

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 № 2  
Vol. 2 No 2**

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 № 5 від 15.11.2019)*

**Редакційна колегія:**

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

Адреса редакції: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 509-а,  
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 KB № 23207-13047 P 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 № 5 of 15.11.2019)*

**Editorial board:**

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

Editorial office address: Kyiv, 36, Ye. Konovalets Street, off. 509-a,  
tel. (044) 286-43-48, (050) 265-79-73  
Kyiv National University of Culture and Arts  
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

ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ ФОРМОТВОРЕННЯ МЕБЛІВ  
У ЕПОХУ ПЕРШИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ ЛЮДСТВА

Валерій Стрілець.....166

### ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

СПЕЦИФІКА ВІЗУАЛЬНОЇ СИСТЕМИ У СОЦІАЛЬНИХ ПЛАКАТАХ  
НА ТЕМУ ДОМАШНЬОГО НАСИЛЬСТВА

Ліліана Вежбовська, Ірина Солан.....178

АКАДЕМІЧНИЙ ТА САМОСТІЙНИЙ РИСУНОК  
НА ПЕРШОМУ КУРСІ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ

Валерій Дмитренко .....190

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН  
В АСПЕКТІ ПОЄДНАННЯ НЕПОЄДНУВАНОВОГО

Інна Черкесова .....206

### ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

ПРИНЦИПИ ТИПОГРАФІЧНОГО ДЕКОРУВАННЯ ОДЯГУ  
ЯК ТРЕНД У СУЧАСНОМУ FASHION-ДИЗАЙНІ

Наталя Удріс-Бородавко .....216

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ  
З ВИКОРИСТАННЯМ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Лілія Саприкіна.....229

### МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

НАТЮРМОРТИ «МАЛИХ ГОЛЛАНДЦІВ»  
ЯК ПЕРШОДЖЕРЕЛА МОТИВІВ «НІМЕЦЬКІ КВІТИ» У ФАРФОРІ

Ольга Школьна.....237

КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ:  
САКРАЛЬНИЙ ЖИВОПИС І ПРОБЛЕМА КАНОНУ

Оксана Сторчай.....250

ФОРМУВАННЯ ПАРАДИГМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ  
В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

Сергій Папета.....261

НЕВІДОМИЙ КИЇВСЬКИЙ КОЛЕКЦІОНЕР ОЛЕКСАНДР ТУЛЬЧИНСЬКИЙ

Володимир Петрашик .....267

## CONTENTS

### DESIGN OF THE ENVIRONMENT

FURNITURE DEVELOPMENT TRENDS IN THE ANCIENT ERA OF THE FIRST MANKIND CIVILIZATIONS Valeriy Strilets .....	166
---	-----

### VISUAL COMMUNICATION DESIGN

SPECIFICITY OF VISUAL SYSTEM IN SOCIAL POSTERS ON DOMESTIC VIOLENCE Liliana Vezhbovska, Iryna Solan.....	178
ACADEMIC AND INDEPENDENT DRAWING DURING THE FIRST YEAR OF STUDY IN THE SYSTEM OF TRAINING FUTURE DESIGNERS Valeriy Dmytrenko.....	190
GRAPHIC DESIGN IN THE ASPECT OF COMBINING UNCONNECTED Inna Cherkesova .....	206

### DESIGN OF CLOTHES, ACCESSORIES, IMAGE

PRINCIPLES OF CLOTHES' TYPOGRAPHIC DECORATION AS A TREND IN MODERN FASHION DESIGN Natalia Udris-Borodavko .....	216
FUTURE DESIGNERS' PROFESSIONAL COMPETENCE FORMATION WITH THE INNOVATIVE TECHNOLOGIES USE Liliya Saprykina .....	229

### ART STUDIES

STILL-LIFES OF THE "SMALL DUTCH" AS PRIMARY SOURCES OF MOTIVES OF THE "GERMAN FLOWERS" IN PORCELAIN Olga Shkolna.....	237
MYHAILO VRUBEL KYIV CREATIVE PERIOD: SACRED ART AND CANON PROBLEM Oksana Storchay.....	250
THE FORMATION OF THE PARADIGM OF NATIONAL SELF-IDENTIFICATION IN THE UKRAINIAN ART OF THE END OF THE NINETEENTH CENTURY Serhiy Papeta.....	261
OLEKSANDR TULCHINSKY – UNKNOWN COLLECTOR FROM KYIV Volodymyr Petrashyk.....	267



UDC 7.05:684"-2/-10"

УДК 7.05:684"-2/-10"

DOI: 10.31866/2617-7951.2.2.2019.189713

### FURNITURE DEVELOPMENT TRENDS IN THE ANCIENT ERA OF THE FIRST MANKIND CIVILIZATIONS

**Valeriy Strilets,**  
<https://orcid.org/0000-0002-7669-8770>  
Senior Lecturer of  
the Department of Environment Design,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine  
VStrilets8@gmail.com

### ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ ФОРМОТВОРЕННЯ МЕБЛІВ У ЕПОХУ ПЕРШИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ ЛЮДСТВА

**Валерій Стрілець,**  
<https://orcid.org/0000-0002-7669-8770>  
старший викладач  
кафедри дизайну середовища,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
VStrilets8@gmail.com

## Abstract

**The aim of the study** is to determine the development process of the ancient furniture shaping of the first mankind civilizations (3000 BC – XI century BC). **Research methods.** The research methodological platform is formed on the basis of a comprehensive systematic functional-structural analysis and is based on identifying trends in the furniture shaping development that can affect the modern furniture design. Therefore, to identify trends in the ancient furniture shaping, methods of systematization by features, localization, and comparative approach were used. The last of the three research methods, the comparative method, provided a comparison of the evolution process features of the furniture shaping phenomena of the ancient period. **Scientific novelty** consists of identifying development trends in the ancient furniture shaping by its features and in fact confirming its dependence on the influence of both the characteristics of the natural and climatic environment, the anthropometric dimensions of a person, and the worldview and value ideas of that time society. **Conclusions.** Thanks to

## Анотація

**Мета дослідження** – визначення процесу розвитку формотворення меблів у епоху перших цивілізацій людства (3000 р. до н. е. – XI ст. до н. е.). **Методи дослідження.** Методологічна платформа дослідження формується на основі комплексного системного функціонально-структурного аналізу й ґрунтується на виявленні принципів розвитку формотворення меблів, що можуть впливати на дизайн сучасних меблів. Тому для виявлення принципів формотворення меблів у стародавньому світі використовувалися методи систематизації за ознаками, локалізації та компаративного підходу. Останній із трьох методів дослідження – компаративістський, забезпечував порівняння ознак процесу еволюції формотворчих явищ меблів стародавнього періоду. **Наукова новизна** полягає у виявленні принципів розвитку формотворення меблів у стародавньому світі за його ознаками та фактичним підтвердженням його залежності від впливу як особливостей природо-кліматичного середовища, антропометричних розмірів людини, так й світогляд-

the research methodological platform, which is formed on the basis of a complex system of functional and structural analysis, a consistent influence on the ancient furniture shaping is recorded besides the environmental, ergonomic, sacral, and also social factors. Identified trends in the formation of ancient furniture models – socio-economic, environmental, ergonomic, functional-typological, technical, historical and cultural, aesthetic.

но-ціннісних уявлень суспільства того часу.  
**Висновки.** У результаті дослідження зафіксовано послідовний вплив на формотворення меблів у стародавньому світі крім екологічного, ергономічного, сакрального, ще й соціального чинника. Виявлені принципи розвитку формотворення стародавніх моделей меблів – соціально-економічні, екологічні, ергономічні, функціонально-типологічні, технічні, історико-культурні, естетичні.

**Keywords:**      **Ключові слова:**

genesis, furniture, ancient furniture shaping, functional purpose, furniture culture typology of Mesopotamia and Egypt.

генезис, меблі, меблеве формотворення, функціональне призначення, стародавній світ, типологія меблів культур Межиріччя та Єгипту.

**Вступ** ■ 1

Метод теоретичного осягнення й осмислення питання формотворення меблів у стародавній період, вочевидь, витікає з площини його генезису. На сьогодні наукові джерела не дають повного розуміння цього явища, особливо такого важливого його сегменту як історично-первісне виникнення формотворення меблів. Нерозуміння причин, ознак і принципів виникнення, що вже історично реалізувалося протягом тисячоліть в осмислені типологічні форми меблів, і обумовило дослідження цієї локальної проблеми – формотворення меблів у епоху перших цивілізацій. А це, водночас, є науковою проблемою знань історичних витоків меблів як певної об'єктивної закономірності, що обумовила конкретне явище.

До нашого часу дійшли лише образи пишних асирійсько-вавилонських королівських меблів, тоді як під час розкопок були виявлені єгипетські зображення меблів для різних верств суспільства, (Кес, 1981, с. 28).

