численні роки досвіду попереднього покоління майстрів, що спеціалізувалися у різноманітних кваліфікаціях ювелірного мистецтва, вивело українських ювелірів на новий якісний етап розвитку. Оптимальне співвідношення традиційних методів та новаторських експериментальних чинників технологічного та творчого процесу загалом сформувало загальну концепцію розвитку новітнього українського ювелірного мистецтва, що характеризується яскравими теоретично-практичними дослідницькими методами та сприяє народженню нових творчих форм реалізації потенціалу українських художників-ювелірів кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Всі ці аспекти виводять сучасних українських митців ювелірного мистецтва на шлях ефективної адаптації до нових принципів роботи та трансформації у простір європейського ювелірного арт-ринку, де філософія концепції дизайну, методів синтезу художньо-образного та конструктивно-технологічного формотворення є головними чинниками поступу новітнього ювелірного мистецтва України загалом.

Список бібліографічних посилань

- Вольський Станіслав Францевич. (б.р.). Взято з <http://www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam-175.pdf>.
- Кравченко, М. (2014). Мистецькі тенденції авторських прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник ХДАДМ*, 8, 66-69.
- Музей історичних коштовностей України. (б.р.). Взято з http://miku.org.ua/yvelirne_mistectvo_suchasni_ukr_majstri_20st.html.
- Пасічник, Л. (2012). Ювелірне мистецтво в контексті художнього процесу останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття (за матеріалами виставок Києва). *Українське мистецтвознавство*, 12, 27-36.
- Пасічник, Л. (2014). «Квадра міні-метал. Ювелірне – мистецтво – міні-емалі». Київ: Арталекс-принт.
- Пасічник, Л.В. (2015). *Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття (історія, стилістика, персоналії)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Рукотворний світ*. (2011). (Випуск 4). Київ: Ковальська майстерня.
- Чегусова, З. (2002). *Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен*. Київ: Атлант Юем СІ.
- Шафран, Р. (2008). Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ століття. *Вісник ЛНАМ*, 5, 80-102.
- Шмагало, Р. (2008). «Замки далекого дитинства». Виставка ювелірних виробів та художніх емалей Станіслава Вольського. 1–11 грудня 2008 р. Взято з www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/VOLSKIY.SHTML.
- Шмагало, Р. (2012). Ювелірне мистецтво України: авторський пошук і ринок. *Образотворче мистецтво*, 3-4, 34-35.
- Шмагало, Р. (2015). *Художній метал України ХХ – початок ХХІ століття. Енциклопедія художнього металу*. (Т. 2). Львів: Апіорі.
- Bennett, D., & Mascetti, D. (2003). *Understanding jewellery*. Antique Collectors'Club Ltd.
- Dyulber Jeweller House. (1999-2019). Retrieved from dyulber.com/mainpage.php.
- Lobortas Classic Jewelry House. (2017-2018). Retrieved from <http://lobortas.com/en/>.

References

- Volskyi Stanislav Frantsevych. (n.d.). Retrieved from <http://www.logos.biz.ua/proj/Inam/online/Inam--175.pdf> [in Ukrainian].
- Kravchenko, M. (2014). Mystetski tendentsii avtorskykh prykras v Ukraini ostannoï tretyni XX – pochatku XXI stolittia [Art tendencies of author's decorations in Ukraine of the last third of XX – beginning of XXI century]. *Visnyk KhdADM*, 8, 66-69 [in Ukrainian].
- Muzei istorychnykh koshtovnostei Ukrainy [Museum of Historical Treasures of Ukraine]. (n.d.). Retrieved from http://miku.org.ua/yvelirne_mistectvo_suchasni_ukr_majstri_20st.html [in Ukrainian].
- Pasichnyk, L. (2014). "Kvadra mini-metal. Yuvelirne – mystetstvo – mini-emali" ["Quadra mini-metal. Jewellery – art – mini-enamels"]. Kyiv: Artaleks-prynt [in Ukrainian].
- Pasichnyk, L. (2012). Yuvelirne mystetstvo v konteksti khudozhnogo protsesu ostannoï chverti XX – pochatku XXI stolittia (za materialamy vystavok Kyieva) [Jewellery art in the context of the artistic process of the last quarter of the XX – beginning of the XXI century (based on the materials of Kyiv exhibitions)]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*, 12, 27-36 [in Ukrainian].
- Pasichnyk, L.V. (2015). *Yuvelirne mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia (istoriia, stylistyka, personalii)* [Jewellery art of Ukraine XX – beginning of the XXI century (history, stylistics, personalities)]. (Candidate's thesis). Kyiv, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Rukotvornyi svit* [Man-made world]. (2011). (Issue 4). Kyiv: Kovalska maisternia [in Ukrainian].
- Chehusova, Z. (2002). *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy kintsia XX stolittia. 200 imen* [Decorative art of Ukraine at the end of the twentieth century. 200 names]. Kyiv: Atlant Yuem SI [in Ukrainian].
- Shafran, R. (2008). Osoblyvosti profesiinoho yuvelirnogo mystetstva Lvova kintsia XX stolittia [Features of professional jewellery art of Lviv at the end of the twentieth century]. *Visnyk LNAM*, 5, 80-102 [in Ukrainian].
- Shmahalo, R. (2008). "Zamky dalekoho dytynstva". Vystavka yuvelirnykh vyrobiv ta khudozhnykh emalei Stanislava Volskoho. 1–11 hrudnia 2008 r. ["Locks of a distant childhood". Exhibition of jewelry and art enamels by Stanislav Volsky. December 1-11, 2008]. Retrieved from www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/VOLSKIY.SHTML [in Ukrainian].
- Shmahalo, R. (2015). *Khudozhnii metal Ukrainy XX – pochatok XXI stolittia. Entsyklopediia khudozhnogo metalu* [Art Metal of Ukraine XX – the beginning of the XXI century. Encyclopedia of artistic metal]. (Vol. 2). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
- Shmahalo, R. (2012). Yuvelirne mystetstvo Ukrainy: avtorskyi poshuk i rynek [Jewellery Art of Ukraine: author search and market]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3-4, 34-35 [in Ukrainian].
- Bennett, D., & Mascetti, D. (2003). *Understanding jewellery*. Antique Collectors' Club Ltd [in English].
- Dyulber Jeweller House. (1999-2019). Retrieved from dyulber.com/mainpage.php [in English].
- Lobortas Classic Jewellery House. (2017-2018). Retrieved from <http://lobortas.com/en/> [in English].



UDC 75.05:7.013

УДК 75.05:7.013

DOI: 10.31866/2617-7951.2.1.2019.170362

RHYTHM AS A FACTOR OF PLASTIC-COLOR ORGANIZATION OF PAINTING`S COMPOSITION

Kateryna Kudryavtseva,<https://orcid.org/0000-0002-0378-4862>

PhD of Art,

Artist,

Kyiv, Ukraine

kkudryavtseva@ukr.net

РИТМ ЯК ЧИННИК ПЛАСТИЧНО-КОЛІРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КОМПОЗИЦІЇ КАРТИНИ

Катерина Кудрявцева,<https://orcid.org/0000-0002-0378-4862>

кандидат мистецтвознавства,

художник,

Київ, Україна

kkudryavtseva@ukr.net

Abstract

The aim of the research is to show the displays and functions of rhythm in a composition of the painting, the connections between geometrical and other forms in rhythmical ranges, the role of colours in a system of rhythm in the composition`s integrity of the pictures on the examples of the Ukrainian art of the last third of the XIX cent. – the first third of the XX cent. **Research methods.** Methods of system-analytical and art-study analysis have been used. **The scientific novelty.** The analysis of the interconnection between geometrical and other forms in rhythmical ranges has been carried out, the role of colours in a system of rhythm in the composition of the picture integrity has been studied (with the help of the experiment of comparative analysis between monochromatic reproduction of the picture and the original picture) on the examples of the Ukrainian art of the last third of the XIX cent. – the first third of the XX cent. **Conclusions.** The analysis of the pictures proves that alternation of the geometrical and other forms creates the rhythmical system, puts accents on the main objects in the composition and subordinates the elements of the integrity. The experiment of comparative analysis between monochromatic reproduction

Анотація

Мета дослідження – виявити прояви та функції ритму в композиції, взаємозв'язок геометричних та інших форм у ритмічних рядах, роль кольору у системі ритму в контексті композиційної цілісності картини на прикладі вибраних творів українського мистецтва останньої третини XIX ст. – першої третини XX ст. з колекції Національного художнього музею України. **Методологія дослідження.** Застосовано метод системно-порівняльного мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Здійснено аналіз взаємодії геометричних та інших форм зображення у ритмічній побудові, ролі кольору як складової системи ритму картини в контексті композиційної цілісності (здійснено експеримент з порівняння твору з його чорно-білою репродукцією) на прикладі вибраних творів українського мистецтва останньої третини XIX ст. – першої третини XX ст. з колекції Національного художнього музею України. **Висновки.** Аналіз творів підтверджує, що чергування геометричних форм у взаємодії з іншими формами зображення утворює ритмічну побудову та сприяє підсиленню виразності, виділенню головного й утворенню супідрядних зв'язків у композиційній цілісності.

of the picture and the original picture reveals that the visual equilibrium can disappear or remain in the composition. Due to the fact that colour is an integral part of forms in the picture, it takes part in the rhythmical system of the whole composition, and affects the meaning of the composition.

Експеримент із вилученням кольорних ритмічних рядів показав, що візуальна рівновага композиції картини може втрачатися, а може й зберегтися. Але оскільки колір невід'ємний від форм, які ритмічно організовані, то він бере участь у створенні системи ритму композиції, а, відповідно, – і змісту твору.

Keywords: **Ключові слова:**

composition, easel painting, rhythm, symmetry, form, texture, colour, visual image of movement, time.

композиція, станковий живопис, ритм, симетрія, форма, фактура, колір, візуальний образ руху, час.

Вступ ■ **1**

Проблема вивчення ритму у мистецтві є однією з найважливіших, оскільки ритм не тільки здатен створити візуальний образ руху в картині, але є одним з головних художніх засобів та важливих чинників композиції твору. У живописі ритм складно досліджувати за допомогою методів точної науки через його багатомірність і варіативність, адже він проявляється і у формах, і у кольорах та їхніх нюансах, і не тільки знаходиться на площині полотна, але також сприймається в ілюзорній глибині простору зображення.

Мета дослідження ■ **2**

Виявити прояви та функції ритму в композиції, взаємозв'язок геометричних та інших форм у ритмічних рядах, роль кольору у системі ритму в контексті композиційної цілісності картини на прикладі вибраних творів українського мистецтва останньої третини ХІХ ст. – першої третини ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України.

Методологія та аналіз джерельної бази ■ **3**

Методи дослідження обумовлені його метою та особливостями джерельної бази. Застосовано метод системно-порівняльного аналізу: аналітичного – для з'ясування стану вивчення обраної теми, а також аналізу ритму в обраних станкових картинах; порівняльного аналізу – для порівняння теоретичних положень дослідників, а також для визначення спільних та відмінних рис ритму у композиції обраних картин; системного – для виявлення загальних принципів ритмічної побудови в контексті композиційної цілісності.

До вивчення ритму звертались у своїх працях дослідники композиції, кольору та закономірностей візуального сприйняття: Р. Арнхейм (1994; 1974; 1969; 1982), М. Волков (1977; 1965), О. Голубева (2004), Г. Горощенко (1935), Є. Кибрик (1954; 1966), В. Фаворський (1988). Аналіз ритмічної організації присутній у роботах М. Алпатова (1940; 1939), І. Данилової (1976), С. Даніеля (1986), Ж. Дельоза (2011), Е. Лорана (2006) та інших, які вивчали композицію творів окремих періодів у історії мистецтва та творчості окремих художників. Крім того, питань ритму тор-

калися О. Волкова (1974), А. Гільдебранд (1991), Л. Жегін (1970), Й. Іттен (2001; 2000), Ф. Ковальов (1989), Ю. Окунев (1988), М. Писанко (1995), У. Хогарт (1987), Є. Шорохов (1988) та інші.

Науковцями визначено, що сутність ритму полягає у повторенні елементів за певною закономірністю.¹ У живописі ритм – це повторюваність елементів зображення, які мають певну спільну ознаку: форму, розмір, колір тощо. Елементи, що повторюються, утворюють ритмічний ряд. Дослідники виокремили певні види прояву ритму. По-перше, повтори зображених фігур та предметів. Також співвідношення формату полотна і розмірів загальних мас, відношення загальних мас до менших форм. Чергування маленьких форм і деталей, а також плям певного кольору і тону (світлого і темного). М. Волков (1977) зауважив, що у ритмічні ряди також організуються й окремі мазки та лінії, або штрихи (с. 70).

Ритм деякими теоретиками також визначено як закон композиції. Помічена теоретиками властивість ритму одночасно розділяти компоненти композиції і їх поєднувати (Волков, 1977; Горощенко, 1935; Кибрик, 1966; Шорохов, 1988) є важливою для композиційної організації функцією. Г. Горощенко (1935) формулює це так: «Ритм відіграє величезну роль у сенсі зв'язку окремих елементів зображення у єдине ціле. Повторюваність, проходження певного ритму через ряд різнорідних інколи предметів зв'язує їх і надає їм узагальнення, слугує об'єднуючим началом» (с. 59), і підсумовує: «Ритм об'єднує, але разом із тим і роз'єднує окремі моменти зображення» (с. 59). Таке твердження суголосне з іншими теоретиками і дослідниками композиції. Відповідно, можемо сказати, що ритм будується на відношеннях, а тому ритм можна вважати принципом взаємозв'язку між елементами.

Г. Горощенко відзначає і важливість принципу супідрядності у ритмічній побудові, де є центр, тобто головний елемент, та підпорядкований йому другорядний. Причому центрів може бути і декілька. Теоретик влучно називає їх пунктами напруги: «У ритмічних явищах нескладно буде побачити той самий принцип супідрядності, те саме тяжіння до визначеного центру (немов би до точок напруги та вибуху), які ми розглядали у главі про цільність твору та принципи підпорядкування його елементів тематичному центру» (Горощенко, 1935, с. 59). М. Волков (1977) також говорить про акценти, на яких будується ритмічний ряд: головні і допоміжні акценти (с. 66).

Ритм і симетрія часто розглядаються разом. І якщо ритм будується повторами за наявністю певної схожої ознаки, то симетрія (дзеркальна) утворюється розподілом на рівні за розміром частини і повторенням елементів у їхній тотожності (відповідно до осі). Ритм утворюється повторенням, яке не є тотожністю,

¹ Картині притаманний пасивно-динамічний ритм, за визначенням Ю. Окунева, через відсутність реального руху у часі (Окунев, 1988, с. 123).

а тільки наближенням, своєрідною варіацією, де елементи ритму поєднуються у ритмічні ряди. М. Волков (1977), говорячи про присутню у ритмі метричну основу¹, описує закономірність, коли регулярна метрична основа слугує ритмічній побудові: «Архітектурний пейзаж та інтер'єр підкреслюють членування та єдність сюжетних груп на площині і ... сприяють ритмічній ясності груп завдяки чіткій метриці» (с. 67). Мистецтвознавець наводить приклади поєднання ритму і метру в картині (Волков, 1977), коли у композиції присутнє повторення геометричних форм, на контрасті з якими ритмічний ряд фігур та інших об'єктів зображення виглядає більш живою формою, або коли схожі розміри фігур і предметів та інтервали між ними повторюються у якійсь частині композиції і втілюють певний смисл.

Також дослідники часто протиставляють ритм у картині симетрії і наводять приклад орнаменту, де зображення симетричне на відміну від живописного твору, який є асиметричним, побудованим за принципом ритму (Иттен, 2001, с. 56-57; 313). Г. Горощенко говорить про «життєве корегування у ритмічній організації композиції картини» (Волков, 1977, с. 65). Серед наведених теоретиками прикладів можна згадати аналіз твору Д. Веласкеса, де, за словами Б. Іогансона, метрична регулярність ряду списів, зображених майже з однаковим інтервалом один від іншого, порушується декількома списками, що мають невеликий нахил, – таке «ритмічне порушення», за словами автора, надає картині природності і підпорядковується основному ритму (Волков, 1977, с. 66). Але назвати це порушення таким, що корегує, можна тільки умовно, оскільки ритм у картині, що прагне відобразити живий навколишній світ у русі і часі, має відповідати саме «живим» ритмам.