**Мета дослідження** ■ 2

Виходячи з означеної проблеми, мета дослідження полягає у визначенні особливостей походження і розвитку формотворення меблів в історичний період перших цивілізацій людства, або, іншими словами, комплексному виявленні історичних причин і особливостей розвитку формотворення меблів у епоху перших цивілізацій (3000 р. до н. е. – XI ст. до н. е.).

**Методологія та аналіз джерельної бази** ■ 3

У дослідженні означеної проблеми впроваджено метод комплексного аналізу. Загалом, методологічна платформа дослідження формується на основі комплексного системного функціонально-структурного аналізу й ґрунтується на виявленні принципів розвитку формотворення меблів, що можуть впливати на дизайн сучасних меблів.

Темою розвитку формотворення меблів у часи перших цивілізацій людства паралельно з дослідженням всієї історії формотворення меблів або інших предметів матеріальної культури того часу займалися такі науковці, як О. Грашин (2007), Д. Кес (1981), В. Любченко (1991), С. Мигаль (1991; 1999), Н. Мухіна (2003), Дж. Чізхолм і Е. Міллард (1999) та інші. Означені автори в основному констатували наявність або описували лише віднайдені археологами меблеві одиниці і їхнє зображення на різних предметах. Безпосередньо в літературі з теми розвитку формотворення меблів, починаючи від перших цивілізацій Шумеру і до Вавилону, а потім і стародавньої цивілізації Єгипту, автор статті не виявив наукової полеміки. Про еволюцію меблів у часи перших цивілізацій світу складно вести дискусію через обмаль фактичного матеріалу (Кес, 1981; Мухіна, 2003). Це спричиняє гіпотетичний підхід науковців у питанні появи та розвитку меблевих форм. Археологія поки що не дає відповіді, як саме відбувався їх розвиток, хоча фіксує появу меблів у IV тисячолітті до н. е. У світових музеях меблі як фактологічний матеріал репрезентують оригінальні зразки-експонати, починаючи з епохи Середньовіччя. І лише поодинокі музеї можуть репрезентувати експонати меблів стародавнього часу, такі як, наприклад, Метрополітен музей у Нью-Йорку США, Каїрський музей у Єгипті, Паризький Лувр у Франції.

На нашу думку, найчіткіше в стислій формі охарактеризував розвиток формотворення меблів цивілізації Межиріччя автор праці «Стилі меблів» Д. Кес (1981). Тому саме його дефініції ми використовуємо найбільше в цій темі.

Окрім того, викладене в статті дослідження є, фактично, продовженням авторської розвідки локальної проблеми – розвитку формотворення меблів у часи перших цивілізацій людства (Стрілець, 2019).

## Результати дослідження **4**

Більшість джерел, що вказують на існування меблів у період перших цивілізацій людства, беруть за основу сюжетні малюнки з їхнім зображенням та археологічні музейні експонати: рельєфи (Кес, 1981, с. 28, 45), барельєфи (Кес, 1981, с. 3, 31), статуєтки (Кес, 1981, с. 3, 45), кам'яні скульптури (Мигаль, 1999, с. 31; Кес, 1981, с. 33), графічні зображення на картинах (Мигаль, 1999, с. 31; Кес, 1981, с. 38), стінах (фрески) (Мигаль, 1999, с. 31; Кес, 1981, с. 22), вазах (Мигаль, 1999, с. 31; Кес, 1981, с. 45). Залучалися також письмові спогади про меблі задля характеристики народностей (Мигаль, 1999, с. 31; Кес, 1981, с. 30). Винятком із цього ряду є відновлені археологами з фрагментів меблі, віднайдені у гробниці цариці Хетепхерес (Чізхолм & Міллард, 1999), ціла неушкоджена колекція меблів із поховання фараона



Тутанхамона в Єгипті (Картер, 1959; Кес, 1981) і деяких зразків із розкопок міста Помпеї в Італії.

Можна припустити, що відколи людина, перейшовши від кочового до осілого способу життя, почала освоювати метали, – на межі IV – III тисячоліть до н. е. – бронзу, а в кінці II тисячоліття до н. е. – залізо, – відтоді були створені передумови для вдосконалення інструментарію, методів будівництва житла, а відтак – розвитку формотворення меблів (бронзу знайдено серед решток будівель на палях).

З розвитком цивілізації, коли спосіб виготовлення меблів дійшов певної логічної послідовності, меблі набули ознак комфорту, зумовлених, насамперед, прагненням до пропорційності з фізичними параметрами людини та її житла.

Застосування нових, досконаліших матеріалів та розподіл праці у стародавньому світі сприяли швидкому розвитку виробничих сил (Кес, 1981, с. 16).

Загалом, наші відомості про меблі цих цивілізацій дуже обмежені, згідно з ними складно створити картину еволюції меблів, але з наявного наукового матеріалу можна виокремити певні її ознаки.

Так, за морфологічними ознаками декоративно-прикладного мистецтва у цей час у виробництві меблів уже були відомі та застосовувалися такі види-техніки: художній метал, столярне й токарне деревообробництво, лозоплетіння, художня обробка кістки й рогу, художнє ткацтво, можливо, обробка каменю, художня обробка шкіри (згідно з вивченням етнографії сучасних народів, що перебувають на первісній стадії розвитку).

За функціонально-типологічними ознаками найвиразнішим типом меблів указанного періоду є трон – символ як царської, так і божественної влади (є версія первісного поклоніння трону в Трипільській культурі). Він характеризується конструктивно-символічною формою (на троні людина перебуває в сидячому стані, у той час як підлегли згідно з логікою суспільної ієрархії стоять перед троном).

Уперше з'являються підлокітники, функція яких – забезпечення відпочинку рук, що одночасно підсилює домінуючу спрямованість цієї меблевої одиниці на церемоніальну традицію (сидіння на троні – традиція ієрархічності).

За графічними зображеннями меблі цього часу мають певні ознаки комфорту. Наприклад, висока спинка, сидіння з м'якими подушками, підставка для ніг і підлокітники (асирійський трон з Ніневії, перський стілець за зображенням на рельєфі з палацу Дарія в Персеполісі). Підставка для ніг є прямим успадкуванням попередніх досягнень у сфері меблевого виробництва, пов'язаних із виникненням меблів як явища (рис. 4.1.). Ця гіпотеза автора статті вказує на вплив повітряного протягу в помешканні



Рис. 4.1. Асирійський трон з Ніневії.

Fig. 4.1. Assyrian throne from Nineveh.

первісного наземного житла людини, в результаті чого вона змушена була піднімати функціональні площини з рівня підлоги до безпечного для її здоров'я рівня – на 200-700 міліметрів (Стрілець, 2019).

Відомі інші типологічні види меблів періоду Шумеру-Вавилону: ослони-лави, кушетки, табуретки, столи, стільці, ложа, крісла, різні підставки.

Отже, на підставі отриманих даних можна сформулювати характерну ознаку розвитку формотворення меблів стародавніх цивілізацій Межиріччя за соціальними ознаками – вираження у меблевих формах диференціації суспільства.

Відкритим залишається питання соціального обмеження меблів цього періоду, оскільки їх виготовляли нібито лише для середовища монарха, вождя, аристократії, а не для інших верств суспільства (Кес, 1981, с. 30). Археологи в майбутньому повинні підтвердити або спростувати цю гіпотезу.

Крім функціонально-ужиткової інформації, у меблях зберігаються відомості соціальної, магічної, образної орієнтації.

За семантичними композиційно-оздоблювальними ознаками основними носіями широкого спектру інформації є композиційні елементи форми і декору твору – знак, символ, алегорія. Асирійсько-вавилонська орнаментика багата на зображення фантастичних звірів, крилатих биків, левів, птахів тощо. Найхарактернішими асирійськими мотивами були шишки пінії (символ плодючості) – вони використовувалися як опори у тронах, дерево життя (символ походження всього живого), розетки, пальметки, плоди граната. Мали місце й геометричні мотиви, втілені в зірках, зигзагоподібних лініях, колах, хвилястих лініях та симетрично розташованому листі та квітах (Кес, 1981, с. 30).

Технічні ознаки розвитку формотворення меблів наявні у таких фактах: стійкість меблів у цивілізаціях Межиріччя досягалася за рахунок металевих жорстких кріплень; рубанка тут іще не було, однак за роздільними круглими ніжками меблів можна зробити висновок, що в той час застосовувалася не лише формотворча техніка в меблях для об'ємної пластики деревини, а й існував верстак із металевим пресом, на якому виготовлялися профільовані і круглі металеві деталі (Кес, 1981, с. 30), що вказує на використання техніки карбування в металі.

Металеві інструменти були кращими в застосуванні, основні їхні форми виникли раніше, коли людина користувалася зубилом, свердлом, молотком, сокирою і ножом.

Крім того, активне застосування текстилю в меблях, особливо прозорих тканин для захисту від комах, підтверджує наявність рідкого полотняного переплетення канвових тканин уже в ті часи. На той час теж були відомі шпалери, килими та вишивки (Кес, 1981, с. 30).

За технічними ознаками, як стверджує у своїй праці Д. Кес (1981), виявляються три важливі принципи розвитку формотворення меблів:

- початок виготовлення системних штучних конструкцій меблів на основі шипових з'єднань елементів-деталей;
- запровадження усталеної схеми конструктивної побудови меблів – вертикальних несучих ніжок та горизонтальної рами;
- поява примітивної рамково-тахлевої конструкції меблів.

За техніками художнього декорування меблі Вавилону багато прикрашалися металевою фурнітурою, гудзиками й кільцями з металу; трон був перевантажений золотими й бронзовими прикрасами, набуло значного розвитку мистецтво пластики у металі: вперше згідно з морфологічною класифікацією матеріалів у декорі меблів золото використовувалося у комбінації зі сріблом, бронзою і кісткою. Пророк Амос у своїх описах запевняв, що у вавилонців та асирійців були навіть кушетки із слонової кістки. Таке нечуване багатство і в давньому світі було рідкісним явищем (Кес, 1981, с. 30).

З-поміж технік художнього декорування меблів виокремлюються інкрустація та карбування (Павлюк & Чмелик, 1996).

Зразками скульптурної пластики є зображення грифонів на троні Олександра Македонського (що підіймають його на небо) (Racine, 1888, с. 101, 114); або на одному з тронів вавилонського монарха бічні елементи крісла являли собою вирізані з дерева людські фігурки, які підтримують пана на піднятих руках (Мухіна, 2003, с. 66).

Нами виявлено такі принципи розвитку формотворення меблів:

1) за історико-культурними ознаками – це різний за мірою вплив суспільної ідеології на декоративне оформлення та формотворення меблів (ієрархічно-принциповий тип);

2) за естетичними ознаками – це розвиток декоративних елементів та художніх видів-технік оздоблення меблів декором (простим чи складним).

У кінці IV тисячоліття до н.е. у Північно-Східній Африці у долині ріки Ніл сформувалася ранньорабовласницька держава Єгипет, якій випала історична доля стати одним із центрів світової культури (Грашин, 2007, с. 23). Характерні риси давньоєгипетського мистецтва, яке було звернене не стільки до світу живих, скільки до царства мертвих, визначила релігія. Витвори мистецтва, згідно з вірою його творців, мали особливу магичну силу й допомагали небіжчику в його загробному житті (Грашин, 2007, с. 23).

Найдавніші зразки меблів віднайдені в похованнях Раннього царства 3 тис. р. до н. е. (уламки скриньок з чорного дерева, інкрустованих слоною кісткою, звичайний та складальний (х-подібний) дерев'яні табурети з ніжками у вигляді копит жуйних тварин, виконаних із слонових ікл). В епоху Середнього царства (XXI–XVIII ст. до н. е.) досягає свого розквіту столярне мистецтво. Найбільша частина відомих єгипетських меблів створена в епоху Нового царства (XVI–XI ст. до н. е.) (Грашин, 2007, с. 23). При відкритті у 1922 р. гробниці фараона Тутанхамона періоду Нового царства було виявлено багато цілком неушкоджених меблів. Цей факт є одним із небагатьох випадків збереження оригіналів меблів тієї давньої епохи.

За морфологічними характеристиками ДПМ можна констатувати факти наявності у єгипетських меблях таких видів і технік утилітарної галузі прикладного мистецтва, як столярне деревообробництво, видовбування та профілювання, текстиль, фаянс, мозаїка, тиснення шкіри, інкрустація.

Меблі залежно від функціонально-типологічних характеристик поділяються на різні типи (для сидіння, лежання, функціональні площини, ємності тощо). У Єгипті була створена ціла низка типів меблів. Спочатку це були лише низькі лавки і стільці, які вказували, що єгиптяни, як і чимало східних народів, любили сидіти навпочіпки. Привілеєм багатих єгиптян були парадні стільці зі спинкою (Кес, 1981, с. 22), табурети (х-подібні стільці), столи, ложа, стільці (також стільці на зразок шезлонга, із спинкою і довгим, але вузьким сидінням, розрахованим на двох осіб (Мухіна, 2003, с. 55). Скрині мали рамочно-тахлеву конструкцію, випуклу пересувну кришку та великі замки чи двосхилу кришку з тімпаном (Кес, 1981, с. 25). Форми давньоєгипетських меблів логічно

організовані та зрозумілі. Їх тектоніка враховує властивості матеріалу, однак зовнішній вигляд не завжди відтворює внутрішню суть, тому що єгипетські майстри дотримувалися певного канону. Звідси – певна одноманітність єгипетських меблів, обмежена кількість типів, незмінних упродовж століть форм.

Окрім того, у Єгипті при розкопках були віднайдені предмети меблів для різних верств суспільства (Кес, 1981, с. 28). В них виявляються такі особливості розвитку формотворення:

- 1) диференціювання суспільства, що спричинило появу нових типів меблевих форм;
- 2) урахування функціональної типологічної різноманітності у виготовленні меблів;
- 3) архітектонічне використання світлотіньових ефектів у пластиці зовнішнього формотворення меблів.

Особливу роль у розвитку форм меблів відігравав соціальний чинник.

На творчість меблевих майстрів важливий вплив мала етнічна традиція, підтримувана своєю ментальністю, неповторною культурною спадщиною. Тому тут за історико-культурними ознаками виявляємо тенденцію розвитку формотворення меблів, – впливу на технологію виробництва і типологію, – культурного рівня розвитку традицій народів (через національну міфологію, символіку та ремісничу культуру майстрів (матеріал і конструкції меблів)).

Технологія виробництва меблів включає технічні ознаки їхнього формотворення. За формотворчою технікою та галузевим виробництвом меблів найважливішим засобом було столярство. Технічний інструментарій єгиптян для виготовлення меблів відомий нам за збереженими оригіналами, а також за моделями та зображеннями на саркофагах (сокира, пила-ножівка, дворучна пила, тесло, дерев'яний молоток, лучкове свердло, каміння для полірування поверхні (Грашин, 2007, с. 25). Єгипетському столяру бракувало рубанка, токарного обладнання (Мухіна, 2003, с. 47), лещат і верстата (Мухіна, 2003, с. 49).

Для шипів видовбували пази, щоб з'єднати окремі частини дерев'яних виробів. Нерівності на поверхні вирівнювалися пемзою, потім покривались замазкою і фарбувались олійною фарбою; іноді її спочатку обтягували полотном, а потім малювалась орнаментика, ієрогліфічне письмо; малярство покривалося захисним лаком (Мигаль, 1999, с. 26).

Ці дані слугують достатньою підставою для виявлення принципи розвитку формотворення меблів, яка засвідчує використання в ньому досягнень розвитку інструментарію і технологій виготовлення. Тому, на нашу думку, доцільним є введення в дослідження принципів розвитку формотворення меблів аспекту технологічного апарату – технологій.

З матеріалів для виробництва меблів (окрім цільної деревини) єгиптяни вже застосовували примітивний спосіб фанерування. Вони облицьовували дешевшу деревину форм меблів пластинами з дорожчих, благородних порід, які, однак, іще не були такими тонкими, як, наприклад, сучасна фанера. У похованні дочки одного з царів III династії був знайдений дерев'яний предмет із шести пластів «фанери», причому кожен пласт був виготовлений з дерева іншої породи: кипарису, алепської сосни, ялівцю, кедра й дерева зизифуса (Мухіна, 2003, с. 50).

За морфологічними ознаками класифікації матеріалів у виготовленні меблів єгиптяни обробляли переважно привозну деревину. Окрім сикомора (дерево всевітв, що належало богині Нут (Racine, 1888, с. 160)), оливкового дерева, ліванського кедра, тиса та чорного дерева (з верхів'я Нілу та з Аравійського півострова), вони використовували й деревину нільської акації (Кес, 1981, с. 24), тамариск, вербу, ялівець, кипарис, а також волокнисті рослини дельти Нілу (Мухіна, 2003, с. 53).

Меблі на той час у Єгипті мали естетичні композиційно-оздоблювальні ознаки. Оздоблення меблів було знаковим (Холмянський, 1992, с. 16). Усі мотиви декору мали символічне значення – захисту фараона чи господаря від ворожих сил (Мухіна, 2003, с. 57). Певний зміст був закладений у тому, що опорами сидінь і лож надавалася форма кінцівок звірів: у давніший час – биків, а пізніше – левів. Для єгиптянина важливим був сам факт наявності такого зображення, що сприймалося як оберіг або талісман (Грашин, 2007, с. 26). По боках спинки здіймалися священні кобри на захист свого володаря, їх крила утворювали ажурні поручні, які обрамляли «картуш фараона» з його ім'ям (Павлюк & Чмелик, 1996, с. 57-58). Отже, тут первісно виявляється принцип розвитку формотворення меблів – урахування індивідуальних духовних цінностей та потреб замовника.