З метою вивчення ритму в контексті композиційної цілісності звернемось до аналізу ритмічної побудови на прикладі творів українського мистецтва зазначеного періоду, де будемо звертати увагу на взаємодію геометричних та інших форм зображення, а також здійснимо експеримент з порівняння оригіналу твору з його чорно-білою репродукцією для вивчення ролі колірної системи в контексті ритмічного строю.

Результати дослідження **4**

У результаті вивчення обраних творів підтвердилося, що чергування геометричних форм у взаємодії з іншими формами утворює ритмічну побудову та сприяє підсиленню виразності і виділенню головних об'єктів зображення у композиційній цілісності. Геометричні форми також стають частиною конструктивної основи композиції. Художник і теоретик В. Фаворський (1988) відзначає важливу роль ритму у побудові цілісності у взаємодії з конструкцією: «... вся площина має бути будована напружено-ритмічно. І тоді вона набуває конструктивної цілісності і підвищує її» (с. 250). І на прикладах описаного аналізу

¹ М. Волков також влучно зауважує, що можливо «... розглядати метр як крайній випадок ритму (цілком регулярний ритм)» (Волков, 1977, с. 65).

картин можна побачити, що ритмічні ряди можуть підсилювати чіткість конструктивної основи.

Так, композиційна організація твору Ф. Кричевського «Наречена» та його ритмічна побудова також певною мірою ілюструє взаємодію геометричних форм із «живими» формами. У процесі аналізу конструктивної основи було виявлено декілька прямокутників: вікно на задньому плані, узагальнена маса групи фігур, що також має прямокутну форму і розташована фронтально. Останній фактор утворює додатково образ прямокутної стіни і підлоги, що сприяє створенню враження повторюваності прямокутних форм, – так утворюється ритмічний ряд, де взаємодіють прямокутна форма (вікно) та узагальнені форми. Крім того, майже точно на центральній осі знаходиться фігура нареченої, яка розділює полотно на дві маси, утворюючи наближення до симетричного розташування інших груп фігур. І таке майже строго геометричне втілення конструктивної основи композиційної організації вдало доповнюється пластично «живими» формами зображених жінок і дівчат.

У творі Т. Бойчука «Жінки біля яблуні» (рис. 4.1) також спостерігаємо наближення до симетричного розташування відповідно до центральної осі двох жінок біля яблуні, стовбур якої знаходиться на центральній осі картинної площини. Форма дерева (стовбур та крона) наближається до симетрії, земля і небо розподілені горизонтальною лінією майже навпіл, дві жінки зображено майже на однаковій відстані від дерева, вони майже однакового зросту, повернулись одна до іншої, їхні ступні мають аналогію за напрямком постановки, – все це побудовано за наближенням до симетрії, утворює враження симетричності і статичності через присутність прямих кутів. На контрасті до таких форм жест руки жінки (що зображена зліва) виглядає активно-динамічним, і погляд, спрямований за рукою, підсилює цю динаміку. Цей жест є центральним у картині, а діалог між фігурами будується за допомогою нахиленої голови жінки праворуч та її погляду на жінку, що зображена ліворуч. І саме завдяки повторам підсилюється динамічність поглядів і жестів фігур.

Живописні полотна О. Богомазова «Пляшки», «Правка пил» (рис. 4.2) та «В'язниця» також містять строгі геометричні форми, що підсилюють виразність плавних і заокруглених форм. Так, натюрморт з пляшками увесь просякнутий ритмом схожих форм: зверху менших, посередині – трішки більших, а знизу – повторення прямокутних форм. І на їхньому тлі виділяються пляшки заокругленої форми, – це допомагає художнику створити центр композиції, побудувати художній образ.

Сюжетне полотно «Правка пил»¹ (рис. 4.2.а) також наповнене повторами геометричних форм. Пили, майже однакового

¹ Художник планував створити триптих, але перше полотно залишилося на стадії ескізу, а центральне зазнало великих втрат шару фарби, про що докладно написала О. Кашуба-Вольвач (2014). У нашому аналізі розглядаємо твір без урахування інших двох композицій.



Рис. 4.1. Т. Бойчук. Жінки біля яблуні, 1920-ті. ЖС-455. НХМУ.

Fig. 4.1. T. Boychuk. Women near the apple, 1920s. Oil Canvas 455. NAMU.

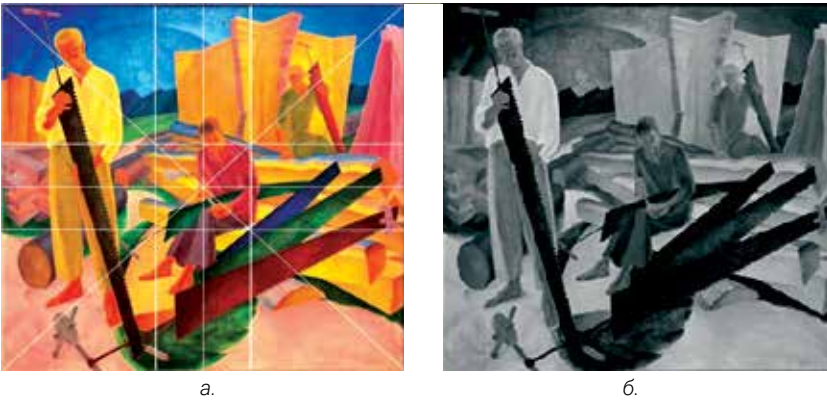


Рис. 4.2. О. Богомазов. Правка пил, 1927. НХМУ.

Fig. 4.2. A. Bogomazov. Edit drank, 1927. NAMU.

розміру у центрі полотна, виглядають схожими за розміром, бруси дерева складені паралельно один до іншого. І на тлі таких геометризаних форм фігури чоловіків, навіть достатньо сильно узагальнені за формою, все одно виглядають «живими» завдяки плавним, дещо заокругленим лініям.

Композиція «В'язниця» містить ряди повторень: цеглини і вікна, які створюють монотонність, а їхня обмеженість у просторі немов стискає їхні ряди, де фігура людини виглядає одинокою, затиснутою геометричними формами будівлі. У такий спосіб втілюється образ в'язниці.

Схожий принцип спостерігається й у полотні О. Бізюкова «На плоту». Наближення до симетрії і повторюваність форм

утворюють враження, що рух вимагає від людей великих зусиль. Так, чоловіки розташовані майже на горизонтальній осі площини картини, проте їхні фігури утворюють одночасно і діагональний напрямок цілісної форми обох чоловіків. Майже рівнозначні за формою і розміром бруси плота додають йому відчуття важкості, яке, до речі, підсилюється ногою фігури, що знаходиться праворуч і за розміром та формою схожа до брусів, а також спрямована у зону «безодні» (Писанко, 1995) – правий нижній кут картинного поля, де всі предмети стають візуально важчими (у порівнянні до їхнього розташування, наприклад, у лівому нижньому куті). Повторення геометричних форм порушується діагонально зображеним веслом у руках чоловіків, – це композиційний вузол картини, і він знаходиться у геометричному центрі полотна. Але композиція не виглядає статичною, а наповнена динамікою і напругою завдяки тому, що у картині побудовано рух і контр-рух за допомогою ритмічних рядів у взаємозв'язку із геометричними формами.

У сюжетній картині М. Бодаревського «Весілля в Малоросії» є також принцип поєднання геометричних форм із іншими у системі ритму: колони будівлі однакові за формою і розміром, інтервал між ними також виглядає однаковим, вони розташовані у центральній частині композиції: тут знаходиться головна група людей, що приймає гостей. Зображені колони статичні через свою велику масу, але їхня повторюваність будує динамічність. Таке зображення колон утворює аналогію і до центральної групи: стоять колони і стоять фігури людей, які зустрічають; і водночас колони виглядають аналогією до тих, хто приходить, оскільки колони також наділені динамічністю.

Інша картина – «Молочниця» пензля М. Бойчука також побудована на поєднанні схожих форм у вигляді майже однакових дерев, що різняться направленістю форми стовбурів й утворюють динамічність. Присутні у композиції і повторення форм глечиків. Незважаючи на розташування фігури на вертикальній осі, яка сприяє статичності, постать жінки зображена так, що діагональні напрямки форм, з яких складається її фігура, збігаються із напрямками інших зображених форм дерев, – у такий спосіб фігурі надається динамічності.

Також у творі П. Волокидіна «Натюрморт» картинна площина розподілена горизонтальними лініями на три частини (серед яких нижня і середня наближуються за своїми розмірами, а верхня – найменша) і є вертикальні регулярні членування. Такий розподіл тла слугує своєрідною статичною основою для діагонально поставленої таці, яка на контрасті з вертикалями і горизонталями виглядає динамічною, що у взаємодії з її центральним розташуванням, формою, розміром і червоним кольором роблять тацю центром композиційної організації.

У інтер'єрі побутового сюжету картини К. Трутовського «Хворий» повторення квадратних і прямокутних форм немов підсилює статичність фігури хворого, яка зображена у горизонталь-

ному положенні в центрі темного прямокутника. У зображенні кімнати переважають вертикальні форми, і фігура лежачого чоловіка, затиснутого у невеликому темному просторі, утворює контраст до вертикалей. Горизонтальна рука старої жінки, що ледь тримається за стіну, відіграє роль одного з найважливіших компонентів побудови композиційної цілісності, оскільки слугує елементом, що зв'язує перший і другий просторовий плани сюжетної побудови. У цій композиції повторюваність горизонталей, вертикалей і прямокутних форм функціонує як головний художній прийом.

Отже, вивчення картин підтверджує, що як засіб гармонізації твору, як спосіб створення візуальної цілісності, ритм має широкий діапазон втілення і проявляється на всіх рівнях композиційної організації, він є невід'ємною частиною пластично-колірного втілення, тобто зображення (сміслові повтори також можуть бути виявлені, але вони все ж ґрунтуються на формах зображення). Зв'язок ритму із побудовою супідрядних відношень у картині втілюється у відповідності до композиційного центру, центру візуальної уваги, яких може бути декілька і які взаємодіють між собою, утворюючи супідрядний зв'язок, необхідний для втілення цілісності композиційної організації, а також трансляції смислів. Також додатково можемо відзначити і повторення форм, що мають схожу фактуру зображеного матеріалу та фактуру як спосіб накладання фарби, що також характеризуються варіативністю і часто взаємодіють із ритмікою накладання мазків.

Наприклад, у пейзажі М. Беркоса «Диканька» (рис. 4.3) зображені квітучі дерева об'єднані у ритмічний ряд, в першу чергу, завдяки схожості за світлістю, а також за кольором і формою. У центрі композиції на лівій вертикальній лінії золотого перетину форма і колір відрізняються: група дерев освітлена і має більш теплий відтінок кольору. Також через віддаленість у глибину ілюзорного простору, дерева стають не тільки меншими за розміром, але й дещо змінюється їхня форма: стає більш заокругленою.



а.

б.

Рис. 4.3. М. Беркос. Диканька, 1910. ЖС-1690. НХМУ.

Fig. 4.3. M. Berkos. Dykanka, 1910. Oil canvas 1690. NAMU.

Завдяки аналогії за формою ритмічний ряд квітучих дерев об'єднується із рядом дерев зелених, розташованих поза кві-

тучими. Взаємозв'язок між ним підсилює те, що зелені дерева зліва зображені ближче у просторовому плані і затуляють квітучі дерева. Форма освітлених квітучих дерев повторюється на зелених деревах, що поза ними, і знову проявляється аналогічна форма у церковних будівлях.

Сільські хати зліва і справа, що знаходяться на першому просторовому плані і є найбільшими за розміром предметами на картині (якщо не брати до уваги небо і землю як об'єкти зображення), об'єднані у ритмічні ряди за аналогією форми і відрізняються за розміром: вони зменшуються, чим далі відступають у глибину ілюзорного простору. В цілій системі побудови простору зображені об'єкти сприймаються зв'язаними у ритмічному ряді відповідно до ліній дороги, що веде до найсвітлішої плями – групи освітлених квітучих дерев, а далі за ними – до храму. І будівлі храму об'єднано у ритмічний ряд. Його візуальний образ руху спрямовується до неба направо і вгору, по висхідній мажорній траєкторії. У такому русі, що веде до церкви, полягає квінтесенція змісту картини.

У картині «Диканька» ритмічні ряди об'єднуються завдяки візуальному центру у вигляді квітучих дерев. У такий спосіб утворюється взаємозв'язок ритмічно організованих форм у просторі та, відповідно, елементів композиції. При цьому зберігається домінанта ритмічного ряду квітучих дерев, у якому виокремлюється центральний елемент, що стає центром візуальної уваги і бере участь у створенні центру композиційного. Таким центром є група освітлених квітучих дерев разом із храмом. У свою чергу, наявність композиційного центру є необхідною умовою втілення цілісності.

У невеличкому за розміром пейзажі М. Бурачека «На горді» поєднання ритмічних рядів здійснюється завдяки аналогії нахилу форм і мазків: хмари, темні силуети дерев на задньому плані і світло-зелена рослинність біля соняшника організовані як окремі ритмічні ряди, що сприймаються у єдиному ритмі з наявністю колірної варіації. Завдяки такому наскрізному ритму на картинній площині утворюється візуальний образ руху, та у зображеному пейзажі з'являється вітер.

Інший пейзаж Миколи Бурачека «Золота осінь» весь побудований на ритмі окремих мазків, з яких складаються форми дерев, земля, копиці сіна і небо. Відносна тепло-холодність, за М. Волковим, окремих сусідніх мазків утворює «вібрацію» кольору і надає всьому образу осіннього пейзажу живизни (Волков, 1965, с. 78). Крім того, на полотні присутні ритмічні ряди окремих кольорів, деякі з них контрастні один до одного. Так, найголовніший контраст утворюється за допомогою холодного за кольором неба і теплої землі з деревами. Ближче до землі контраст підсилюється завдяки більш насиченим кобальтово-синім мазкам внизу неба і світло-жовтої смужки сухої трави на дальньому плані землі біля неба. Ритмічні ряди на небі характеризуються варіаціями кольору: світло-бірюзового, світло-кобальтового, світло-рожевого та сіруватого світлого

і теплого відтінку відносно до всіх інших вальорів. Усі вони не просто переплітаються, а утворюють цілісну площину неба, яка за сприйняттям не є пустотою, а сприймається в одному ряду із листям та травою на землі завдяки цілісності фактури накладання мазків. Такий спосіб накладання шару фарби поширюється на всю площину картини із ознакою варіативності. Тут колірні ряди так майстерно поєднані, що утворюють колорит, у якому звучать чисті барви золотої осені.

Маємо підкреслити, що ритм не тільки виконує організуючу та естетичну роль у композиції, але головна його функція полягає у тому, що він створює відповідний емоційний настрій, у такий спосіб втілюючи зміст твору. Ритм виникає завдяки повторенню елементів, коли відчуваються регулярність у співвідношенні вертикального та горизонтального, сильного та слабкого, довгого і короткого і т. д. У зображенні предметів ритм може підкреслити їхню естетичну сторону за допомогою певного порядку елементів. У такий спосіб відкривається краса звичайних буденних предметів, створюються додаткові якості форми, що виражають внутрішній зміст. У ритмічно організованій формі з'являється образ живого світу, як висловився Й. Іттен (2001): «Написане у ритмічному ключі має своєрідну внутрішню динаміку, яка споріднює його із живими формами» (с. 102). А крім того, чергування елементів композиції створює візуальний образ руху, що, у свою чергу, змушує глядача сприймати зображені об'єкти і сюжет також як організовані у часі.

Так, у композиції С. Васильківського «Воронець у цвіту» просторова побудова утворена у тому числі за допомогою тепло-холодних поєднань: незважаючи на те, що на першому плані переважають теплі відтінки, а на другому – холодні, всюди є мазки синіх і червоних чистих кольорів, а також темних і теплих вохристих. Причому на небі, чим ближче до лінії горизонту і далі в глибині ілюзорного простору, тим більше з'являється теплих і темних тонів. Така тепло-холодна організація колірного строю картини змушує око «рухатися» по площині полотна відповідно до колірних ритмічних рядів. У такий спосіб зберігається візуальна площинність картинного поля. Таким чином, за допомогою ритмічних рядів певного кольору об'єднуються просторові плани і створюється зорова цілісність.

У композиційній побудові цього полотна С. Васильківського сприймається плавний рух на небі й аналогічний йому на землі, що утворюється завдяки малим формам, нюансам темності, світлості і кольору. Поєднання у ритмічні ряди здійснюється за допомогою варіативності не тільки елементів ряду, але й проміжків. Усе це визначає загальний вигляд форм, напрямок і швидкість руху. Мазки і невеликі за розміром форми, що утворюють досить строкатий ритм квітів, справляють враження швидкого руху і, відповідно, швидкоплинного часу. Але водночас вільний простір поля та уповільнення руху через нахил лінії горизонту, куди спрямовується цей образ руху квітів, «ви-

водить» око до фіолетових і кобальтових холодних кольорів, які уповільнюють рух і в такий спосіб збільшують час. Таким чином, констатуємо: у творі є низка взаємопов'язаних ритмічних рядів, серед яких домінантним можна визначити ритмічні побудови рожево-фіолетових кущів. Але й інші кольори мають ритмічні ряди, серед них, наприклад, мазки кобальтового кольору з центром біля каменю на стежці.

Отже, ритмічний зв'язок не тільки визначається співвідношенням між елементами ряду та їхніми проміжками. А головне – характеризується зоровою рівновагою. Наприклад, у картині Ф. Кричевського «Наречена» всі форми, їхні напрямки, кольори та їхні відтінки об'єднані у ритмічні ряди й утворюють цілісність. Л. Членова (1969) зазначає: «Сміливе, широке узагальнення форми, строга впорядкованість та врівноваженість лежить в основі композиційної побудови картини. Нічого не можна зрушити у цій чіткій за ритмом композиції» (с. 17). Дійсно, конструктивна основа взаємодіє з ритмічними рядами й утворює загальний ритмічний лад, причому всі елементи ритмічних рядів врівноважено і за їхньої участі створюється супідрядність форм і кольорів, необхідна для цілісності.

З метою виявлення ролі окремого ритмічного ряду, а саме – колірною, зроблено експеримент: порівняння твору з його чорно-білою репродукцією. У такий спосіб вилучено один із ритмічних рядів – колірний. У результаті стало очевидним, що композиційна побудова може втрачати рівновагу без колірною ритмічного ряду. Відповідно, разом усі ритмічні ряди утворюють візуальну рівновагу. Але окремий ритмічний ряд не обов'язково є візуально врівноваженим. Отже, твір потребує всіх своїх складових елементів для втілення цілісності форми і смислу, у тому числі колірною ритмічного ряду, без якого може бути втрачено візуальну рівновагу, а отже – і композиційну цілісність твору.

Так, наприклад, у творі М. Беркоса «Диканька» хати, що знаходяться на першому просторовому плані, візуально стають важкими, і «тягнуть» вниз, порушуючи баланс (рис. 4.3.б).

На картині М. Богомазова «В'язниця», навпаки, рівновага порушується через хмари, які візуально немов вилітають із картинного поля, і композиційна організація виглядає незавершеною. У чорно-білому варіанті натюрморту М. Богомазова «Пляшки» центр ритмічних рядів переноситься направо, до найсвітлішої плями, через це зникає смисловий центр оригінального полотна, що будується двома пляшками за допомогою плямам червоного англійського кольору – у такий спосіб з'являється своєрідний діалог пляшок.

Чорно-біла репродукція картини М. Богомазова «Правка пил» втрачає візуальну рівновагу: темні пили утворюють дисбаланс композиції, «тягнуть» її вниз (рис. 4.2.б).

А в оригінальному варіанті теплі кольори на другому плані у взаємодії з холодними утворюють контраст і врівноважують вагу темних пил (рис. 4.3.а).

У композиції М. Бойчука «Молочниця» у чорно-білій репродукції зберігається баланс плям, але змістова сторона твору дещо губиться, оскільки у тональних ритмічних рядах центральним компонентом стає кофтина жінки, а не її обличчя, руки і ноги, що виділяються теплими кольорами на темнуватому і прохолодному тлі всього твору. Твір Т. Бойчука «Жінки біля яблуні» втрачає притаманну йому рівновагу через світлі маси одягу, які стають неврівноваженими (рис. 4.1.б).

Полотно Й. Будкевича «Портрет араба» зберігає і рівновагу, і змістові особливості. У теплому колориті всієї композиції присутній колірний контраст: відносно прохолодне тло справа позаду чоловіка, яке одночасно є тональним центром завдяки своїй світлості. Так само в «Портреті арабської дівчини» візуальна рівновага і смисл зберігаються, оскільки збігаються тональні і колірні контрасти (рис. 4.4).



Рис. 4.4.а. Й. Будкевич. Голова арабської дівчинки.
ЖС-1060. НХМУ.

Fig. 4.4.a. J.Budkevich. Head of an Arab girl.
ЖС1060. NAMU.

Тож вважаємо, що відома «перевірка» твору на його «якість» і високий професійний рівень методом порівняльного аналізу твору із його чорно-білою репродукцією, у результаті якої чорно-білий варіант має зберігати ясність рисунку, просторової побудови і всієї композиційної організації, справедливою є тільки частково. Оскільки тільки за умови збігу тональних і колірних контрастів і акцентів можливе загальне збереження ясності композиції.

Що стосується творів, де у чорно-білій репродукції зникають присутні в оригіналі чинники, то в них спостерігається дещо інша взаємодія тону і кольору. Візуальний образ руху, акценти, просторові плани тощо сформовано за участю кольору. Яскравими прикладами можуть бути композиційно довершені твори М. Богомазова «Правка пил» (рис. 4.2), М. Бой-

чука «Молочниця», М. Бурачека «Золота осінь», «Київський Михайлівський собор», «Нагороді», С. Васильківського «Воронець у цвіту», Ф. Кричевського «Наречена», А. Маневича «Дніпро біля Києва» та «Симфонія весни», О. Мурашка «Селянська родина», О. Новаківського «Жіночий портрет» та «Автопортрет з дружиною», в яких хоча рисунок і тональні відношення дозволяють легко сприймати зображені об'єкти, проте втрачаються смислової особливості твору, що вибудовуються за допомогою кольору.

Отже, у деяких творах колірні ритмічні ряди беруть участь у створенні рівноваги, оскільки їх вилучення призводить до втрати рівноваги. Але й там, де ритмічні ряди тональних плям зберігають рівновагу, однаково колір існує вкупі з формою, яку не можна відділити від форми плям, також ритмічно організованих.

Також у результатах останніх досліджень симетрії визначено, що кожний об'єкт живої природи є симетричним, де симетрія також включена у процес еволюції, зростання живих організмів (Боднар, 2005). Це дозволяє поглянути на картину з іншої сторони. Так, дослідження закономірностей симетрії О. Шубникова та В. Копцика дають можливість назвати живописний твір симетричним об'єктом, якщо розглядати площину як невід'ємну частину картини. Автори виділили такі рівні живописної картини: геометрична композиційна схема, контурний рисунок, світлотінь, колорит, сюжетно-тематичний рівень, а також ідеологічний, і наголосили, що з кожним із цих рівнів можна пов'язати специфічні групи перетворень симетрії, де на кожному з рівнів присутня симетрія, і дотримана вона не з математичною точністю, а певним ступенем наближення (Шубников, Копцик, 2004, с. 306).

Таким чином виявляється, що, по-перше, площина картини бере участь не тільки у втіленні симетрії, але і в реалізації цілісності композиції, яка є головною характеристикою останньої; по-друге, цілісність визначається також візуальною рівновагою, у втіленні якої беруть участь усі елементи зображення; і по-третє, що серед зазначених О. Шубниковим та В. Копциком рівнів картини світлотінь і контурний рисунок організуються у ритмічний ряд. Якщо взяти до уваги всі ці особливості, то з такої позиції ритмічна організація постає формою втілення симетрії композиції та всієї картини. Відповідно, живописна картина постає як симетричний об'єкт, тому відношення симетрії та ритму, особливості ритмічного втілення в композиції картини потребують додаткового вивчення.

Висновки **6**

Ритм є закономірним зв'язком елементів форми композиції та проявляється в усіх аспектах форм зображення (пластично-колірного втілення). Ритм утворюється за допомогою повторюваності й варіативності абрису, розміру, тону, кольору, фактури матеріалів зображених об'єктів та способу накладання шару фарби. Отже, можемо зробити висновок, що ритм існує на всіх рівнях пластично-колірної організації композиції, він будується за допомогою ритмічних рядів, де, як правило, є домінантна ланка, і вкупі всі ритмічні ряди утворюють рівновагу та втілюють смисл композиційної цілісності.

Аналіз творів підтверджує, що чергування геометричних форм у взаємодії з іншими формами зображення утворює ритмічну побудову та сприяє посиленню виразності, виокремленню головного й утворенню супідрядних зв'язків у композиційній цілісності.

Експеримент із вилученням колірних ритмічних рядів свідчив, що візуальна рівновага композиції картини може втрачатися, проте не в усіх випадках. Але оскільки колір невід'ємний від форм, які ритмічно організовані, то колір бере участь у створенні системи ритму композиції, а, відповідно, – і змісту твору.

Список бібліографічних посилань

- Алпатов, М.В. (1939). *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы*. Москва: Искусство.
- Алпатов, М.В. (1940). *Композиция в живописи. Исторический очерк*. Москва, Ленинград: Искусство.
- Арнхейм, Р. (1994). *Новые очерки психологии искусства*. Москва: Прометей.
- Боднар, О.Я. (2005). *Золотий переріз та неевклідова геометрія в науці та мистецтві*. Львів: Українські технології.
- Волков, Н.Н. (1965). *Цвет в живописи*. Москва: Искусство.
- Волков, Н.Н. (1977). *Композиция в живописи*. Москва: Искусство.
- Волкова, Е.В. (1974). Ритм как объект эстетического анализа (методологическая проблема). В *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* (с. 73-85). Ленинград: Наука.
- Гильдебранд, А. (1991). *Проблема формы в изобразительном искусстве*. Москва: Издательство МПИ.
- Голубева, О.Л. (2004). *Основы композиции* (2-е изд.). Москва: Искусство.
- Горощенко, Г.Т. (1935). *Основы композиции*. Москва: ОГИЗ.
- Данилова, И.Е. (1976). О категории времени в живописи Средних веков и Возрождения. В *Из истории культуры Средних веков и Возрождения* (с. 153-182). Москва: Наука.
- Даниэль, С.М. (1986). *Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века*. Ленинград: Искусство.
- Делёз, Ж. (2011). *Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения*. Санкт-Петербург: Machina.
- Жбанкова, О.Б. (2003). *Абрам Маневич. Живопис*. Київ: Дух і Літера.
- Жегин, Л.Ф. (1970). *Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства)*. Москва: Искусство.
- Иогансон, Б.В. (1973). Веласкес. «Сдача Бреды». *Художник*, 9, 56-57.
- Иттен, Й. (2000). *Искусство цвета*. Москва: Издатель Д. Аронов.
- Иттен, Й. (2001). *Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах*. Москва: Издатель Д. Аронов.

- Кашуба-Вольвач, О. (2014). Ритми творчої волі. Ч. 1: Історія створення та реконструкція задуму. *Образотворче мистецтво*, 3, 66-68.
- Кибрик, Е.А. (1954). К вопросу о композиции. В *Вопросы изобразительного искусства* (с. 32-59). Москва: Советский художник.
- Кибрик, Е.А. (1967). Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. *Вопросы философии*, 106, 32-59.
- Ковалев, Ф.В. (1989). *Золотое сечение в живописи*. Киев: Вища школа.
- Окунев, Ю.Н. (1988). К вопросу о ритме в композиции. В *Вопросы теории, истории и методики преподавания изобразительного искусства* (с. 122-128). Москва: Государственный педагогический институт им. В. И. Ленина.
- Писанко, М.М. (1995). *Рух, простір і час в образотворчому мистецтві*. Київ: Вища школа.
- Фаворский, В.А. (1988). *Литературно-теоретическое наследие*. Москва: Советский художник.
- Хогарт, У. (1987). *Анализ красоты*. Ленинград: Искусство.
- Членова, Л.Г. (1969). *Федор Григорьевич Кричевский*. Москва: Советский художник.
- Шорохов, Е.В. (1988). О ритме в композиции в живописи. Теоретический аспект. В *Вопросы теории, истории и методики преподавания изобразительного искусства* (с. 168-182). Москва: Государственный педагогический институт им. В. И. Ленина.
- Шубников, А.В., & Копцик, В.А. (2004). *Симметрия в науке и искусстве* (3-е изд.). Москва: Институт компьютерных исследований.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1982). *The Power of the Centre. A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Loran, E. (2006). *Cézanne's Composition: Analysis of His Form, with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

References

- Alpatov, M.V. (1939). *Italianskoe iskusstvo epokhi Dante i Dzhotto. Istoki realizma v iskusstve Zapadnoi Evropy* [Italian art of the era of Dante and Giotto. The origins of realism in the art of Western Europe]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Alpatov, M.V. (1940). *Kompozitsiia v zhivopisi. Istoricheskii ocherk* [Composition in painting. Historical essay]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press [in English].
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
- Arnheim, R. (1982). *The Power of the Centre. A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
- Arnheim, R. (1994). *Novye ocherki psikhologii iskusstva* [New essays on the psychology of art]. Moscow: Prometej [in Russian].
- Bodnar, O.Ya. (2005). *Zoloty pereriz ta neevklidova heometriia v nauksi ta mystetstvi* [Gold section and non-Euclidean geometry in science and art]. Lviv: Ukrainski tekhnolohii [in Ukrainian].
- Chlenova, L.G. (1969). *Fedor Grigorevich Krichevskii* [Fedor G. Krichevsky]. Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
- Daniel, S.M. (1986). *Kartina klassicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka* [Picture of the classical era. The problem of composition in Western European painting of the seventeenth century]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Danilova, I.E. (1976). O kategorii vremeni v zhivopisi Srednikh vekov i Vozrozhdeniia [On the category of time in the painting of the Middle Ages and the Renaissance]. In *Iz istorii kultury Srednikh vekov i Vozrozhdeniia* [From the history of the culture of the Middle Ages and the Renaissance] (p. 153-182). Moscow: Nauka [in Russian].
- Delez, Zh. (2011). *Frensis Bekon. Logika oshchushcheniia* [Francis Bacon. Sensation logic]. St.Petersburg: Machina [in Russian].