З-поміж технік художнього декорування меблів застосовувалося різьблення у вигляді ажурних вставок горельєфу, барельєфу (рис. 4.2.) та єгипетського «врізаного» рельєфу і круглого різьблення (священні тварини, сонячний диск, фараон) (Мухіна, 2003, с. 53). На особливо багато оздоблених меблях можна побачити інкрустацію слоновою кісткою, перламутром і навіть золоті накладки (меблі з гробниці Тутанхамона. – рис. 4.3.) (Кес, 1981, с. 24), кольорову емаль, напівкоштовне каміння (рис. 4.2.), кольорові вставки з шматочків синього та білого фаянсу, смальти, срібла (срібло цінувалося більше, ніж золото) (Грашин, 2007, с. 25), скла, каменю. За часів правління XVIII династії фараонів (XIV ст. до н.е.) з'явилася металева фурнітура, що засвідчує високу техніку художньої обробки металу.

Ці дані засвідчують особливості формотворення у епоху перших цивілізацій, які полягають у впровадженні нових



Рис. 4.2. Барельєф на троні Тутанхамона.  
XVI–XI ст. до н. е.

Fig. 4.2. Low relief on the throne of Tutankhamun.  
XVI–XI ct. BC. is.



Рис. 4.3. Трон Тутанхамона. XVI–XI ст. до н. е.

Fig. 4.3. The throne of Tutankhamun. XVI–XI ct. BC. is.

різноманітних матеріалів у виготовленні меблів; розвиток формотворчих видів-технік утилітарної галузі декоративного мистецтва; та врахування колористичної гармонії у мистецтві оформлення меблів.

**Наукова  
новизна та  
практична  
значимість  
дослідження**

**5**

Полягає у виявленні принципів розвитку формотворення меблів у епоху перших цивілізацій та фактичному підтвердженні його залежності від впливу як особливостей природо-кліматичного середовища, антропометричних розмірів людини, так і світоглядно-ціннісних уявлень суспільства того часу.

**Висновки**

**6**

Завдяки методологічній платформі дослідження, що формується на основі комплексного системного функціонально-структурного аналізу, крім екологічного, ергономічного, сакрального чинників зафіксовано послідовний вплив на формотворення меблів стародавнього світу ще й чинника соціального. Виявлено принципи розвитку формотворення ста-

родавніх моделей меблів – соціально-економічні, екологічні, ергономічні, функціонально-типологічні, технічні, історико-культурні, естетичні.

Таким чином, результати дослідження слугують достатньою підставою для об'єктивного виявлення принципів розвитку формотворення меблів. За технічними ознаками можна констатувати послідовний потяг до впровадження нових різноманітних видів матеріалів у виготовленні меблів (для розвою формотворчих та художньо-декоративних технік). За естетичними ознаками – розвиток формотворчих видів-технік утилітарної галузі декоративного мистецтва та врахування колористичної гармонії у мистецтві оформлення меблів.

## Список бібліографічних посилань

- Грашин, А.А. (2007). *Краткий курс стилевой эволюции мебели*. Москва: Архитектура-С.
- Картер, Г. (1959). *Гробница Тутанхамона* (Ф.Л. Мендельсон & Д.Г. Редер, Пер.). Москва: Восточная литература.
- Кацнельсон, И.С. (1976). *Культура Древнего Египта*. Москва: Наука.
- Кес, Д. (1981). *Стили мебели*. Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии.
- Любченко, В.Ф. (1991). *Меблі стародавнього Єгипту*. Львів: Інститут прикладного та декоративного мистецтва.
- Мигаль, С., Бугаєнко, Я., & Любченко, В. (1991). *Атрибуція меблів*. Львів.
- Мигаль, С.П. (1999). *Проектування меблів*. Львів: Світ.
- Мухіна, Н. (2003). *Історія меблів. Епохи та стилі*. Київ: КНУКІМ.
- Павлюк, С., & Чмелик, Р. (Ред.). (1996). *Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України: Путівник*. Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Стрілець, В.Ф. (2019). Генеза формотворення меблів. *Мистецтвознавчі записки*, 35.
- Холмянський, Л., & Щипанов, О. (1992). *Дизайн*. Київ: Освіта.
- Чизхолм, Дж., & Миллард, Э. (1999). *Ранние цивилизации*. (А.М. Голова, Пер.). Москва: Росмэн.
- Racine, A. (1888). *l'Ornement polychrome*. Paris.

## References

- Chisholm, J., & Millard, A. (1999). *Rannie civilizacii [Early civilizations]*. (A.M. Golova, Trans.). Moscow: Rosmen [in Russian].
- Grashin, A.A. (2007). *Kratkii kurs stilevoi evolucii mebeli [A short course in the style evolution of furniture]*. Moscow: Arkhitektura-S [in Russian].
- Carter, G. (1959). *Grobnitca Tutankhamona [Tomb of Tutankhamun]* (F.L. Mendelson & D.G. Reder, Trans.). Moscow: Vostochnaia literatura [in Russian].
- Katcnelson, I.S. (1976). *Kultura Drevnego Egipta [The culture of ancient Egypt]*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Kaesz, G. (1981). *Stili mebeli [Styles of furniture]*. Budapest: Izdatelstvo Akademii nauk Vengrii [in Russian].
- Kholmianskyi, L., & Shchypanov, O. (1992). *Dyzain [Design]*. Kyiv: Osvita [in Ukrainian].
- Liubchenko, V.F. (1991). *Mebli starodavnoho Yehyptu [Furniture of ancient Egypt]*. Lviv: Instytut prykladnoho ta dekoratyvnoho mystetstva [in Ukrainian].
- Mukhina, N. (2003). *Istoriia mebliv. Epokhy ta styli [History of furniture. Ages and styles]*. Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].



- Myhal, S., Buhaienko, Ya., & Liubchenko, V. (1991). *Atrybutsiia mebliv [Attribution of furniture]*. Lviv [in Ukrainian].
- Myhal, S.P. (1999). *Proektuvannia mebliv [Design of furniture]*. Lviv: Svit [in Ukrainian].
- Pavliuk, S. & Chmelyk, R. (Eds.). (1996). *Muzei etnografii ta khudozhnoho promyslu Instytutu narodoznavstva NAN Ukrainy [Museum of Ethnography and Artistic Craft of the Institute of Ethnology of NAS of Ukraine]*. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Racine, A. (1888). *l'Ornement polychrome [The polychrome ornament]*. Paris [in French].
- Strilets, V.F. (2019). Heneza formatvorennia mebliv [The genesis of furniture formation]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 35 [in Ukrainian].



UDC 655.3.066.24-028.22:364.63-027.553  
DOI: 10.31866/2617-7951.2.2.2019.189718

УДК 655.3.066.24-028.22:364.63-027.553

### **SPECIFICITY OF VISUAL SYSTEM IN SOCIAL POSTERS ON DOMESTIC VIOLENCE**

**Liliana Vezhbovska,**  
<https://orcid.org/0000-0003-1886-1477>  
PhD in Arts,  
Associate Professor  
at the Graphic Design Department,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine  
[lilianavezhbovska@gmail.com](mailto:lilianavezhbovska@gmail.com)

**Iryna Solan,**  
<https://orcid.org/0000-0001-9101-6021>  
6 course Master's Degree student  
of the Design and Advertising Faculty,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine  
[solanara97@gmail.com](mailto:solanara97@gmail.com)

### **СПЕЦИФІКА ВІЗУАЛЬНОЇ СИСТЕМИ У СОЦІАЛЬНИХ ПЛАКАТАХ НА ТЕМУ ДОМАШНЬОГО НАСИЛЬСТВА**

**Ліліана Вежбовська,**  
<https://orcid.org/0000-0003-1886-1477>  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри  
графічного дизайну,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
[lilianavezhbovska@gmail.com](mailto:lilianavezhbovska@gmail.com)

**Ірина Солан,**  
<https://orcid.org/0000-0001-9101-6021>  
студентка 6 курсу  
Факультету дизайну і реклами,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
[solanara97@gmail.com](mailto:solanara97@gmail.com)

## **Abstract**

**The aim of the study** is to identify the specificity of graphic means and techniques used in social posters on domestic violence. **Research methods.** The general scientific methods of analysis, synthesis, comparison, iconological and sociological methods are applied in the work. **Scientific novelty.** Using the example of a social poster, the study reveals the specificity of visual system most appropriate in campaigns against domestic violence. The relevance of the topic is caused by the need to find out the reasons for the low effectiveness of social advertising in Ukraine on this theme, which is discovered, first of all, by the low public awareness of

## **Анотація**

**Метою дослідження** є виявлення специфіки застосування графічних засобів і прийомів, художньо-образних рішень у соціальних плакатах на тему сімейного насильства. **Методи дослідження.** У роботі застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, порівняння; іконологічний та соціологічний метод. **Новизна дослідження.** На прикладі дослідження соціального плаката виявлено специфіку візуальної системи, найбільш доцільної у кампаніях проти домашнього насильства. Актуальність теми викликана потребою з'ясувати причини низької ефективності в Україні соціальної ре-

the social problem. **Conclusions.** The results of the study confirmed the specificity of the social posters' visual language on the topic of domestic violence, which consists in the application of such ideas and images that would appeal to the viewer through empathy, self-identification, and the effect of shock. It has been found that with the help of figurative, color, and compositional ratios, it's possible to qualitatively improve the effectiveness of domestic violence advertising campaigns.