- Favorskii, V.A. (1988). *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and theoretical heritage]. Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
- Gildebrand, A. (1991). *Problema formy v izobrazitelnom iskusstve* [The problem of form in art]. Moscow: Izdatel'stvo MPI [in Russian].
- Golubeva, O.L. (2004). *Osnovy kompozitsii* [Basics of composition] (2nd ed.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Goroshhenko, G.T. (1935). *Osnovy kompozitsii* [Basics of composition]. Moscow: OGIZ [in Russian].
- loganson, B.V. (1973). *Velaskes. "Sdacha Bredy"* [Velazquez. "Surrender Bredy"]. *Hudozhnik*, 9, 56-57 [in Russian].
- Itten, I. (2000). *Iskusstvo cveta* [Art of color]. Moscow: Izdatel' D. Aronov [in Russian].
- Itten, I. (2001). *Iskusstvo formy. Moi forkurs v Baukhauze i drugikh shkolakh* [The art of form. My upfront in Bauhaus and other schools]. Moscow: Izdatel' D. Aronov [in Russian].
- Kashuba-Volvach, O. (2014). *Rytmu tvorchoi voli. Ch. 1: Istoriia stvorennia ta rekonstruktsiia zadumu* [Rhythms of creative will. Pt. 1: History of creation and reconstruction of the plan]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 66-68 [in Russian].
- Khogart, U. (1987). *Analiz krasoty* [Beauty analysis]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Kibrik, E.A. (1954). K voprosu o kompozitsii [To the question of composition]. In *Voprosy izobrazitelnogo iskusstva* [Fine Art Issues] (pp. 32-59). Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
- Kibrik, E.A. (1967). Obektivnye zakony kompozitsii v izobrazitelnom iskusstve [Objective laws of composition in the visual arts]. *Voprosy filosofii*, 106, 32-59 [in Russian].
- Kovalev, F.V. (1989). *Zolotoe sechenie v zhivopisi* [The golden ratio in painting]. Kiev: Vyshha shkola [in Russian].
- Loran, E. (2006). *Cézanne's Composition: Analysis of His Form, with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkely and Los Angeles: University of California Press [in French].
- Okunev, Iu.N. (1988). K voprosu o ritme v kompozitsii [To the question of rhythm in composition]. In *Voprosy teorii, istorii i metodiki prepodavaniia izobrazitelnogo iskusstva* [Questions of the theory, history and methods of teaching art] (pp. 122-128). Moscow: Gosudarstvennyj pedagogicheskij institut im. V. I. Lenina [in Russian].
- Pysanko, M.M. (1995). *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi* [Movement, space and time in fine arts]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Shorokhov, E.V. (1988). O ritme v kompozitsii v zhivopisi. Teoreticheskii aspekt [On the rhythm in the composition in painting. Theoretical aspect]. In *Voprosy teorii, istorii i metodiki prepodavaniia izobrazitelnogo iskusstva* [Questions of the theory, history and methods of teaching art] (pp. 168-182). Moscow: Gosudarstvennyj pedagogicheskij institut im. V.I. Lenina [in Russian].
- Shubnikov, A.V., & Koptcik, V.A. (2004). *Simmetriia v nauke i iskusstve* [Symmetry in science and art] (3rd ed.). Moscow: Institut kompjuternyh issledovanij [in Russian].
- Volkov, N.N. (1965). *Tsvet v zhivopisi* [Color in painting]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Volkov, N.N. (1977). *Kompozitsiia v zhivopisi* [Composition in painting]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Volkova, E.V. (1974). Ritm kak obekt esteticheskogo analiza (metodologicheskaiia problema) [Rhythm as an object of aesthetic analysis (methodological problem)]. In *Ritm, prostranstvo i vremia v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art] (p. 73-85). Leningrad: Nauka [in Russian].
- Zhbankova, O.B. (2003). *Abram Manevych. Zhyvopys* [Abram Manevich. Painting]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zhegin, L.F. (1970). *Iazyk zhivopisnogo proizvedeniia. (Uslovnost drevnego iskusstva)* [The language of painting. (Convention of ancient art)]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

**ANALYZING THE IDENTITY
WITHIN THE WORKS
OF WILLIAM KURELEK**

Khrystyna Beregovska,
<https://orcid.org/0000-0001-8477-9522>
PhD in Art,
Candidate for a Doctor's degree,
Lecturer of Faculty of History
and Theory of Art,
Lviv National Academy of Arts,
Lviv, Ukraine
mmfbb25@gmail.com

**СУКУПНІСТЬ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ
У МИСТЕЦТВІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА:
СПРОБА АНАЛІЗУ**

Христина Береговська,
<https://orcid.org/0000-0001-8477-9522>
кандидат мистецтвознавства,
докторант, викладач кафедри історії
і теорії мистецтв,
Львівська національна академія
мистецтв,
Львів, Україна
mmfbb25@gmail.com

Abstract

The aim of the research. The article deals with the problem of identity in the works of Ukrainian-Canadian artist William Kurelek. It outlines the necessary pre-conditions of the research in the context of his artistic searches. Based on in-depth analysis of a numerous series created by the artist, the research distinguishes four separate types of identity, which the artist presented, in the following contexts: national, social, personal, and group. Each type of identity is analyzed according to type, and supporting examples of Kurelek's works are provided. **Research methodology.** General scientific and interdisciplinary methods of research – analysis, synthesis, generalization and a comparative method – were used to carry out the aim. **The scientific novelty** of the research is the artistic analysis of some of the art-works by Kurelek, as well as to compose a typology of identities in his art. **Conclusions.** The concept of identity is presented throughout his work according to a constant, underlying formula, which Kurelek understood to be a synergy of ethnic, gender, and religious characteristics applied to various individuals who demonstrate belonging to a particular group.

Keywords:

identity, creativity, belonging, Kurelek, peculiarities of art, typology.

Анотація

Метою роботи є виявити та провести типологію ідентичностей у мистецтві Василя Курилика, відтак проаналізувати найяскравіші приклади його творів, які демонструють риси мультикультурності Канади. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, узагальнення та компаративний метод. **Наукова новизна.** У процесі опрацювання «багатосерійного» мистецтва Василя Курилика проведено типологію понять ідентичностей у його творах. На основі мистецтвознавчого аналізу охарактеризовано риси «великих» та «малих» ідентичностей у його творчості. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження вивели єдину формулу ідентичності у творчості Василя Курилика, яку автор розумів як сукупність етнічних, національних, ґендерних та релігійних характеристик, притаманних тій чи іншій особистості, демонструючи її приналежність до певної спільноти. Провели типологію «великих» (національна, етнічна) та «малих» (особистісна, соціальна) ідентичностей у його мистецтві. Також проаналізували питання «спільноти як ідентичності» з особливим фокусом на національну ідентичність у творчості мистця.

Ключові слова:

ідентичність, творчість, приналежність, Курилик, характерні особливості, типологія.

Вступ **1**

До тем ідентичностей звертались чимало мистців різних епох та локальних зрізів. Найактивніше проблема ідентичності поставала у світі в ХХ столітті в силу тотальних і масових міжкультурних міграцій, зокрема тисячних потоків людей, що перетинали Атлантику в пошуках надійних і комфортних зон. Не оминула ця тема і мистецтва канадського художника, вихідця з родини перших українських емігрантів, Василя Курилика (1927–1977), який один з небагатьох, чи, можливо, єдиний мистець у мультикультурному канадському середовищі, який підняв та детально візуалізував цю проблему у своїй творчості.

Він створив «живописні пам'ятники» – цілі серії картин присвячені першим емігрантам до Канади: «Українські піонери» (1971), «Євреї в Канаді» (1975), «Поляки в Канаді», (1977), «Французи в Канаді» (1976), «Ірландські поселенці в Канаді» (1977), «Люди Арктики» (1975), закодувавши національну ментальність кожного народу як універсальний феномен нації. Тут автор демонструє невідворотність історичних обставин та шляхи адаптації в канадських преріях емігрантів різних національностей.

Мета дослідження **2**

Передбачає виявлення та проведення типології понять ідентичності у творах Василя Курилика, а також мистецтвознавчий аналіз окремих творів, які найяскравіше виражають риси різнонаціональної приналежності перших емігрантів в мультикультурному просторі Канади.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, узагальнення та компаративний метод.

Про мистецтво Василя Курилика написано близько двох тисяч різного виду публікацій: книги, статті, замітки, аукціонні оголошення, листування. Це передусім закордонні (канадські) публікації іноземних дослідників. Переважно це статті біографічного методу викладу, присвячені життєвому і творчому шляху художника. На фаховому рівні проаналізовані та згруповані, відповідно до задекларованих автором тематик, серії його творів, які ілюструють життя перших канадських емігрантів. Про це, зокрема, писали науковці Дж. Морей (Murray, & Shevelov, 1987) та Дж. Сандіфорд (Sandiford, 1976). Також епізодично досліджена стилістика та філософсько-богословське навантаження мистецтва Василя Курилика.

Важливим і непомильним джерелом для дослідників є автобіографія Василя Курилика «Ще хтось зі мною» (Kurelek, 1973), у якій зібрані конкретні фактологічні авторські свідчення життя і творчості. Слід додати, що художник завжди писав пояснення до своїх творів і вів нотатки.

Також про його мистецтво немало написано на діаспорних сторінках української періодики, зокрема у журналі «Ми і Світ»

(1950–1985 pp.), який виходив у Канаді за підтримки родини Коляківських (1970; 1983).

До теми ідентичності і мультикультуралізму у творчості Курилика зверталися Рамзей Кук та Джоан Морей. Дослідник Кук у своїй публікації «William Kurelek: a prairie boy's visions» (Cook, 1980) виводить передумови створення художником живописних серій, які віддзеркалюють проблему національної та етнічної ідентичності різних народів першоємігрантів Канади, акцентуючи на першоджерелі творчої інспірації Василя Курилика – його власному українському походженні. Про його українськість у статті «Українська ідентичність Василя Курилика» писала Христина Цурковська (2017), галеристка, котра особисто знала мистця і яка системно популяризує його творчість, особливо апелюючи до українського походження канадського мистця. Загалом про творчість Курилика в Канаді вийшло 36 книг, з них 12 написані та ілюстровані самим мистцем (Kurelek, & Arnold, 1976; Kurelek, 1976; 1985). Незважаючи на численну кількість публікацій, тема ідентичності у мистецтві Курилика комплексно не висвітлена. Мистецтвознавчо не проаналізовані його твори, зокрема ті, які документально фіксують явище багатокультурності Канади.

Результати дослідження **4**

У 1969 році Василь Курилик відбув у подорож до Індії, результатом якої була живописна серія картин, яка відображала соціальні проблеми малорозвинених країн («Деформовані та нужденні в Індії», 1969). Ця поїздка спровокувала ідею детально відобразити в мистецтві «мозаїку» життя канадських етнічних емігрантів (Cook, 1980, p. 41). Головним викликом для Курилика стало продемонструвати з фактологічною точністю різноманітні шляхи адаптації, чи свого роду виживання «першопрохідців» (ірландців, українців, поляків) у неосвоєних канадських преріях. Курилик створив п'ять серій, присвячених різним національним групам, що заселяли Канаду: «Український піонер» (1971), «Євреї в Канаді» (1975), «Французи в Канаді» (1976), «Поляки в Канаді» (1977) та «Ірландські поселенці в Канаді» (1977). Також Курилик цілу серію «Люди Арктики» (1975) присвятив етнічним північним народам Канади – ескімосам.

Для Курилика важливо було через мистецтво підняти проблему інтеграції у багатокультурному просторі та збереження власної ідентичності в ньому, оскільки в багатокультурному світі Канади у його національно-етнічних вимірах ідентичність набула універсальних цінностей – ідентичність як «партнер свободи». І власне, у своїх картинах Курилик «показував» ідентичність як життєво-важливу ознаку для людини, яка має надію прожити сповнене сенсу життя в незалежному культурному світі. Прикладом може стати твір «Різдво в Квебеку» (1977), який зображає різдвяну ідилію традиційної польської родини (Kurelek, 1976, с. 37). Тут автор є прискіпливим до деталей як носіїв фактологічної інформації про «життєсвіт» християнських емігрантів. Два-

надцять різдвяних страв, «дідух», католицьке розп'яття, церковний календарик, вишиваний рушник – кожен предмет-елемент працює на створення і підкреслення польської ідентичності у сюжеті твору.

Аналізуючи та вивчаючи твори Василя Курилика, які піднімають проблему ідентичності, можна виділити дві групи понять «великих» і «малих» ідентичностей. До великих ідентичностей ми відносимо національну та етнічну ідентичність, яку художник візуалізував у своїй серії, як наприклад «Український піонер» (1971) (Kurelek, 1980), «Поляки в Канаді» (1977) (Kurelek, 1976) чи «Люди Арктики» (1975).

До малих ідентичностей відносимо особистісну ідентичність, соціальну та ідентичність як «чуття спільноти». Малі ідентичності – це колективні приналежності до тих чи інших суспільних класів, професійних та гендерних категорій, груп за інтересами. Для Курилика межею ідентичності залишається межа належності людини до того чи іншого «великого» етно-національного світу, певної національної культури. В цьому сенсі ідентичність не може бути суто свідомо-вільним, раціональним вибором особи, яка, за влучним поняттям Чарльза Тейлора (1997), є визначально «втіленою» у світ культури (р. 41). Це зовсім не означає для нас не усвідомлювати, «ким ми є», і не робити морального чи культурного вибору.

В сучасних дискурсах ідентичності постають два питання: «хто ми такі» і «хто я такий». У цьому сенсі йдеться про питання ідентичності не тільки як психологічної єдності особистості – такої як его-ідентичність (згідно з Еріксоном та його послідовниками) (Бистрицький, та ін., 2018, с. 15), а радше ідентичності як колективної єдності належності «нас» до певної етно- чи національної культури, де входить у дію боротьба за самореалізацію та визнання. У творах Курилика персонажі тієї чи іншої національної приналежності свідомо і толерантно виходять/входять за межі власної ідентичності, що свідчить про толерантну політику визнання кожного. Прикладом цього є твір «Культурний обмін в Канаді» (1966 р.), де автор зображає українців та євреїв як народи, які взаємно допомагають одні одним. Це чудовий зразок співіснування двох національних ідентичностей у єдиному культурному контексті канадських першопрохідців. У творі автор дещо сентиментально показує українця, який розклав свій скромний реманент під деревом: він складається із вишиваної сорочки, ікони Богородиці Елеуси, кобзи та української скатертини. Чоловік лагідно взяв під крило бідного єврея, який бережно тримає все своє багатство у скромному клунку через плече. Це досить символічний сюжет, адже він показує обернену ретроспективну подію у житті Курилика, яка відбулася у 1960 році. На його першій виставці, яку йому організував його арт-дилер Айрон Айзек, його першими заримітили єврейські жінки, далі французи, англійці, аж пізніше – українці. Про цей факт Курилик пізніше напише у своїй автобіографії «Some one

with me» (Kurelek, 1973, p. 497). Тему спільних єврейсько-українських ідентичностей художник не раз підніме у своєму мистецтві, присвятивши їй, як уже згадувалось, цілу серію творів «Перші Євреї в Канаді» (Kurelek, & Arnold, 1976).

Василя Курилика як художника турбувало питання спільноти як ідентичності. Для сюжету своїх творів він шукав спільного змістового кореня – спільної причини, факту чи речі, яка бєднала етнічну чи духовну спільноту.

Серії різноетнічних груп емігрантів об'єднані єдиним атрибутом власності: земля, поле, рілля. Це основний мотиваційний важіль, який спонукав їх покинути рідні території у прагненні земельних багатств. Цю особливість ми можемо бачити у творі «Озираючись назад, або фермери», де автор у Ван-Гогівській манері зображає безкрає омріяне пшеничне поле, у хвилях якого топляться задоволені комбайнери (Kurelek, 1985, pp. 46-47).

Для Курилика спільнота як ідентичність ніколи не була пунктом прибуття, а завжди – відправним пунктом у напрямку нових адаптацій чи інтеграцій до інших груп чи середовищ. У своїх картинах він чітко «прокладав кордон» між соціальними групами – групами різних соціальних ідентичностей, об'єднуючи їх не шляхом конвергенції, а радше дивергенції (певного розходження і водночас взаємопроникнення). Характерним прикладом цього є твір «Ірландські працівники на Велландському каналі» (1976), тематика якого вибудовується із множинності сюжетів, у яких автор десь символічно, а десь конкретно, підкреслює найекстремальніші ризики для ірландців-емігрантів: втрата індивідуальності, етнічної харизми чи почуття власної гідності. Ірландське походження художник підкреслював у типажах, народному одязі та жестах портретованих (рис. 4.1).

Він робив чимало спроб вивести єдину формулу ідентичності, зобразити такий її формат, як щось однозначно визначене,



*Рис. 4.1. В. Курилик.
Ірландські працівники на
Велландському каналі, 1976.
Змішана техніка на мезоніті.
Приватна колекція.*

*Fig. 4.1. V. Kurilyk. Irish workers
on the Velland Canal, 1976.
Mixed technique on the mezonite.
Private collection.*

як сукупність етнічних, національних, ґендерних та релігійних характеристик, притаманних тій чи іншій особистості, демонструючи її приналежність до відповідних груп.