клами на дану тему, що виявлено, передусім, низькою поінформованістю громадськості про суспільну проблему. **Висновки.** Результати дослідження засвідчили специфіку візуальної системи соціальних плакатів на тему домашнього насильства, яка полягає у застосуванні таких ідей та образів, які б зверталися до глядача через емпатію, самоототожнення чи епатаж. Виявлено, що за допомогою образних, кольорних та композиційних співвідношень можна якісно підвищити ефективність рекламних кампаній на тему домашнього насильства.

**Keywords:**      **Ключові слова:**

social poster, domestic violence, visual system, graphic means, graphic techniques.

соціальний плакат, домашнє насильство, візуальна система, графічні засоби, графічні прийоми.

**Вступ** ■■■ 1

Домашнє насильство – актуальна проблема не лише в Україні, а й в усьому світі. Вона стосується людей різних економічних статусів і культур. Згідно зі статистикою, домашнє насильство стає причиною смерті більше, ніж півтора мільйона людей у світі щоденно. Крім того, явище може нести складні психологічні, фізіологічні та економічні наслідки для його жертв, що невдовзі позначається на всій соціальній спільноті. Відомо, що насильство є основною причиною смерті людей віком від 15 до 45 років ("Щороку в Україні", 2017).

В Україні щороку гинуть від домашнього насильства 600 представниць слабкої статі. Розрахунки, проведені Інститутом демографії і соціальних досліджень на замовлення Фонду народонаселення ООН, свідчать про те, що щорічно 1,1 млн українок стикаються з фізичною та сексуальною агресією в сім'ї. І більшість з них мовчать. Так, за даними Українського інституту соціальних досліджень, лише 27 % жінок вважають образи проявом насильства, і тільки 32 % подібним чином оцінюють приниження. Для 49 % респонденток насильство – це побої, а 56 % згодні вважати насильством лише зґвалтування ("Щороку в Україні", 2017).

Враховуючи, що відсоток жінок, котрі вважають насильство «нормальним явищем», набагато нижчий у більш розвинутих

країнах, можна зробити висновок, що українське населення не достатньо поінформоване про проблему.

У світовій практиці ця тема давно має ефективні засоби інформування і захисту жертв домашнього насильства. Проте в Україні, незважаючи на ухвалення закону від 07.12.2017 № 2229-19 «Про запобігання та протидію домашньому насильству» (2017), все ще бракує як механізмів його впровадження, так і свідомих дій громадян, які б добивалися відповідальності насильника та захисту його жертв. Соціальні кампанії хоч і проводилися, проте, на нашу думку, їм бракувало всеохопності та ефективності. Причини такого явища можуть бути пов'язані значною мірою з низькими затратами ресурсів на створення відповідної реклами, непродуманістю цілісної кампанії, зокрема, її візуальної системи. Відтак, через відсутність виразних візуальних засобів цінна інформація губиться у стрімких інформаційних потоках чи витісняється іншою, більш якісно організованою продукцією.

Окрім того, у сфері дизайну не проводилось на цю тему наукових досліджень, які б мали за мету виправити ситуацію. В рамках цієї статті буде розглянуто тільки один аспект значної комплексної проблеми: особливості візуальної системи на прикладі соціального плаката – одного з найяскравіших рекламних продуктів.

## Мета дослідження

2

**Метою дослідження** є виявлення специфіки візуальної системи у соціальних плакатах на тему сімейного насильства; пошук ефективних рішень, образів, ідей, які здатні донести важливу інформацію до якомога більшої кількості людей. Під *візуальною системою* розуміємо прийоми і засоби графічного дизайну, а також – художньо-образні рішення, які найбільш доцільні у реалізації соціальних кампаній проти домашнього насильства.

## Методологія та аналіз джерельної бази

3

У роботі застосовано загальнонаукові **методи** аналізу, синтезу, порівняння, іконологічний та соціологічний метод.

Базовими працями для нашої статті стали наукові дослідження особливостей візуальної мови графічного дизайну (Гладун, 2013); дослідження дизайну зовнішньої реклами в Україні кінця XX – початку XXI ст. (Авраменко, 2014); дослідження соціального плакату як засобу реклами (Бистрякова, Осадча, & Гула, 2017). Джерельною базою є наукова література, соціологічні дослідження та опис соціальних кампаній на тему домашнього насильства. Проте основний обсяг дослідження даної статті – викладення результатів власного візуального аналізу сучасних плакатів, які застосовуються в кампаніях проти домашнього насильства.

## Результати дослідження **4**

Сучасні дослідники розглядають мову графічного дизайну як «універсальний засіб репрезентації, організації і трансляції інформації, здатної забезпечити збереження й передачу соціального досвіду» (Гладун, 2013, с. 21). Продукцію графічного дизайну можна вважати базовою у сфері реклами взагалі і соціальної реклами зокрема. Її ефективність залежатиме від того, чи вдалося донести до свідомості багатьох візуальне повідомлення, що, в свою чергу, залежить від вдалого поєднання багатьох елементів, спрямованих у русло заданої теми. У нашому дослідженні назвемо це явище «візуальною системою», під якою розуміємо всі елементи і способи їх творення, що беруть участь у формуванні візуального повідомлення: від графічних прийомів і засобів до художньо-образних рішень.

Одним із найбільш виразних видів соціальної реклами є плакат. Його важливою особливістю є зображення великого формату, яке найчастіше супроводжується коротким текстом. На думку дослідників, «візуально-графічна складова плаката виступає як соціальний комунікатор, який впливає на споживача через художній образ» (Бистрякова, 2017, с. 1166). У такий спосіб соціальні плакати сприяють формуванню настанов, ідей, етичних принципів, переконань і стереотипів. Проте, все ж головною їхньою функцією є можливість схилення читача до дії.

Досліджувані в роботі плакати умовно можна розділити на дві групи: створені за допомогою фото та створені за допомогою зображень (ілюстрацій). Основна відмінність між ними виявляється у досягненні різних рівнів емоційного та інтелектуального навантаження. Так, за допомогою фотографій істотніше передається емоційний стан зображуваної людини. Також варто враховувати, що плакати, створені з використанням фото, є більш реалістичними, а тому, певною мірою, легшими для сприйняття глядачами, в той час як графічно створені плакати повинні бути виконаними більш метафорично й образно.

Одним з основних аспектів при створенні соціального плакату є вибір кольорової гами. Безумовно, кольори фото та ілюстрацій істотно відрізняються, графічні плакати більш активно застосовують колір на відміну від природних кольорів фотографічних плакатів. Колір у графічному плакаті дозволяє наділити зображення емоційним навантаженням, якого йому бракує порівняно з фотографічним.

Згідно з нашими спостереженнями, ілюстративні плакати зазвичай використовують три найпоширеніших серед соціальної реклами кольори: білий, чорний та червоний у різних його відтінках. Такі кольорові поєднання вже закріпилися у свідомості населення як кольори соціальної тематики. Проте, перевага в застосуванні цих кольорів призводить до однотипності ре-

клами і її просто перестають помічати. Тому, на нашу думку, цей стереотип варто змінювати, вносячи нові кольори та відтінки.

Також слід відзначити особливі вимоги до сюжетного наповнення соціального плакату: часто він є складним для сприйняття, перевантаженим елементами. Плакати зазвичай розміщуються на вулицях міста, в метро, торгових центрах та в інших громадських місцях, тобто в місцях руху людей, саме тому на сприйняття того чи іншого зображення у перехожого є лише кілька секунд. Якщо сюжет плакату буде надто деталізованим та перевантаженим, то глядач просто не встигне його зрозуміти. Сьогодні увагу глядача легше привернути мінімалістичним, але цікавим рекламним плакатом, аніж складним та багатозначним. Натомість, деталізовані роботи краще працюють у друкованій поліграфічній продукції, у соціальних мережах або на веб-банерах, тобто в місцях, де глядач має змогу розглядати зображення кілька хвилин.