Найсерйозніша проблема втрати ідентичності починається там, де виникають граничні загрози самого походження ідентичності. Дослідник Еріксон вважав, що формування ідентичності починається там, де особистісна ідентифікація стає непридатною: «людина почувається не у своїй тарілці» і не відчуває внутрішньої переконливості у визнанні збоку тих, кого вона вважає авторитетами (Appiah, 2005, pp. 296-297).

Документуючи в мистецтві різноетнічні моделі першоємігрантів, синтезуючи їх у єдиний камерний контекст, Курилик, очевидно, і не підозрював про вибух проблематики ідентичності у сучасному світі, про існування нових форм повсякденного життя (нових життєвсвітів). Основною метою для нього було зобразити у картинах співіснування різних систем соціокультурних цінностей та смислів, різних культурних світів через питання ідентичності як способу буття людей у тих чи інших спільнотах.

Для Курилика нація/національна спільнота не була виключно політичною структурою. Він більше намагався зрозуміти та «редагувати» ідеологічне навантаження нації, ставлячи поняття в один ряд зі спорідненістю та релігією, а не з лібералізмом чи фашизмом. Явище мультикультуралізму в Канаді мало для нього спільний знаменник, на якому зосереджувались безліч окремих існувань: традицій, народів, культур, осіб, тобто співіснування всіх у дотичності до всіх (Бистрицький, 2018, с. 85).

Курилик розглядав ідентичність як культурну визначеність, навіть як окрему подію, змістом якої є не витворення окремішності, а артикуляція та витворення універсального. Наприклад, у творі «Польське весілля в Кашубах» (1977), який створений за допомогою фактографічного методу, ми бачимо закриту модель живої традиції, «камерний універсум» пульсуючих конотацій звичаїв, побуту, характерів, поведінки (Kurelek, 1976, p. 40).

Він розумів життєвий світ не тільки як смисловий горизонт для усвідомлення персони, а як спільне буття через мову і культуру, як певне тло, яке віддзеркалює риси ідентичності. Цікаве в цьому ключі твердження Габермаса про комунікативну конституцію життєвого світу, яка надає можливість учасникам взаємодії досягати «напівтрансценденції», тобто виходити за межі приватних позицій і створювати єдність і тяглість культурних традицій (Габермас, 2000, с. 52).

Зображаючи серію картин різних національних груп, які на селяли Канаду, Курилик особливо акцентував на «людині культури», яка за будь-яких рефлексійних зусиль не здатна вийти за межі власної укоріненості у світі її культурної належності. Йому важливо було сформувати власну «імунну систему» ідентичності у своєму мистецтві, де найобґрунтованішим екзистенційним виміром є власне самовизначення, яке неминуче проводить межу між ойкуменами власних культур та іншими культур-

ними світами. В його польських, українських чи ірландських сюжетах простежується «чуття єдиної родини», яке пов'язане з відкриттям горизонту інших ідентичностей. Він власне показує у своїх картинах готовність «імунної системи» ідентичності різних народів перших канадських емігрантів (французи, українці, англійці) пройти непростий шлях інтеграції або ж асиміляції у непростій соціо-культурній моделі Канади. У творах Курилика бачимо турбування людини за свою людську та культурну автентичність, якою вона в жодному разі не може поступитися. Турбота про власну ідентичність є способом буття людини в її культурному світі з її пройденим життєвим досвідом. Ідентичність у його художньому трактуванні – це буття і можливість бути чимось іншим, ніж стала «реальність» у її традиційному сприйнятті та розумінні.

В мистецькій концепції Курилика спостерігаємо, як зміст однієї національної ідентичності змінюється від культури до культури, від соціуму до соціуму. Відмінності культурної ідентичності не скасовують можливої спільності чи контактності людей. Люди багатьох культур мешкають у єдиному соціальному просторі з притаманним чуттям «буття», з власною специфікою культурного досвіду, комунікації та взаємодії.

На всіх етапах творчості В. Курилика цікавило питання традиції: її дотримання чи інтерпретація у мистецтві. У традиції він виокремлював культ ритму, лінії та строгий, майже графічний, рисунок. Він вважав, що художник своїм мистецтвом повинен допомогти людині повернутися до свого спустошеного «Я» і встановити нарешті загублену гармонію відносин світу, суспільства і «Я». Із цих позицій зростає інтерес художника до народного мистецтва, національного колориту, які ми можемо яскраво побачити у творі «Польські наречений і наречена», 1968. Тут автор зіставляє в одній композиції дві генерації польських емігрантів в оточенні низки символів, які несуть глибоке семантичне навантаження польської традиції.

Влучно охарактеризував творчість Курилика мистецький критик Алестер Данлоп на одній з виставок В. Курилика в Едмонтоні (1970), мовляв, цей митець володіє великою здібністю – асимілювати впливи та оточення, перетравлюючи їх так ретельно, що не залишається найменшого сумніву, що це його власна творчість, не подібна ні на Руссо з Франції, ні на Гранд-ма Мозес із Америки, ні на Альфреда Вволиса з Англії (Колянківський, 1970, с. 82-83).

А дослідник Джиліян Маккей пише: «Василь Курилик, який помер у 1977 році на 50 році життя, стояв поза плином свого часу і водночас був улюбленим мистцем у канадській історії. Від своєї першої виставки він був феноменально популярним. Тоді, коли модерне мистецтво поволі ставало зрозумілим тільки для небагатьох, його малюнки дітей і українських фермерів на преріях були чимось земним і знайомим. Ці прості сюжети будили зацікавлення до народного мистецтва, національного

походження та загалом до канадської полікультурності. Мистецтво Курилика було доступним, як і сам митець» (Колянківський, 1983, с. 54) (рис. 4.2).



*Рис. 4.2. В. Курилик.
Польські наречений і наречена, 1968.
Змішана техніка на мезоніті.
Приватна колекція.*

*Fig. 4.2. V. Kurilyk.
Polish bride and groom, 1968.
Mixed technique on the mezonite.
Private collection.*

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5 У результаті опрацювання «багатосерійного» мистецтва Василя Курилика проведено типології понять ідентичностей у його творах. На основі мистецтвознавчого аналізу охарактеризовано риси «великих» та «малих» ідентичностей у його творчості. Наша наукова розвідка доповнить комплексне міждисциплінарне дослідження з вивчення феномена мистецтва Василя Курилика.

Висновки

6 Мистецтво Курилика у загальному контексті канадської культури набуло особливої ваги, адже він став єдиним канадським художником, який у творчості репрезентував сутність полікультурності Канади, шляхи інтеграції та асиміляції різних етнічних груп у єдиний канадський простір. Кожен його твір – це джерело цінної інформації про спосіб життя, переживання, культурні та духовні цінності народів Канади.

У результаті проведеного дослідження ми вивели єдину формулу ідентичності у творчості Василя Курилика, яку автор розумів як сукупність етнічних, національних, ґендерних та релігійних характеристик, притаманних тій чи іншій особистості, демонструючи її приналежність до відповідних груп. Також провели типологію «великих» (національна, етнічна) та «малих» (особистісна, соціальна) ідентичностей у його мистецтві. Проаналізували питання «спільноти як ідентичності» з особливим фокусом на національну ідентичність у творчості митця.

Список бібліографічних посилань

- Бистрицький, Є., Пролєєв, С., Білий, О., Лозниця, С., Зимовець, Р., & Кобець, Р. (2018). *Національна ідентичність і громадянське суспільство*. Київ: Дух і літера.
- Габермас, Ю. (2000). *Структурні перетворення у сфері відкритості: дослідження категорії громадянське суспільство*. А. Онишко (Пер.). Львів: Літопис.
- Колянківський, М. (1970). *Мистецтво. Ми і світ*, 158, 82-83.
- Колянківський, М. (1983). *Мистецтво. Ми і світ*, 232, 54.
- Цурковська, Х. (2017). Українська ідентичність Василя Курілика. Взято з <https://artes-almanac.com/vasyl-kurylyk/>.
- Appiah, K.A. (2005). *The Ethics of Identity*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Cook, R. (1980). William Kurelek: a prairie boy's visions. *Journal of Ukrainian Studies*, 5, 33-48.
- Kurelek, W. (1973). *Someone with me. The Autobiography of William Kurelek*. Cornell University.
- Kurelek, W. (1976). *The polish Canadian*. Montreal: Tundra Books.
- Kurelek, W. (1980). *The Ukrainian Pioneer*. Niagara Falls.
- Kurelek, W. (1985). *They Sought a New World. The story of European immigration to North America*. Montreal: Tundra Books.
- Kurelek, W., & Arnold, A. (1976). *Jewish life in Canada*. Edmonton.
- Murray, J., & Shevelov, Y. (1987). *The World of William Kurelek*. New York: Ukrainian Museum.
- Sandiford, J. (1976). Painting Beauty Kurelek's Miracle. *Ottawa Citizen*, 3.
- Taylor, Ch. (1997). *Philosophical Arguments*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

References

- Bystrytskyi, Ye., Proleiev, S., Bilyi, O., Loznytsia, S., Zymovets, R., & Kobets, R. (2018). *Natsionalna identychnist i hromadianske suspilstvo* [National identity and civil society]. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
- Habermas, Yu. (2000). *Strukturni peretvorennia u sferi vidkrytosti: doslidzhennia katehorii hromadianske suspilstvo* [Structural Transformations in the Field of Openness: A Study on the Category of Civil Society]. A. Onyshko (Trans.). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Koliankivskyi, M. (1970). *Mystetstvo* [Art]. *My i svit*, 158, 82-83 [in Ukrainian].
- Koliankivskyi, M. (1983). *Mystetstvo* [Art]. *My i svit*, 232, 54 [in Ukrainian].
- Tsurkovska, Kh. (2017). *Ukrainska identychnist Vasylia Kurylyka* [Ukrainian identity of Vasyl Kurilyk]. Retrieved from <https://artes-almanac.com/vasyl-kurylyk/> [in Ukrainian].
- Appiah, K.A. (2005). *The Ethics of Identity*. Princeton, NJ: Princeton University Press [in English].
- Cook, R. (1980). William Kurelek: a prairie boy's visions. *Journal of Ukrainian Studies*, 5, 33-48 [in English].
- Kurelek, W. (1973). *Someone with me. The Autobiography of William Kurelek*. Cornell University [in English].
- Kurelek, W. (1976). *The polish Canadian*. Montreal: Tundra Books [in English].
- Kurelek, W. (1980). *The Ukrainian Pioneer*. Niagara Falls [in English].
- Kurelek, W. (1985). *They Sought a New World. The story of European immigration to North America*. Montreal: Tundra Books [in English].
- Kurelek, W., & Arnold, A. (1976). *Jewish life in Canada*. Edmonton [in English].
- Murray, J., & Shevelov, Y. (1987). *The World of William Kurelek*. New York: Ukrainian Museum [in English].
- Sandiford, J. (1976). Painting Beauty Kurelek's Miracle. *Ottawa Citizen*, 3 [in English].
- Taylor, Ch. (1997). *Philosophical Arguments*. Cambridge, MA: Harvard University Press [in English].

**ARTIST MIKOLAY DAVIDOVYCH
AND COUNTS BRANICKI**

Nikita Dmytrenko,
<https://orcid.org/0000-0002-5002-9405>
Postgraduate student
of the Department
of Theory and History of Art,
National Academy
of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine
nik.dmitrenko.1993@gmail.com

**ХУДОЖНИК МІКОЛАЙ ДАВІДОВИЧ
ТА ГРАФИ БРАНИЦЬКІ**

Нікіта Дмитренко,
<https://orcid.org/0000-0002-5002-9405>
аспірант кафедри теорії
та історії мистецтва,
Національна академія
образотворчого мистецтва
і архітектури,
Київ, Україна
nik.dmitrenko.1993@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to study available information about life and creative work of an artist (painter, graphic artist) Mikolay Davidovych, determining the place of his works in the collection of Counts Branicki of the Korczak Coat of Arms, determining possible ways of further search for materials for studying his creative work. **Research methodology.** Methods of art and historical analysis were used. **Scientific novelty.** In the paper the creative work of Polish artist Mikolay Davidovych coming from Ukraine (was born in Ustymivka village located in Kyiv region) is studied for the first time based on the materials found in the course of studies of the collection of Counts Branicki. **Conclusions.** Mikolay Davidovych, a painter and graphic artist, studied at Kraków Academy of Fine Arts (1884–1888), actively participated in exhibitions of the Society for the Encouragement of Artists of Kraków and Warsaw. The main genre in which the artist worked was portrait. He worked for prosperous aristocratic families (painting portraits of Counts Branicki of the Korczak Coat of Arms, princes Sanguszko). He worked in Kraków, Warsaw, Tarnów (Poland). Mikolay Davidovych spent a considerable part of his life and creative work in Bila Tserkva (Ukraine). Currently works of Mikolay Davidovych are kept in the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów (Warsaw, Poland), Museum of Tarnów (Lesser Poland Voivodeship, Poland) and Bila Tserkva Country Studies Museum.

Анотація

Мета дослідження. Опрацювання знайдених відомостей про життя та творчість художника (живописця, графіка) Миколая Давідовича, визначення місця його творів у колекції графів Браницьких герба Корчак, з'ясування можливих шляхів пошуку матеріалів для дослідження його творчості надалі. **Методологія дослідження.** Використовувалися методи мистецтвознавчого та історичного аналізу. **Наукова новизна.** У статті вперше проводиться дослідження творчості польського художника Миколая Давідовича, що походить з України (нар. в с. Устимівка, що на Київщині) на основі знайдених під час дослідження колекції графів Браницьких матеріалів. **Висновки.** Миколай Давідович, живописець і графік, навчався у Краківській академії мистецтв (1884–1888), брав активну участь у виставках товариства заохочування художників Кракова та Варшави. Основним жанром, у якому працював художник, був портрет. Він писав на замовлення заможних аристократичних родин (портретування графів Браницьких герба Корчак, князів Сангушків). Працював у Кракові, Варшаві, Тарнові (Польща). Значний період свого життя та творчості Миколай Давідович провів у Білій Церкві (Україна). Нині твори Миколая Давідовича зберігаються у Музеї короля Яна III у Вілянупі (Варшава, Польща), музеї м. Тарнова (Малопольське воєводство, Польща) та Білоцерківському краєзнавчому музеї.

Keywords: **Ключові слова:**

Mikołaj Dawidowicz, Counts Branicki of the Korczak Coat of Arms, art collection, portrait, painting, graphics, city of Bila Tserkva.

Миколай Давідович, графи Браницькі герба Корчак, художня колекція, портрет, живопис, графіка, місто Біла Церква.

Вступ **1**

Ім'я польського художника Миколая Давідовича, який походив з України та певний час свого творчого життя працював у Білій Церкві, згадується в окремих польських виданнях, у музейних документах України та Польщі. Портретні твори художника нині зберігаються у Білоцерківському Краєзнавчому музеї, у Музеї короля Яна III у Вілянуві (Варшава, Польща), у Музеї міста Тарнова (Польща). Однак, сьогодні ми не маємо досліджень про життя та творчість художника. Всі факти, які були опубліковані, звужуються до короткого переліку хронологічних відомостей та згадування окремих творів. Тим не менше, роботи Миколая Давідовича на замовлення аристократичних родин (графи Браницькі, князі Сангушки), участь художника у виставках Товариства друзів образотворчого мистецтва (польською – Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych), свідчить про достатньо високий професійний і творчий рівень майстра.

Особливу зацікавленість у дослідженні життя та творчості М. Давідовича викликає той факт, що за певними даними художник народився на Київщині та тривалий час (з часів Першої світової війни та принаймні до 1931 року) перебував в Україні, в тому числі після створення Білоцерківського краєзнавчого музею працював з його портретними замовленнями. Сьогодні польські дослідники мистецтва відносять Миколая Давідовича одночасно до представників польського та українського (часів входження України до складу Російської імперії) мистецтва. Дослідження життя та творчості Миколая Давідовича дозволить доповнити картину українського мистецького життя кінця XIX – першої третини XX століття, а також розширити уявлення про портретну частину приватної колекції графів Браницьких герба Корчак (коло авторів творів).

Мета дослідження **2**

Метою даного дослідження є опрацювання знайдених відомостей про життя та творчість художника Миколая Давідовича, визначення місця його творів у колекції графів Браницьких герба Корчак, з'ясування можливих шляхів пошуку матеріалів для дослідження його творчості й надалі.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Під час проведення досліджень використовувалися методи мистецтвознавчого та історичного аналізу на базі знайдених відомостей про життя аристократичних родин (Браницькі, Сангушки) в Україні та Польщі XIX – початку XX ст., а також знайдених за темою дослідження творів мистецтва у фондах музеїв України і Польщі. Публікацій, присвячених Миколаю Давідовічу,

відомостей про дослідження життя та творчості цього художника нам знайти не вдалося (пошук проводився у науковому і публіцистичному просторі не лише України і Польщі, але й інших країн). За роки існування Білоцерківського краєзнавчого музею дослідження на цю тему не проводились. Перший виступ з доповіддю за даною темою відбувся 14 червня 2018 року на XLII Краєзнавчих читаннях імені отця Петра Лебединцева в Білоцерківському краєзнавчому музеї. Текст виступу був опублікований у Білій Церкві (Дмитренко, 2018). Робота виконана в рамках наукових досліджень кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури з вивчення приватної художньої колекції графів Браницьких.

Результати дослідження **4**

Першим поштовхом до початку пошукової роботи з вивчення життя та творчості художника Миколая Давідовича була знахідка портрету Ксаверія Браницького у фондах Музею палацу короля Яна III у Вілянупі (Варшава, Польща). На портреті зображений Ксаверій-Владислав-Олександр-Костянтин-Анджей-Леон Браницький (1864–1926), син графа Костянтина-Гжеґожа та Ядвіґи з Потоцьких (рис. 4.1).



Рис. 4.1. М. Давідович. Портрет Ксаверія Браницького, 1910. 175 x 124 см. Полотно, олія. Музей короля Яна III, Вілянуп, Варшава, Польща.

Fig. 4.1. M. Davydovich. Portrait of Xavier Branicki, 1910. 175 x 124 cm Canvas, oil. Museum of King Jan III, Vilyanov, Warsaw, Poland.

Ксаверій Браницький народився та виріс у Парижі, але з дитинства часто їздив до Білої Церкви в Україну. За родинними свідченнями, він захоплювався цим чудовим краєм. Згодом у Турчинові (недалеко від Білої Церкви, між Медвином та Ставищами) він побудував замиський палац (після 1917 року палац було пограбовано та повністю зруйновано), був міцно пов'язаний з Україною. У 1886 році одружився з Анною Потоцькою, яка була його сестрою по лінії тітки. Під час медового місяця подружжя спостерігало за будівництвом у Турчинові. Цікаво

те, що архітектором палацу (план був створений у 1889-х – 1890-х рр.) був поляк Леандро Марконі (Leandro Markoni) (1834–1919). Саме Марконі згодом займався ремонтом та реконструкцією (добудовами) палацу у Вілянкові після того, як цей палац після смерті Олександри-Юлії Потоцької перейшов у спадщину до Ксаверія Браницького (1892). Після отримання палацу Браницький оселяється у Вілянуві, а до України приїжджає епізодично. З 1901 року Ксаверій живе у Варшаві на вул. Новий Світ у будинку, який він придбав. З цього часу палац у Вілянкові стає його літньою резиденцією. Сам будинок до цього належав білоцерківчанці Мірії-Анелії-Ружі Браницькій з Сапег (1843–1912). Ксаверій Браницький вважався одним з найкультурніших людей свого часу (був бібліофілом, знавцем малярства, опікувався Варшавською філармонією) (Чернецький, 2011).

Міколай Давідович зобразив Ксаверія Браницького, що сидить у м'якому розкішному кріслі біля різьбленого, вкритого позолотою столу, на який граф поклав ліву руку. На столі лежить книга у червоній обкладинці. Граф знаходиться у своєму кабінеті в палаці у Вілянуві: на підлозі килим, на стіні, що декорована шторою з китицями герба Корчак, зліва зображена інтер'єрна колона червоного мармуру, на якій стоїть срібний канделябр художньої роботи. На постать графа падає природне денне світло з лівого боку. Загалом портрет має контрастний за світлотою колорит, у якому на загальному темному тлі (стіни інтер'єру, одяг) увага глядача концентрується на обличчі та кистях рук портретованого, а також достатньо освітлених елементах інтер'єру (крісло, стіл, килим на підлозі), що підкреслює розкішне облаштування кабінету. У верхньому правому куті полотна розташований автограф художника «M. Dawidowicz. Wilanów». Портрет виконано олійними фарбами на полотні розміром 175 x 124 см. У музейних описах він датований 1910 р. і належить пензлю Міколая Давідовича (номер за музейним каталогом: Wil.1385).

Наукові співробітники музею Яна III не мають відомостей про художника. Так, дослідниця Кароліна Алкемаде висловила думку про те, що позначений у документах польський художник Міколай Давідович також зачислявся до представників російського живопису. На її думку, відсутність достатніх відомостей про художника в Польщі пояснюється тим, що Міколай Давідович міг тривалий час працювати на теренах України, яка входила до складу Російської імперії. Підтвердженням цього припущення є сам факт портретування Ксаверія Браницького, який, хоч і відбувся у Вілянуві у 1910 р., але передбачав можливу роботу Давідовича на замовлення Браницьких вже у їхніх маєтках в Україні і, перш за все, в основному графському маєтку у Білій Церкві. Під час роботи у фондах Білоцерківського краєзнавчого музею ми вже зустрічали твори авторства художника М. Давідовича. Цікавим є те, що у «Списі придбань у галузі

мистецтва» (Білоцерківський музей старожитностей, 1925), складеному завідувачем Окружного музею Дроздовим та зберігачем музею Дідківським 1 червня 1925 р. (зберігається у Білоцерківському краєзнавчому музеї) запис № 66 містить напис прізвища художника, а саме «Давідович» – з літерою «і». Тобто це збігається з транскрипцією польського написання прізвища у Вілянуві. В той же час, у інших музейних книгах опису творів ми зустрічаємо напис «Давидович» через літеру «и». Повного написання ім'я художника у білоцерківських записах ми не знаходимо, лише першу літеру «М». Вона співпадає з іменем польською мовою «Міколай», або українською «Микола». Вперше в історії Білоцерківського краєзнавчого музею виникає питання: чи є Миколай Давідович (автор портрету Ксаверія Браницького) та М. Давідович [Давидович] (автор творів у фондах білоцерківського краєзнавчого музею) однією особою? Якщо так, то до 30-х рр. ХХ ст. художник Миколай Давідович, автор портрету Ксаверія Браницького 1910 року, перебував у Білій Церкві та виконував портретні замовлення музею. Портретний жанр згаданих у документах Білоцерківського краєзнавчого музею творів М. Давідовича (живопис, графіка) дає нам підстави припустити, що у Білій Церкві перебував саме Миколай Давідович.

Проаналізувавши документи Білоцерківського краєзнавчого музею (йдеться про описи творів образотворчого мистецтва), ми дійшли висновку, що свого часу в музеї зберігалось принаймні 8 робіт М. Давідовича – це живописний портрет Карла Маркса (№ 0226, запис 05.01.1925), портрет п.о. (62 x 46) (Білоцерківський музей старожитностей, 1925) надійшов від автора та виконаний на замовлення у 1930-му (можливо, у 1931р.), графічні, виконані графітним олівцем на папері, портрети українських гетьманів (Петра Конашевича Сагайдачного, Самойловича, Мазепа, Хмельницького, Дорошенка, Полуботка). На жаль, рівень складання тогочасних документів надзвичайно низький і для мистецтвознавчого дослідження користування лише цими записами не є достатнім. Тому ми вважаємо, що пошук відомостей про цього польського, українського або російського портретиста Миколая Давідовича та його зв'язок з портретними замовленнями Браницьких герба Корчак та про можливий факт перебування творів саме цього художника в довоєнні часи у Білоцерківському краєзнавчому музеї є актуальним і потребує ретельної праці. Наведемо відомості про твори М. Давідовича у фондах Білоцерківського краєзнавчого музею, що записані у трьох книгах (прим.: наводимо записи дослівно):

«Книга 1924–1924 рр. 0226 05.01.1925. Портрет Карла Маркса. п.о. 62 x 46. Давидович М. Придбано. Давидович був у Б. Церкві 1924–25 р., портретист, помер в Польщі 1927 р.; 1278 1930 Картина Портрет Петра Конашевича Сагайдачного, папір; 1279 1930 Картина, папір; 1280 1930 Картина, папір; 1281 1930 Картина, папір; 1282 1930 Картина, папір; 1283 1930 Кар-

тина, папір; 1284 1930 Картина, папір; 2408 (2136) 1931 Портрет гетьмана Самойловича, дерев'яна рама, папір, М. Давидович; 2409 (2137) 1931 Портрет гетьмана Сагайдачного, дерев'яна рама, папір, М. Давидович; 2410 (2138) 1931 Портрет гетьмана Мазепи, дерев'яна рама, папір, М. Давидович; 2411 (2139) 1931 Портрет гетьмана Хмельницького, дерев'яна рама, папір, М. Давидович; 2412 (2140) 1931 Портрет гетьмана Полуботка, дерев'яна рама, папір, М. Давидович; 2413 (2141) 1931 Портрет гетьмана Дорошенка, дерев'яна рама, папір, М. Давидович; Книга 1937–1946 рр. 70 Малюнок Портрет Богдана Хмельницького 313 картон, олівець; 77 Малюнок Гетьман Самойлович 341 папір, олівець, 130x66. Книга 1948–1961 рр. 00343 00217 Малюнок. Портрет гетьмана Хмельницького, 1931, Замовлення KB-01, 1948.02.28; 00351 00220 0024 Малюнок Портрет гетьмана Самойловича, 1931. Замовлення KB-01 1948.02.28; 01119 00304 Малюнок Портрет гетьмана Мазепи, 1931. Замовлення KB-01 1948.03.20; 01120 00305 Малюнок Портрет гетьмана Дорошенка, 1931. Замовлення KB-01 1948.03.20; 01121 00306 Малюнок Портрет гетьмана Полуботка, 1931. Замовлення KB-01 1948.03.20; 01122 00307 Малюнок Портрет гетьмана Сагайдачного, 1931. Замовлення KB-01 1948.03.20» (Книга обліку, 1924-1930; Спис придбань в галузі мистецтва, 1925).

У пошуках відомостей про Миколая Давидовича у липні 2018р. ми відвідали музей Краківської академії образотворчих мистецтв (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie). У бібліотеці музею було знайдено довідкове видання «Матеріали з історії Академії образотворчих мистецтв у Кракові 1816–1895 рр.» (10 том – «Джерела історії мистецтва Польщі», виданий Національним Товариством ім. Оссолінських у Вроцлаві у 1959 році). У ньому наводяться короткі відомості про художника М. Давидовича: народився у с. Устимівка (Україна), у 1884–1888 навчався у Школі образотворчих мистецтв (Szkoła Sztuk Pięknych) – саме таку назву до 1900 р. мала сучасна Академія образотворчих мистецтв ім. Яна Матейки у Кракові (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie). У 1886 р. отримав грошову премію за академічний етюд оголеної натури та першу винагороду за скульптурне моделювання голови людини (Ryszkiewiczza, 1959). У пошуках відомостей про участь Давидовича у виставках під час його перебування у Кракові ми звернулися до Палацу Мистецтв у Кракові (Palac-Sztuki w Krakowie). Нам вдалося знайти у фондах палацу декілька видань про тогочасні виставки Товариства друзів образотворчого мистецтва, на яких виставлялися твори М. Давидовича. У звіті дирекції об'єданого Товариства друзів образотворчого мистецтва в Кракові за 1885 рік (Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego, 1886) під номером 63 вказується малюнок «З життя художника».

У Каталозі постійної виставки Товариства друзів образотворчого мистецтва у Кракові в Суkenіцах, виданий у 1889 р. (Katalog nieustającej wystawy, 1889), під № 53–55 вказано три

портрети авторства М. Давідовича: «Портрет Мауріція Манна» (Maurycego Manna), Луціна Семінського (Lucyana Siemińskiego), Александра Шукевича (Aleksandra Szukiewicza). Вказано, що усі три портрети є малюнками, виконаними крейдою, і є приватною власністю. У звіті дирекції об'єднаного Товариства друзів образотворчого мистецтва у Кракові за 1889 р. (Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego, 1890) вказано про участь п'яти портретів авторства М. Давідовича, вони записані під номерами 55–59: Портрет М. Манна (M. Manna); Портрет А. Шукевича (A. Szukiewicza); Портрет Л. Семінського (L. Siemieńskiego); Портрет Я. І. Крашевського (J.I. Kraszewskiego) (чотири портрети виконані крейдою на папері, а також «Портрет людини» (матеріал виконання не вказаний)). Тобто, згідно зі звітом Товариства у 1889 р., ще два твори Давідовича (крім вказаних у каталозі виставки у Сукеніцах) виставлялися у Кракові. У звіті дирекції об'єднаного Товариства друзів образотворчого мистецтва в Кракові за 1903 р. (Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego, 1904) під номером 13 вказано «Портрет чоловіка». Ми навели знайдені нами відомості про участь Міколая Давідовича у виставках Товариства друзів образотворчого мистецтва у Кракові. Нам відомо про участь художника й у виставках Товариства друзів образотворчого мистецтва у Варшаві в 1884, 1896, 1898, 1900 та 1901 рр. Дослідження про участь у цих виставках попереду.

Безумовно, цікавою для дослідження є робота Давідовича над портретними замовленнями представників тогочасної аристократії. Зв'язок М. Давідовича з графами Браницькими не був випадковістю, адже художник народився в Устимівці неподалік від Білої Церкви на Київщині, на землях, які входили до складу Устимівських маєтків графів Браницьких. Сьогодні ми не маємо відомостей про те, чи сприяли Браницькі художньому навчання Міколая Давідовича в Краківській школі образотворчих мистецтв, але це могло бути цілком вірогідно.

Під час навчання у Кракові М. Давідович отримував фінансову допомогу від князя Романа Даміана Сангушка (Softys, 2016). Відомо також про піклування з боку князя Романа Даміана Євстахія Павла Сангушко над польським художником українського походження Владимиром Лощем (Włodzimierz Łoś). Він також навчався у 70-ті рр. XIX ст. у Краківській школі образотворчого мистецтва, отримуючи стипендію від князя Сангушка. Графи Браницькі та князі Сангушки мали родинні зв'язки (ще донька графа Францишка-Ксаверія Браницького Катажина у першому шлюбі була дружиною Костянтина Сангушка (1781–1808) (Чернецький, 2011), відомі непоодинокі приклади спілкування, ведення спільних господарчих справ та інше (Чернецький, 2011).

У пошуках творів Давідовича ми відвідали Музей Тарнова (м. Тарнов, Малопольське воеводство, Польща). У постійній експозиції у міській ратуші у так званому «залі зі сріблом»

експонується портрет князя Романа Даміана Сангушка, написаний Миколаєм Давідовічем у 1896 році (рис. 4.2).



*Рис. 4.2. М. Давідович.
Портрет Романа Даміана Сангушка, 1896.
132,5 x 94 см. Полотно, олія. Музей Тарнова
(Тарнів, Малопольське воєводство, Польща).*

*Fig. 4.2. M. Davydovich.
Portrait of Roman Damian Sangushka, 1896.
132.5 x 94 cm. Canvas, oil. Tarnow Museum
(Tarnow, Lesser Poland Voivodeship, Poland).*

Портрет зображує князя, що сидить у кріслі. Колорит, манера виконання портрета схожа на «вілянівський» портрет Браницького. Також у лівому верхньому куті розташований герб «Погоня», до якого належали князі Сангушки. У портреті Сангушка інша композиція: з елементів інтер'єру – лише крісло з вкритою візерунками оббивкою, а фігура портретованого зображена до колін. Портрет виконаний олійними фарбами на полотні розміром 132,5 x 94 см. У лівому нижньому куті – автограф: «М. Dawidowicz 96 Sławuta». З цього ми дізнаємося, що портрет був написаний у маєтку Сангушка у Славуті (на Волині, Україна). Отже, пошуки творів М. Давідовіча в музейних зібраннях Польщі та України тривають.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

У статті вперше викладені знайдені відомості про творчість живописця і графіка українського походження Миколая Давідовіча, твори якого входили до складу мистецьких колекцій графів Браницьких, князів Сангушків і картини якого нині зберігаються у музеях Польщі та України.