Композиція рекламних плакатів також відіграє одну з ключових ролей, адже завдяки їй увага глядача спрямовується в ту чи іншу частину зображення і сприяє сприйняттю інформації. У результаті аналізу доходимо висновку, що для соціальних плакатів краще за все обирати композицію з центральним розміщенням головного елемента для кращого акцентування та простішого сприйняття. Проте, беручи до уваги відомий факт, що людське око спрямоване на сприйняття зорової інформації з правого верхнього кута в лівий нижній кут, можна припустити, що розміщення головного елемента композиції, – наприклад, агресора або, навпаки, жертви, – у правому верхньому куті, також буде ефективним композиційним прийомом при створенні соціального плакату.

Текст у соціальному плакаті може відігравати як головну, так і другорядну роль. Проте важливим аспектом текстового наповнення є чіткість та стислість головного посилу. Під час аналізу аналогів соціальних плакатів ми оцінювали, в першу чергу, зображення, – адже саме вони повинні привертати основну увагу, в той час, як текст несе зазвичай інформативну функцію. Винятками є соціальні плакати, створені виключно за допомогою текстових композицій.

У даній роботі проаналізовано плакати на тему домашнього насильства, більшу частку яких становлять зразки, відібрані в мережі Pinterest. Серед них було виділено кілька основних груп, першу з яких складають плакати, створені за допомогою фотографій, а другу – плакати, створені за допомогою зображень, тобто малюнків, ілюстрацій. В аналізі плакатів увага зверталася на кольорову гаму, текстову частину, композицію, а також повідомлення, яке несе зображення загалом.

У плакатах з використанням зображень найчастіше можна спостерігати застосування прийомів контраформи та масштабування. Часто вони застосовуються одночасно.

Контраформа – це художній прийом, що дозволяє з різних за змістом форм скласти нове зображення. Причому, читатися має, передусім, та форма, на яку звернено увагу. Ймовірно, цей прийом є найбільш поширеним через те, що інтригує читача, спонукає замислитися, що ж саме означає зображення. Дуже часто прийом акцентує порожнє зображення, відсилаючи нас до відтворення «відсутньої структури», а відтак, до усвідомлення причин цього явища. Окрім того, саме прийом контраформи надає зображенню лаконічності та простоти.

Звернемось до плакатів із застосуванням контраформи, за основу яких взято образ рук (рис. 4.1). «Руки мають висловлювати наміри душі»: так вважав ще Леонардо да Вінчі і дуже часто саме за допомогою рук передавав внутрішнє сум'яття портретованого чи певну інтригу. Досить згадати його «Пані з горностаєм», у якій вбачають портрет Цицилії Галерані, фаворитки міланського герцога Людовіко Сфорца, яка на той час відходить у тінь. Саме зображення рук спричиняє стрімку метаморфозу образу. Фіксуючи погляд на руках панянки, легко зауважити, що її пальці далеко не ніжно впинаються в шкіру горностає, що був гербовим символом Сфорца. Цей зауважений жест раптом змінює динаміку всього образу: у первинно схопленому миловидному обличчі тепер прочитується тривога через ледь помітну скошеність у кутику губ. Таким чином, руки виявляють приховане.



Рис. 4.1. Плакати із застосуванням прийомів контраформи, масштабування та образу рук.

Fig. 4.1. Posters with using counterform and scaling methods and image of hands.

У плакатах подібну здатність цього образу використовують укупі із гіперболою і метафорою. Спостереження засвідчують, що переважно на таких плакатах зображені чоловічі руки. Найчастіше образ застосовується у плакатах на тему сексуального і фізичного насильства допомагає створити відчуття стиснення, удару або неприємного дотику. Такі відчуття виникають лише завдяки певному розміщенню і жесту рук.

Плакати із застосуванням контраформи часто мають у своїй основі силуетне зображення людського обличчя. Такий образ також є надзвичайно влучним, оскільки дає змогу глядачеві ототожнити себе із зображуваною особою.

Ще один прийом у створенні плакатів – масштабування (рис. 4.1). Це прийом, що створюється засобом збільшення або зменшення об'єктів, встановлення неприродних пропорційних співвідношень між ними. Це створює ефект гіперболізації і у рекламних кампаніях привертає увагу до самої проблеми. А також цей засіб допомагає образно розкрити ідею, унаочнити психологічні відчуття жертви та насильника. У такий спосіб глядач здобуває інформацію через емпатію (співпереживання), що має викликати усвідомлення потреби протидіяти насильству.

Знову ж таки, найчастіше цей прийом можна спостерігати у застосуванні щодо образу рук. Руку збільшено як уособлення тиранічної сили. Образ асоціюється з безпорадністю, відчаєм, страхом, залежністю (рис. 4.1, а, б). Також даний прийом застосовується для протиставлення розмірів силуетів: істотно зменшений силует людини на тлі іншого, загрозливого і могутнього, викликає відчуття безвиході перед аб'юзером. Часто застосовується образ могутньої руки, яка стискає крихітну постать. У цьому випадку поєднання масштабування і контраформи дає змогу образно донести ідею, виявити багаторівневість проблеми, змушує загострити свій зір та уяву. Подібні візуальні повідомлення мають за мету зробити глядача уважнішим до довколишньої дійсності, до людей, життя яких, можливо, залежить саме від нього.

Зауважимо, що розглянуті плакати складаються лише з зображень, які завдяки виразності образу можна вважати самодостатніми, такими, що не потребують додаткових пояснень. Їх доцільно використовувати у друкованих чи електронних виданнях. Інших підходів вимагають плакати, які мають за мету донести якесь конкретне повідомлення і використовують текст.

Текст є надзвичайно важливим елементом плакату, адже саме завдяки йому глядач дізнається певну інформацію. Розміщення, розмір, колір тексту, його взаємодія з зображенням (якщо воно є), впливають на сприйняття та розуміння його глядачем. Тут діють загальні правила для плакатної продукції. По-перше, вся важлива інформація повинна читатися здалеку



і привертати увагу перехожих. По-друге, текст на плакаті має бути лаконічним або ж уся інформація повинна градіюватися за важливістю за допомогою розміру шрифту і кольору. Наприклад, головний посил з метою привернення уваги повинен бути великим і контрастним порівняно з тлом та іншим текстом.

Часто в плакатах текст використовують як частину зображення: у такому випадку він сприймається як об'єкт. У соціальних плакатах на тему насильства такий прийом часто застосовується для зображення саме психологічного насильства. Текст може утворювати певну фігуру або образ, наприклад, кулака або ножа, який наносить удар, також відомі зображення тексту у вигляді мотузки, обмотаної навколо шиї жертви. Такими образами автори зображень прагнуть показати, яку силу можуть нести навіть слова, підтверджуючи відомі приказки: «слово — не стріла, а глибше ранить»; «шабля ранить голову, а слово — душу».

Саме такий прийом вдало використано в серії плакатів, створених за допомогою фото (рис. 4.2). Ідеєю серії є зображення синців на тілі у вигляді образливих слів. Плакати висвітлюють проблему домашнього насильства стосовно дітей та дорослих — як психологічного, так і фізичного. Комбіноване зображення передає глядачу причинно-наслідкові зв'язки між результатом (тим, що зображено на плакаті) та його передумовами, а можливо, і наслідками.

Поширеним є й інший спосіб вписування тексту в зображення: його розміщення в самих фігурах або довкола них (рис. 4.3, зліва). Наприклад, тексту «Use your voice» (що в перекладі означає «використовуй свій голос») розміщений у відкритому роті силуета жінки (рис. 4.3, справа). Зображення спонукає не мовчати, сповістити про свою проблему, оскільки в іншому випадку про неї ніхто не дізнається.



Рис. 4.2. Постери із візуалізацією причинно-наслідкових зв'язків за допомогою фотографії і тексту.

Fig. 4.2. Posters with visualization of causes and effects through photos and text.



Рис. 4.3. Плакати із застосуванням тексту, що забезпечує діалог з глядачем та закликає до певної поведінки.

Fig. 4.3. Posters with using text that provides dialogue with the viewer and encourages appropriate behavior.