Висновки

6

Живописець і графік Миколай Давідович навчався у Краківській академії мистецтв (1884–1888) (на той час – Школа образотворчих мистецтв міста Кракова), брав активну участь у виставках товариства заохочування художників Кракова та Варшави.

Основним жанром, у якому працював художник, був портрет. Він працював на замовлення заможних аристократичних родин (портретування графів Браницьких герба Корчак, князів Сангушків).

Працював у Кракові, Варшаві, Тарнові (Польща). Значний період життя та творчості Миколай Давидович провів у Білій Церкві. Нині твори художника зберігаються у Музеї короля Яна III у Вілянупі (Варшава, Польща), музеї м. Тарнова (Малопольське воеводство, Польща), Білоцерківському краєзнавчому музеї.

Список бібліографічних посилань

- Дмитренко, Н. (2018). Твори художника Миколая Давидовича у зібранні графів Браницьких. В *Краєзнавчі читання імені о. Петра Лебединцева: видання Білоцерківського краєзнавчого музею* (Вип. XLII, с. 39-45). Біла Церква.
- Книга обліку. (1924-1930). Фонд комунального закладу Київської обласної ради Білоцерківського краєзнавчого музею. Біла Церква.
- Спис придбань в галузі мистецтва. (1925, 1 червня). Фонд комунального закладу Київської обласної ради Білоцерківського краєзнавчого музею (В УАК 46/2а УССР). Архів і бібліотека. Білоцерківський музей старожитностей, Біла Церква.
- Чернецький, Є.А. (2011). *Браницькі*. Біла Церква: Видавець Пшонковський О.В.
- Katalog nieustającej wystawy Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie w Sukiennicach. (1889). (Nr. 4. Wdrukarni «Czasu» Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow.
- Ryszkiewiczza, A. (Red.). (1959). Źródła do dziejów Sztuki Polskiej. W J.E. Dutkiewicza, J. Jeleniewska-Słesińska, W. Słesiński, A. Załuski (Red.), *Materyły do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 1816–1895*. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- Sołtys, K. (2016). *Sanguszkowie. Katalog Wystawy Stałej*. Tarnów: Tarnowskie Towarzystwo Kulturalne.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie z czynności za rok 1885. (1886). (Rok XXXI. W drukarni «Czasu» Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie z czynności za rok 1889. (1890). (Rok XXXV. W drukarni «Czasu» Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie z czynności za rok 1903. (1904). (Rok XXXIX. W drukarni «Czasu» Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow.

References

- Chernetskyi, Ye.A. (2011). *Branytski* [Branches]. Bila Tserkva: Vydavets Pshonkovskiyi O.V. [in Ukrainian].
- Dmytrenko, N. (2018). *Tvory khudozhnyka Mikolaia Davidovycha u zibranni hraviv Branytskykh* [Works of the artist Nikolai Davydovich in the collection of Count Branicki]. In *Kraieznavchi chytannia imeni ottsia Petra Lebedyntseva: vydannia Bilotserkivskoho kraieznavchoho muzeiu* [Local linguistic reading of the name of Father Petro Lebedintsev: edition of the Bila Tserkva Local History Museum] (Issue XLII, pp. 39-45). Bila Tserkva [in Ukrainian].
- Katalog nieustającej wystawy Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie w Sukiennicach [The catalog of the most up-to-date newsstands will be used to create stuck books in Krakow in Sukiennicach]. (1889). (Nr. 4. Wdrukarni "Czasu" Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow [in Polish].

- Knyha obliku [Book of accounting]. (1924-1930). Fond komunalnogo zakladu Kyivskoi oblasnoi rady Bilotserkivskoho kraieznavchoho muzeiu. Bila Tserkva [in Ukrainian].
- Ryszkiewiczza, A. (Ed.). (1959). Źródła do dziejów Stuki Polskiej [Źródła do dziejów Stuki Polskiej]. Tom X. In J.E. Dutkiewiczza, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, A. Załuski (Eds.), *Materyły do dziejów Akademii Stuk Pięknych w Krakowie. 1816-1895* [Materials for the Academy of Sciences of the Stuka of Pięknych in Krakow. 1816-1895]. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich [in Polish].
- Sołtys, K. (2016). *Sanguszkowie. Katalog Wystawy Stałej* [Sanguszkowie Catalog Wystawy Stałej]. Tarnów: Tarnowskie Towarzystwo Kulturalne [in Polish].
- Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie z czynności za rok 1885 [Spreading the Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół zżek družkychych w Krakowie z znakowe za rok 1885]. (1886). (Rok XXXI. W drukarni «Czasu» Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow [in Polish].
- Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie z czynności za rok 1889 [Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół zżek drobnych w Krakowie z znaczu za rok 1889]. (1890). (Rok XXXV. W drukarni "Czasu" Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow [in Polish].
- Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie z czynności za rok 1903 [Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół zżek drobnych w Krakowie z znakomstwo za rok 1903]. (1904). (Rok XXXIX. W drukarni «Czasu» Fr. Kluczyckiego i Sp. Pod zarządem Józefa Łakocińskiego). Nakładem Zjednoczonego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, Krakow [in Polish].
- Spys prydban v haluzi mystetstva [List of acquisitions in the field of art]. (1925, June 1). Fond komunalnogo zakladu Kyivskoi oblasnoi rady Bilotserkivskoho kraieznavchoho muzeiu (V UAK 46/2a USSR). Arkhiv i biblioteka. Bilotserkivskiy muzei starozhytnosti, Bila Tserkva [in Ukrainian].

**CREATIVE WORK
OF VASYL ZABASHTA
AS AN ARTIST AND A CITIZEN**

Yaroslav Loginskyi,
<https://orcid.org/0000-0001-8198-8388>
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer,
Kyiv State Academy
of Decorative Arts and Design
M. Boychuk,
Kyiv, Ukraine
j.loginsky@gmail.com

**«ПОСТАТЬ У МИСТЕЦТВІ»:
ТВОРЧИСТЬ ВАСИЛЯ ЗАБАШТИ
ЯК ХУДОЖНИКА ТА ГРОМАДЯНИНА**

Ярослав Логінський,
<https://orcid.org/0000-0001-8198-8388>
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
Київська державна академія
декоративно-прикладного
мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука,
Київ, Україна
j.loginsky@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to highlight the figure of the artist, teacher and citizen V. I. Zabashta in the second half of 1950–2016. **Methodology of the research** includes general scientific methods – art study analysis and generalization of the problem under investigation. **Scientific novelty.** The article analyzes complex processes of formation of the personality of the artist during the period 1950–2016. The research reveals the basic moral, ethical and artistic principles on the basis of articles and unique interviews with the artist. **Conclusions.** The results of the study claim that V. I. Zabashta was a follower of classical traditions in pedagogical activity as the head of the landscape art studio NAOMA and progressive artist of the totalitarian period. It must be noted that the formally-shaped concept of Zabashta in the Ukrainian fine art of the period of independence and in the subsequent years of its formation deserves special consideration. The formation of his civil position during the post-war and recent years of life, his philosophical attitude and views on the present are highlighted.

Keywords:

Vasyl Zabashta, spirituality, civic position, national art, artistic tradition.

Анотація

Мета дослідження – висвітлити постать художника-педагога та громадянина В. І. Забашти періоду другої половини 1950–2016 рр. **Методологією дослідження** є загальнонаукові методи – мистецтвознавчий аналіз, узагальнення досліджуваної проблеми. **Наукова новизна.** У статті проаналізовано складні процеси становлення особистості митця періоду 1950–2016 рр. Дослідження виявляє основні морально-етичні та мистецькі засади на базі статей та унікальних розмов-інтерв'ю з художником. **Висновки.** За результатами дослідження можемо стверджувати, що Василь Забашта продовжував класичні традиції у педагогічній діяльності як очільник пейзажної майстерні НАОМА та як прогресивний митець періоду тоталітаризму. На увагу заслуговує формально-образна концепція Забашти в українському образотворчому мистецтві періоду незалежності та в наступні роки її становлення. Висвітлено формування його громадянської позиції впродовж післявоєнних та останніх років життя, його філософське ставлення та погляди на сучасність.

Ключові слова:

Василь Забашта, духовність, громадянська позиція, національне мистецтво, художня традиція.

Вступ **1**

У наш час існує чимало художніх течій, різноманітних прийомів подачі образу. Проте, якщо сьогодні усі зусилля художників спрямовані в першу чергу на візуальний ефект, то майстри старшого покоління в українському мистецтві другої половини ХХ – поч. ХХІ ст., серед яких і В. І. Забашта, дошуковуються засобів вираження задля ідеї. Розглядаючи процес розвитку митця у стильовому та живописному аспектах, ми насамперед отримуємо змогу зрозуміти процес еволюції його свідомості та абстрактного мислення. Адже потрібно мати багату творчу уяву, щоб пройти шлях від натурної скутості до вивільненого широкого та яскраво-експресивного письма.

Проте коли ми уважно поглянемо на пройдений художником шлях, то нам стануть зрозумілишими ті чинники, що сформували особистість майстра. В першу чергу його нелегка життєва доля, складна і в той же час унікальна. Василю Івановичу пощастило працювати та вчитися у колі уславлених художників, які ще за життя були визнаними і впливовими особистостями в мистецтві, про що свідчить навіть побіжний огляд імен: М. Самокиш, К. Трохименко, М. Бурачек, А. Петрицький, О. Шовкуненко, В. Касіян, К. Єлева. Цей список можна продовжувати. Але, що характерно й достовірно відомо, всі ці майстри були тісно пов'язані з європейськими мистецькими школами й процесами.

До цього потрібно додати той факт, що Забашта в кінці другої світової війни, під час півторамісячної відпустки працює в робітні відомого угорського художника Йожефа Сопроні Хорвата (Soproni Horvath Jozsef) та його друга з Німеччини Штеренберга (Забашта, 2009). Про цей факт він згадує у своїх спогадах як про вагомий досвід навчання та спілкування з художниками «високого європейського рівня».

Не менш важливим етапом у формуванні особистості як митця має поїздка до Китаю в складі творчої групи радянських художників. Безумовно, в колі сформованих та досвідчених майстрів це був колосальний досвід.

Всі ці перелічені чинники були складовою Забашти, але його особистий дар колориста від Бога підпорядкував увесь здобутий досвід та надав йому особливого звучання, яке й репрезентує унікальність цього митця. Він ніколи не протоколював з природи, радше візуальне сприйняття було першим поштовхом для творчого переосмислення. Майстра цікавить більше кінцева, візуально-психологічна дія на глядача, й задля цього підкорюються всі технічні та пластичні засоби творення. Таким чином, творчий шлях Василя Забашти приводить до сучасного малярства, малярства ідейного, в якому технічні засоби трансформуються в імпресію духовну. Саме цю філософську ознаку намагається донести до співрозмовника майстер.

Мета дослідження **2**

Висвітлити постать В. І. Забашти як художника-педагога та його громадянську позицію.

Методологія та аналіз джерельної бази

3

У ході дослідження використано метод історичного аналізу, що дозволило досягнути поставлених завдань. Основним методом дослідження є метод спостереження творчої, педагогічної і громадської діяльності в роки радянського тоталітарного панування та впродовж років незалежності. Базовою основою статті є безпосереднє спілкування з художником та аналіз його записів-нотаток.

Оглядаючи фахові джерела, можемо зауважити, що, незважаючи на цілий ряд публікацій про В. Забашту, які з'явилися останніми роками, можемо стверджувати відсутність комплексного дослідження його життєвого, творчого та педагогічного досвіду. Живописний доробок художника як видатного колориста сучасності недостатньо висвітлений і систематизований. За радянські роки згадки про митця мали здебільшого епізодичний характер. Більш активно до творчого досвіду Василя Івановича Забашти звертаються дослідники в часи незалежності, в 1990–2000-х рр. До числа їхніх досягнень належить змістовний тематичний альбом «Василь Забашта й відродження школи українського пейзажу – картини», який вийшов у світ у 1999 році. Найбільшим і найповнішим виданням, у якому всебічно висвітлена творчість художника, є альбом «Василь Забашта. Малярство» (Р. Забашта, & Г. Забашта, 2008). У виданні можна простежити певні періоди творчості художника. Поряд з численними добре репродукованими творами тут опубліковані думки про нього відомих мистецтвознавців і художників (В. Овсічука, Р. Чумака, М. Протас, Р. Яціва) та учнів (П. Колісника).

Іншою групою видань, які стали важливими для реалізації поставленої в статті мети, є книги з історії розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. До таких, у першу чергу, належать колективні та авторські монографії 1990-х – 2010-х рр., які були позбавлені ідеологічних кліше радянського періоду і де представлена певна сукупність саме художніх проявів як у т. зв. «офіційному» (радянському) мистецтві, так і в альтернативних творчих середовищах.

Результати дослідження

4

«Vivere Memento – Пам'ятай, що живеш» – цим натюрмортом, який сміливо можна зарахувати до розряду картини, написаною 2003 р., окреслено творчу та громадську позицію Василя Забашти (рис. 4.1).

Філософський задум виражений у композиції ретельно відібраними символами, які одразу ж закликають наше сприйняття до глибинного ідейно-духовного рівня. Художник, звісно, свідомий плінності земного буття. Невипадково його твір за іконографією перегукується з філософсько-дидактичними зображеннями доби бароко та ісихазму. Це свого роду картина-заповідь художника.

Творчість В. І. Забашти як одного з найвизначніших колористів сучасності, висвітлена тільки незначною мірою. Його творчий доробок заслуговує більш детального, та поглибленого дослідження.



Рис. 4.1. В. Забашта. «Пам'ятай, що живеш»,
2003. Полотно, олія.

Fig. 4.1. V. Zabashta. «Vivere Memento»,
2003. Canvas, oil.

Яскрава постать у мистецтві не могла не вплинути на духовно-екзистенційну складову мистецької натури. Переживання у розповіді, напруженість думки й емоції пробуджують потік нових почуттів. У всіх своїх душевних порухах, усім своїм еством Василь Забашта виказує живе трепетання перед багатотраждальною історією своєї держави. Вболівання за долю народу передається в його спілкуванні зі студентами чи то просто з пересічними людьми чи знайомими. Такі духовні «переймання» можна проілюструвати його роздумами на кшталт: «Потрібно це доводити до свідомості людей – хто ми і що з нами роблять. Я стара людина і шкодую, що не можу зараз піти на Майдан, хоч щось, але я, що можу, те й роблю. Козак Мамай – це вже традиція наша століттями, люди знають, що він сидить і на бандурі грає, а навколо нього там-от висить зброя, випивка все там біля нього, то я думаю, щоб оцей козак Мамай, сам по собі вже пробудився. Грати зараз? Треба, мабуть відкласти бандуру, і взяти в руки шаблюку, вона висіла на дереві. Він бандуру не кинув, а відклав: сьогодні треба відкласти все, – є потреби нагальні, – і взятись за зброю, а що ви думаєте?.. Треба відстояти Україну, а потім будемо вже й грати... Тож я думаю, щоб нас не одурманила ця партія знову – партія за партію, треба щоб українці були патріоти, щоб вболівали за Україну...» (Із записів розмов автора з В. І. Забаштою).

У цьому висловлюванні проявляється глибоке переживання за власну державу, за народ та долю України. Так міг висловлюватись тільки воїн, який знає ціну життю, ціну гідності та ідейній відданості. Це сутність художника-патріота. У розмові Василь Іванович залишався не менш яскравим, ніж у мистецтві. Чистота й гострота думки для нього були надзвичайно важливими й не менш вагомими за колірні поєднання живописного твору.

Гострота мажорних кольірних поєднань – це та базова основа, на яку опирається й від якої відштовхується художник. «Чим Бог обдарував Василя Івановича – бачити колір. Він таку кількість кольорів бачить, як у музиці Бетховен, йому це було дано з дитинства ...» – розкажує в своїх спогадах Людмила Забашта, дружина художника (Із записів розмов автора з Л. І. Забаштою). Завдяки кольору живописна поверхня його творів набуває часом самодостатньої естетичної цінності.

Зазвичай через колір майстер передає глядачеві основні імпульси почувань своєї душі й серця, виражає імперативи духовного виміру. Власне, світосприйняття і стверджує його світоглядну позицію як митця і громадянина. Вразливість природи й тонке відчуття людей та навколишнього є, власне, тією взаємопроникною суттю, яка змушує зосередитись на тих явищах, на які ми б могли не звернути уваги, а відтак – загубити щось дорогоцінне, а саме – можливість духовного збагачення свого «Я». Володіючи чіткою конструктивною пластикою форми, митець, як правило, ліпить, мов скульптор, об'єми зображень численними й тонкими вальорами всього кольорового спектру, водночас, енергійно-експресивним корпусним письмом, фактурністю живописної поверхні, ритмом і рухом мазків створює додатковий вимір образу.

«Портрет бандуриста Георгія Ткаченка» 1978 р., «Жінка в червоному береті» 2006 р. та інші широко ілюструють кольорово-технічні авторські дошукування. Його полотна відзначаються артистичністю, майстерністю виконання, демонструють сильне, енергійне малярство художника. Кольорові тони в полотнах митця звучать, наче симфонічні акорди.

У своїх розмовах про синтез мистецтв В. Забашта неодноразово наголошує на цілющому впливі класичних музичних творів на метафізичну ідейність в образотворчості. Під її звуки, як правило, художник працює. Музика – його друга стихія, внутрішня духовна й естетична потреба. Це якоюсь мірою пояснює той факт, що чимало картин у його доробку присвячено композиторам і виконавцям («С. Гулак-Артемівський і М. Глінка», 1950; «Микола Лисенко слухає гру Лесі Українки», 1962; «Чураївна», 2008; ін.) (рис. 4.2). Найулюбленіший композитор художника – Людвіг ван Бетховен. Саме під акорди його творів В. Забашта написав більшість своїх монументальних полотен.

«Це перше, що він має, відчуття музики в нього абсолютно рівноцінне кольору. Він чує багато звуків, у нього чудовий голос», – зауважує Л. В. Забашта й продовжує, – «...він не почує як стукали в дверці... Позаду стояв музикознавець Леонід Кауфман: йому про Забашту розказав Кирейко, що є такий художник, який пише картини під музику. Кауфман приніс подарувати Василю Івановичу свою працю про Марусю Чурай...» (Із записів розмов автора з Л. І. Забаштою). Це друге крило його творчості дає змогу глибше поринути у світ образу, у світ символу та знаку, котрі одухотворяють справжній твір мистецтва. У цьому



Рис. 4.2. В. Забашта. С. Гулак-Артемовський і М. Глінка. 1950. Полотно, олія.

Fig. 4.2. V. Zabashta. S. Gulak-Artemovskiy and M. Glinka. 1950. Canvas, oil.

виявляється глибинна сутність самого ества художника, рушій його творчості, й тому він став питомо українським митцем, митцем-громадянином.

Свідомі пошуки життєвих орієнтирів, творчі пошуки розпочалися в долі майстра з другої половини 1950-х р. За словами самого художника, саме творча подорож групи до Китаю дала йому змогу подивитися на себе та свою творчість «з боку».

«Китайці повернули мене, перетворили мене з манкурта в українця. Нелегкий шлях пройшов... Працював наді мною й Касіян, адже в тій атмосфері відшліфованої ідеології було важко» (Із записів розмов автора з В. Забаштою). Він, колишній солдат радянської армії, який під час другої світової війни став комуністом, почав роздмухувати в глибинах своєї підсвідомості той духовний стрижень, що зветься національним архетипом, нашою самістю. Він, як і у всьому іншому, – митець роздуму, митець-філософ. Як стверджує його дружина, Людмила Іванівна, звідси й мистецьке мовчання Василя Забашти впродовж шістдесятих, частково сімдесятих років.

На ньому як на художнику поставили хрест його «друзі», митці, які ніколи не сумнівалися в комуністичній доктрині та в єдиних творчих методах радянського мистецтва. В ті складні часи, що панували в мистецтві та культурі, нелегко було зберігати творчі настанови, які отримав Забашта юнаком від своїх учителів з європейською прогресивною думкою. Всі знання, всі роздуми Василя Забашти підтверджують органічність ідейного виразу через пластичну колірну знаковість. Він не забуває постімпресіоністичного досвіду: за живої, світлої, рухливої палітри – обов'язкове опертя на класичну серйозність композиції. Пленерний характер письма поєднується з композиційною та образною вивіреністю.

Окрім того, перебуваючи на посаді голови охорони пам'яток, він багато подорожує зі своєю родиною Україною, робить етюдні нотатки, записи у своїх щоденниках, які допомагають краще та глибше зрозуміти свій край. Художник пише: «Саме у 70–80-х рр. багато подорожую Україною зі своєю родиною, бачу зруйновані історичні святині, землю, спалюжену шту-ч-

ними каналами, морями, водосховищами, фіксую на полотні неповторні краєвиди рідної землі; свою творчу майстерню переносу на пленер... Відтворюючи той чи інший куточок природи, я відчуваю відповідальність за долю України.» (Із власних записів-думок В. І. Забашти: Архів автора). Тим часом митець багато експериментує з кольоровою виразністю та фактурою, що дасть йому пізніше змогу віртуозно використовувати в складних тематичних картинах.

Із здобуттям незалежності, в 1993 р. рішенням вченої ради Української академії мистецтва й архітектури, пейзажна майстерня отримує «друге життя» під керівництвом професора В. І. Забашти. Як керівник майстерні він був переконаний, що найбільше, найдовговічніше, неперехідне значення у малярстві краєвидів має пейзаж-картина, в якій композиція лінійна і композиція мас, композиція світлова і композиція барв мусять бути не випадковими, не інтуїтивно-імпресіоністичними, не імпровізаційними, не етюдними, а знайденими, сформованими, продуманими.

«Як кажуть, у людини два крила, так от, у нього педагогіка – це друге крило, чи це єдине ціле, тому що він там творець. І найбільший дар – уміти любити...» (Із записів розмов автора з Л. І. Забаштою). Роботи під керівництвом майстра вирізняються з-поміж інших майстерень своєю експресивністю та свіжістю природнього колориту. За такою, на перший погляд, розкутістю прихована велика реалістична праця. Як підкреслює його колишній учень, а тепер очільник майстерні І. Мельничук, «...до теми класичного питання. На цьому Василь Іванович наголошує, що стержень у мистецтві повинен бути класичним, в усіх періодах так було» (Із записів розмов автора з І. Ю. Мельничуком).

Цими базовими основами поєднуються й продовжуються традиції між майстрами європейських шкіл та сучасними молодими українськими майстрами. Робота з пленером – обов'язкова. Краєвиди мають бути найбільш виразні, мотиви – найбільш національні, які б створювали поняття та зміст, образ яких максимально точно віддзеркалюють сутність духу нашої землі, наголошував педагог. Усіма своїми живописними методами він створює реальність в її всеперемагаючій силі, міцності форм, інтенсивності й глибині кольорових співвідношень.

З послідовним устремлінням художник створює архітектоніку видимого, віднаходячи закодовану красу у природних ритмах. Забашта настільки захоплений красою безпосередніх, тонко вишуканих станів природи, що переносить свою майстерню на пленер. Природа стає його науково-дослідною мистецькою лабораторією. Упродовж усієї творчості художник зберігає гуманістично-філософське бачення нашого буття. Саме ця якість й допомагає досягати враження хвилювання від його пейзажних полотен з розкритими безкрайними далями, чи то переживання за нашу багатостраждальну історію з її радощами і болем. Пейзаж настільки становить невід'ємну

частину творчості Забашти, що навіть, працюючи над портретом, він часто вводить фрагмент, а то й частину пейзажного оточення. Ця особливість притаманна митцю й вирізняє його творчий доробок з-поміж інших художників.

У цьому плані особливо показовим є «Автопортрет» 2002 р. (рис. 4.3). Сонячний день, за вікнами – шумливе місто, у майстерні – художник за роботою, який затиснув у піднесеній до серця руці пензель, а вгорі – посмертна маска Кобзаря як символ генетичної пам'яті народу.



Рис. 4.3. В. Забашта. Автопортрет.
2002. Полотно, олія.

Fig. 4.3. V. Zabashta. Self-portrait.
2002. Canvas, oil.

Шевченко давно стає одухотвореним символом-знаком його творчості. Цим знаком Забашта проголошує свою позицію як громадянина, як митця. В особі майстра ми маємо справу із синтезом високої культури й виразної громадянської позиції. Саме таку цілісність натури художник маніфестує, зокрема, великими тематичними багатофігурними картинами, над якими працював упродовж останніх п'ятнадцяти років: «Засновники Києво-Могилянської Академії. Гетьман Сагайдачний та Галшка Гулевичівна» (1991–2005), «Прометей духу» (1991–2008), портретом-картиною «Борітеся – поборете» (1996), «Заповіт» (2010–2013) (рис. 4.4).



Рис. 4.4. В. Забашта.
«Борітеся – поборете»
1996. Полотно, олія.

Fig. 4.4. V. Zabashta.
"Keep fighting – you are sure to win"
1996. Canvas, oil.

Творчість Василя Забашти ми сьогодні намагаємося структурувати як внутрішню культуру й громадянську свідомість українства. Його живопис дозволяє долучитися до високого поняття «духовна Україна», і не лише словами й теоретичними вправами ерудованого інтелекту, але й особисто вистражданим шляхом власного досвіду, світоглядної культури та відданості мистецькій ідеї (рис. 4.5).



Рис. 4.5. В. Забашта. Прометей духу. 1991–2008.

Fig. 4.5. V. Zabashta. Prometheus of spirit. 1991–2008.

Слід підкреслити, що автор увібрав у себе й свідомо розвиває досвід національної школи. Творчий зв'язок поколінь у його полотнах перегукується насамперед з образно-композиційним та колористичним ладом робіт видатних українських художників кінця XIX – першої половини XX ст., зокрема К. Костанді, Ф. Кричевського, М. Бурачека, Л. Крамаренка, О. Новаківського, А. Ерделі (Б. Гриця) та ін. Як розповідав сам художник, «на мене вплинула цікава форма виразу, оце дуже цікаво, по суті кожний художник над цим працює, навіть Рембрандт над цим працював, знаходив форми, витягав усі можливості кольорової особливості й досяг потрясаючих результатів. Звичайно, не всі художники над цим задумуються, більше художників працює – просто списує, вони існують. Але такі як Кричевський, Петрицький, Новаківський – вони будуть показувати усім зразки і вершини художнього виразу...».

Продовжив Василь Іванович спогадом про Олексу Новаківського: «Новаківського вперше побачив у Львові в меморіальному музеї, його роботи, ескізи, те, що не потрапило в альбом. Його роботи надзвичайно темпераментні, живопис весь динамічний, немає там застою чи спокою, там потужний мазок трактує форму в русі та динаміці...». Згадуючи І. Труша, його пейзажні роботи, Забашта вбачав у них філософію для роздумів, глибинні підвалини змісту й образу. Автори, які створювали витончено мінливий, «зримий образ Батьківщини, який

у спогляданні його глядачем єднає покоління», – констатує художник (Із записів розмов автора з В. І. Забаштою).

Водночас, Україна Василя Забашти – не обмежений історико-етнографічною минувиною світ, – це край, відкритий для діалогів з іншими культурами-світами. Тому майстерність живописної «кухні» художника немислима без творчих знахідок світового мистецтва, насамперед, західноєвропейського імпресіонізму та постімпресіонізму, а також румунської, угорської, польської та інших європейських національних шкіл плернеризму. Спираючись на досвід попередників, художник не зупиняється на цих досягненнях, не створює абстрактну красу, а як патріот своєї держави формує упізнаваний лик національного характеру в своїх полотнах (рис. 4.6).



Рис. 4.6. В. Забашта. Фундатори Києво-Могилянської академії гетьман Петро Сагайдачний та Галшка Гулевичівна. 1991–2005. Полотно, олія.

Fig. 4.6. V. Zabashta. The founders of the Kyiv-Mohyla Academy hetman Petro Sagaidachny and Galshka Gulevichivna. 1991–2005. Canvas, oil.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

У статті проаналізовано складні внутрішньо-духовні та мистецькі переживання художника на основі його власних нотаток та розмов автора з В. І. Забаштою. Висвітлено його мистецький та громадянський характер як цілісну світоглядну складову за період 1950–2016 рр.

Висновки

6

За результатами дослідження можемо стверджувати, що Василь Забашта продовжував класичні традиції у педагогічній діяльності як очільник пейзажної майстерні НАОМА та як прогресивний митець періоду тоталітаризму. На увагу заслуговує формально-образна концепція Забашти в українському образотворчому мистецтві періоду незалежності та в наступні роки її становлення.

На нашу думку, звернення до творчої і педагогічної спадщини В. Забашти дозволить застерегти молодих художників від нехтування професійною освітою, зокрема, освоєнням настанов класики з її чіткими вимогами. Цей художник сьогодні є яскравим прикладом, який здатний вести за собою через

високу класику до сучасних пошуків виразу модерної патріотичної думки. Своєю творчістю ще за життя В. Забашта довів нерозривний зв'язок між мистецьким та патріотичним вихованням, які в сукупності дають високі артистичні взірці, що гідно репрезентуватимуть нашу державу.

Список бібліографічних посилань

Забашта, В. (2009). *Світ очима художника*. Київ: Майстерня книги.

Забашта, Р., & Забашта, Г. (Упоряд.). (2008). *Василь Забашта. Малярство: Альбом-каталог*. Київ: Майстерня книги.

References

Zabashta, R., & Zabashta, H. (Comps.). (2008). *Vasyl Zabashta. Maliarstvo: Albom-kataloh* [Vasyl Zabashta. Painting: Album-catalog]. Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].

Zabashta, V. (2009). *Svit ochyma khudozhnyka* [The world is the eyes of the artist]. Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].

Наукове видання

ДЕМІУРГ:
ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ,
ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

Том 2 № 1
2019

Засновник і видавець
Київський національний університет культури і мистецтв

Засновано 2018 р.

У науковому журналі вміщено статті теоретиків та практиків з актуальних питань сучасного дизайну середовища, одягу, аксесуарів та іміджу, графічного дизайну та мистецтвознавства.

Редагування та коректура

*Вікторія Олійник,
Наталя Удріс-Бородавко*

Бібліографічний редактор

Олена Вапельник

Редактор англомовних текстів

Юлія Рибінська

Дизайн макета

Наталя Удріс-Бородавко

Дизайн обкладинки

Поліна Пененко

Технічне редагування

В'ячеслав Лук'яненко

Комп'ютерна верстка

Олена Щербина

Scientific publication

DEMIURGE:
IDEAS, TECHNOLOGIES,
PERSPECTIVES OF DESIGN

Scientific Journal

Volume 2 No 1
2019

The founder and publisher
Kyiv National University of Culture and Arts

Founded in 2018

The scientific journal contains articles of theorists and practitioners on topical issues of modern design of the environment, clothes, accessories and image, graphic design and art studies.

Editing and proofreading

*Viktoriia Oliinyk,
Natalia Udris-Borodavko*

Bibliographic editor

Olena Vapelnyk

English text editor

Julia Rybinskiy

Design of mock-up

Natalia Udris-Borodavko

Cover design

Polina Penenko

Technical editing

Viacheslav Lukianenko

Computer layout

Olena Shcherbyna

Підписано до друку 26.06.2019. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Обл.-вид. арк. 13,0. Ум. друк. арк. 12,45.
Наклад 300 прим.
Зам. № 3830

Віддруковано з оригінал-макету на видавничо-поліграфічній базі КНУКіМ
м. Київ, вул. Чигоріна, 14.

Свідоцтво про внесення суб'єкта
до державного реєстру видавців,
виготовників, розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014