Ще один вид проаналізованих плакатів – плакати, створені на основі комбінування растрової графіки з фотографією, колажування. Соціологічні опитування засвідчують, що саме такі плакати мають значний вплив на глядача, оскільки емоції живих людей, зображені на світлинах, та додаткові, оброблені дизайнером, швидше викликають емпатію, ніж малюнок. На плакатах переважно зображено обличчя жінок, дітей, на яких чітко видно синці та побої, або частини тіла з виразними слідами порізів. Такий образ є найпоширенішим у соціальній рекламі проти домашнього насильства, проте й досі найбільш ефективним. Зокрема, згаданим технічним прийомом комбінування та колажуванням забезпечено оригінальний дизайн та ефектність у плакатах, які відтворюють образ «насильства як подарунка». У першому випадку це шрам на тілі жінки, поряд з яким – надпис: «Happy valentine's. Love John». У другому – зображено букет, який замість квітів складається з чоловічих кулаків (рис. 4.4).

Тема домашнього насильства є настільки складною, що людина воліє її не помічати. Тому дизайнери, працюючи з цією темою, часто вдаються до застосування епатажних образів і крайніх метафор, здатних викликати у людини шок (рис. 4.5). Основною перевагою таких плакатів є привернення уваги глядача через максимальне оголення проблеми. Такі роботи викликають шквал обурення і безліч запитань, часто – крайні відчуття огиди, неприйняття, страху. А через неочікуваність надовго залишаються у свідомості.

Так, в одному з плакатів зображено м'ясну тушу, одягнену в жіночий одяг та підвішену на металеву конструкцію. Тут



Рис. 4.4. Плакати із застосуванням образу подарунку та подвійним сенсом.

Fig. 4.4. Posters with using image of gifts and double meaning.



Рис. 4.5. Плакати із застосуванням епатажу і метафори.

Fig. 4.5. Posters with using shocking and metaphor.

застосована образна метафора: таким у даному разі є жіноче тіло для свого чоловіка (рис. 4.5, зліва). Наступний плакат спрямований проти домашнього і сексуального насильства над дітьми: у дитини, зображеної зі спини, на тілі чітко видно не просто сліди від сильних рук, а деформацію тіла їхніми відбитками (рис. 4.5, середній угорі).

Епатажно-метафоричний зміст, але з натяком на цілком реалістичні тортури – у фотографічному зображенні жінки як прасувальної дошки з праскою на її спині (рис. 4.5, нижній в середині). Тут також застосовано прийом деформації зображення у доведенні метафоричного зв'язку.

Наступний плакат вражає своєю «антиміметичністю»: у прагненні ідентифікувати зображення глядач несподівано опиняється сам на сам з «оголеною» проблемою. Розмите зображення виявляється фотографічним збільшенням фрагменту тіла з побоями. У такий спосіб плакат не залишає моральних шансів пройти повз його «крик» (рис. 4.5, нижній справа).

Не менш вражаючим є плакат, що зображує вплив на дітей сцен домашнього насильства. Дитина зображена у позі страху і відчаю, з нахиленою головою. Автор сміливо викриває перед глядачем, що діється у дитячій свідомості під час сцени домашнього насильства у на її очах: у завитках головного мозку проявляються силуети – чоловіка, який б'є жінку. Ідеєю автора роботи було показати вплив домашнього насильства на психіку дитини, яка росте в токсичній атмосфері (рис. 4.5, верхній справа).

**Наукова  
новизна та  
практична  
значимість  
дослідження**

**5**

На прикладі дослідження соціального плаката виявлено специфіку застосування графічних засобів і прийомів, художньо-образних рішень, найбільш доцільних у кампаніях проти домашнього насильства. Актуальність теми викликана потребою з'ясувати причини низької ефективності в Україні соціальної реклами на дану тему, що виявлено, передусім, низькою поінформованістю громадськості про суспільну проблему. Результати дослідження мають практичне значення не лише для створення плакатів, але й іншої рекламної продукції чи для формування цілісного стилю й образу соціальних проектів на тему домашнього насильства: від логотипу, банера, білборда до інформаційної кампанії у соціальних мережах.

**Висновки**

**6**

Отже, результати дослідження засвідчили, що тема домашнього насильства у соціальній рекламі, зокрема, плакаті, потребує візуальної системи, яка встановлює комунікацію з глядачем через емпатію, самоототожнення чи через шокування свідомості. Аналіз відповідних плакатів доводить, що соціальна реклама на згадану тему відрізняється від інших підвищеним градусом напруги, висловленим на межі крику, поклику про допомогу, закликком не мовчати. В таких умовах зростає значення образних, колірних та композиційних співвідношень. Не менш важливим є текст повідомлення чи застосування текстових композицій у плакаті. Окрім того, серед плакатів із застосуванням ілюстрації найпоширенішими прийомами визначено застосування контраформи, масштабування. Та найбільш сугестивними залишаються плакати із застосуванням фотографії, оскільки вони здатні більш емоційно впливати на глядача. Таким чином, за допомогою згаданих графічних засобів можна якісно підвищити ефективність рекламних кампаній на тему домашнього насильства.

## Список бібліографічних посилань

- Авраменко, Д.К. (2014). Дизайн зовнішньої реклами в Україні кінець XX – початок XXI століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 3, 4-7.
- Бистрякова, В., Осадча, А., & Гула, Є. (2017). Плакат як засіб соціальної реклами. *Народознавчі зошити*, 5(137), 1162-1167.
- Гладун, О. (2013). Візуальна мова графічного дизайну як вторинна моделююча система. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 2, 20-22.
- Про запобігання та протидію домашньому насильству. (2017). № 2229-19, від 07.12.2017.
- Щороку в Україні від домашнього насильства гинуть 600 жінок (інфографіка). (2017). УНІАН. Взято з <https://www.unian.ua/society/2233774-schoroku-v-ukrajini-vid-domashnogo-nasilstva-ginut-600-jinok-infografika.html>.

## References

- Avramenko, D.K. (2014). Dizain zovnishnoi reklamy v Ukraini kinets XX – pochatok XXI stolittia [Outdoor advertising in Ukraine end of XX – beginning of XXI century]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts. Art Studies. Architecture*, 3, 4-7 [in Ukrainian].
- Bystriakova, V., Osadcha, A., & Hula, Ye. (2017). Plakat yak zasib sotsialnoi reklamy [Placet as a social advertising]. *The Ethnology Notebooks*, 5(137), 1162-1167 [in Ukrainian].
- Hladun, O. (2013). Vizualna mova hrafichnoho dyzainu yak vtorynna modeliuiucha systema. [The visual language of graphic design as a secondary modeling system]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts. Art Studies. Architecture*, 2, 20-22 [in Ukrainian].
- Pro zapobihannia ta protydiiu domashnomu nasyilstvu [On the prevention and counteraction to domestic violence]. (2017). № 2229-19, from 07.12.2017 [in Ukrainian].
- Shchoroku v Ukraini vid domashnoho nasyilstva hynut 600 zhinok (infohrafika) [600 Ukrainian women die from domestic violence annually (infographic)]. (2017). UNIAN. Retrieved from <https://www.unian.ua/society/2233774-schoroku-v-ukrajini-vid-domashnogo-nasilstva-ginut-600-jinok-infografika.html> [in Ukrainian].

**ACADEMIC AND INDEPENDENT  
DRAWING DURING THE FIRST YEAR  
OF STUDY IN THE SYSTEM  
OF TRAINING FUTURE DESIGNERS**

**Valeriy Dmytrenko,**  
<https://orcid.org/0000-0001-7003-7544>  
Senior Lecturer  
at the Department of the Fine Arts,  
Kryvyi Rih State  
Pedagogical University,  
Kryvyi Rih, Ukraine  
miner8924@gmail.com

**АКАДЕМІЧНИЙ ТА САМОСТІЙНИЙ  
РИСУНОК НА ПЕРШОМУ КУРСІ  
В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ  
СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ**

**Валерій Дмитренко,**  
<https://orcid.org/0000-0001-7003-7544>  
старший викладач  
кафедри образотворчого мистецтва,  
Криворізький державний  
педагогічний університет,  
Кривий Ріг, Україна  
miner8924@gmail.com

**Abstract**

**The aim of the article** is to consider the most efficient way to organize the learning process of the academic subject "Drawing" during the first year of study in the system of training designers. This process should fully meet the requirements of educational reform, where an academic drawing would be directly connected with creative activity and would contribute to the formation of knowledge and skills necessary for a designer. **The methodology of the research** is to find the most efficient way of organization of the learning process where classroom work, self-studying work and homework could be effectively combined with scientifically grounded educational-methodological system of professional art training. **The scientific novelty** lies in the balanced structuring of the tasks in the curriculum of the subject "Drawing" for both classroom work with an academic focus, and self-studying work with a creative focus which will enhance the effectiveness of teaching the subject in the face of limiting the number of academic hours. **Conclusions.** The subject "Drawing" still remains the basis of artistic education in the system of training of designers, but it requires some changes in the ways teaching and methodical process are organized, which are caused by the specific character of the subject closely related to the designer's work.

**Анотація**

**Метою дослідження** є розгляд найбільш оптимальної організації навчального процесу з дисципліни «Рисунок» на першому курсі в системі підготовки дизайнерів. Такий процес повинен найбільш повно відповідати вимогам реформи освіти, де академічний малюнок був би безпосередньо пов'язаний з творчою діяльністю та сприяв би формуванню знань, вмінь, навичок, необхідних дизайнеру. **Методологія дослідження** полягає в пошуку розумної форми організації навчального процесу, яка б поєднувала аудиторну, самостійну та домашню роботу в науково обґрунтовану навчально-методичну систему професійної та художньої підготовки. **Наукова новизна** полягає в раціональному структуруванні завдань навчальної програми «Рисунок» на аудиторні з академічним спрямуванням та самостійні з творчим спрямуванням, що дозволяє підвищити ефективність викладання дисципліни в умовах обмеження кількості академічних годин та збільшення часу, відведеного на самостійне опрацювання. **Висновки.** Дисципліна «Рисунок» залишається основою художньої освіти в системі підготовки студентів-дизайнерів, але в сучасних умовах існує необхідність певних змін в організації навчально-методичного процесу, які обумовлені специфікою дисципліни, тісно пов'язаною з творчістю дизайнера.

**Keywords: Ключові слова:**

drawing, learning process, reform, classroom work, self-studying work.

рисунок, навчальний процес, реформа, аудиторні заняття, самостійна робота.

**Вступ 1**

Професія дизайнера є однією із найбільш поширених творчих професій нашого часу і тому перед навчальними закладами, які ведуть підготовку студентів цього напрямку, стоїть серйозне завдання підвищення якості підготовки. Актуальною ця проблема є також для викладачів малюнка, яким необхідно навчати не майбутнього художника, а дизайнера з конкретною спеціалізацією, що вимагає зміни направленості цілей та задач навчальної дисципліни.

Рисунок як навчальний предмет є основою підготовки та творчої діяльності сучасного студента-дизайнера. Ця навчальна дисципліна забезпечує йому можливість вільно виражати свої ідеї та задуми у навчальній та творчій роботі, а це визначає роль малюнка як базової дисципліни. Рисунок є одним з найважливіших навчальних предметів для засвоєння таких фундаментальних понять як закони перспективи, закони розподілу світлотіні, засвоєння методики виконання зображення, вивчення способів конструктивної побудови.

Проте існує певна інерція у викладанні рисунку для студентів спеціальності «дизайн», пов'язана з тим, що викладачі мають академічну художню освіту. Попри те, що перед дизайнерами стоять принципово інші творчі задачі та цілі, викладання рисунку в сучасних умовах ведеться такими ж методами, як і для студентів класичного художнього спрямування. Крім того, у зв'язку з реформуванням системи освіти в навчальних планах останніх років існує стійка тенденція до зменшення кількості аудиторних годин та збільшення кількості годин, відведених на самостійне опрацювання навчального матеріалу, а це також вимагає перегляду підходів до викладання дисципліни.

У зв'язку з цим є необхідність переглянути організацію навчального процесу та розробити робочу програму з рисунку таким чином, щоб забезпечити високу якість засвоєння фундаментальних знань з образотворчого мистецтва та дати студентам можливість розвивати свій творчий потенціал та здобувати професійні навички, необхідні в навчальній та творчій роботі дизайнера.

**Мета дослідження 2**

Для створення повноцінної творчої роботи у сфері дизайну студенту необхідно володіти малюнком. Проте повинна існувати чітка відмінність між навчальним рисунком для студентів образотворчого спрямування і навчальним рисунком для сту-

дентів дизайнерів. Головною відмінністю академічного малюнка для підготовки майбутніх дизайнерів повинен бути акцент уваги на побудові форми, тобто на конструкції, пропорціях та сприйнятті форми у просторі, а це буде вимагати від студента не сліпого копіювання, а вміння розмірковувати формою. Також потрібно забезпечити студенту можливість розвивати свої творчі здібності, пов'язанні зі специфічною діяльністю дизайнера, здобувати професійні навички та вміння із застосуванням різноманітних художніх матеріалів.

У зв'язку зі скороченням кількості годин на аудиторні заняття зменшується кількість часу, який можна використати на вивчення фундаментальних основ образотворчої грамоти та, одночасно, займатися творчою діяльністю, пов'язаною зі специфікою дизайну. Це може спричинити або недостатню якість академічного навчання, або слабку творчу підготовку. Але ж задача академічного рисунка, особливо на початковій стадії навчання, – дати студенту ґрунтовні академічні знання. Це є проблемою сучасного стану викладання навчальної дисципліни. Одним зі способів її розв'язання може бути перенесення всіх творчих задач, пов'язаних зі специфікою підготовки дизайнера, та експериментальної діяльності з різними художніми матеріалами на самостійну та домашню роботу, організовану викладачем та під обов'язковим контролем викладача.

Метою дослідження є пошук раціональної організації навчального процесу з дисципліни «Рисунок» на начальному курсі, який найповніше б відповідав вимогам реформи системи освіти, вдало поєднував би навчальну роботу з вивчення фундаментальних знань образотворчого мистецтва та сприяв би розвитку творчого потенціалу, умінню працювати з різними художніми матеріалами, здобуттю вмінь і навичок в практичній роботі.

**Методологія  
та аналіз  
джерельної  
бази**

**3**

Академічний рисунок є основною навчальною дисципліною в системі художньої освіти та естетичного виховання майбутніх дизайнерів. Початковий етап занять з малюнку є періодом, важливість якого важко переоцінити. В цей час студент отримує основи грамоти реалістичного зображення, здобуває уміння, навички, прийоми у створенні зображення на площині. В ході цієї роботи, що базується на малюванні з натури спочатку простих геометричних тіл, а потім складних предметів побуту, студент вчиться розуміти та зображувати об'ємну форму за допомогою конструктивної побудови та перспективи. Також студент засвоює закони світлотіньової градації об'ємної форми та здобуває вміння її зображувати, вчиться знаходити пропорційні тонові відношення між градаціями світлотіні на об'ємних формах та між тонами окремих об'єктів натурної постановки,



оволодіває навичками в застосуванні лінії та штриха в тональному малюнку натюрморту та начерку.

Завдання з дисципліни повинні поступово ускладнюватися, зберігаючи відповідність принципу систематичності та послідовності навчання. Тільки після того, як студент опанує основи знань, умінь та навичок у зображенні природи, він може переходити до вивчення складніших навчальних задач, таких як зображення інтер'єру, пейзажу, малювання голови та фігури людини, створення складних композицій. Крім того, студент повинен виконувати завдання, пов'язані з його спеціалізацією, які б вирішували задачу розвитку творчих здібностей, здобуття умінь та навичок, необхідних у навчальній та творчій діяльності дизайнера.

Методологія дослідження полягає у пошуку необхідної форми організації навчального процесу з використанням аудиторної, самостійної та домашньої роботи, яка б забезпечувала можливість досконалого вивчення студентами фундаментальних основ образотворчого мистецтва, надавала б можливість опанування методами зображувальної грамоти, давала б перспективу здобуття та розвитку професійних навичок та вмінь, стимулювала б творчу активність під час навчальної та професійної діяльності.

В ході написання даної статті не розглядаються дисципліни спеціальної підготовки дизайнерів, а проводиться дослідження тільки в контексті навчальної програми «Рисунок».

В умовах сучасної реформи системи освіти відбувається поступове заміщення академічних годин часом, що відводиться на самостійне опрацювання. Це скорочення кількості академічних годин сильно обмежує можливості викладача щодо повноцінного викладання матеріалу комплексу дисципліни «Рисунок» з подачею теоретичних фундаментальних знань, практичною навчальною роботою та стимулюванням творчої діяльності та художнього експерименту.

Одним з авторів, що вивчають дану проблему, є доцент Київського національного університету культури та мистецтв С. Лопухова, яка проводить дослідження з пошуку нових форм викладання академічного рисунка. Вона розглядає питання поєднання класичного методу ретельного студіювання природи з метою опанування головних принципів відтворення тривимірного зображення на площині та методу творчого експерименту, суттю якого є інтеграція фундаментальних художніх дисциплін і застосування новітнього технологічного інструментарію для практичного втілення образу. Зокрема вона відзначає, що модернізація навчального процесу вимагає реформування системи традиційного підходу до викладання рисунку. Народжуються нові освітні концепції, у навчальний процес активно

впроваджуються нові дисципліни з колосальними навчальними ресурсами, застосовується новий технологічний інструментарій, затверджуються нові державні нормативи, за якими жорстко скорочується обсяг часу, відведеного на вивчення фундаментальних художніх дисциплін, і стає зрозумілим, що класичну форму викладання рисунку у цих умовах зберегти неможливо. Тобто необхідно шукати нові форми засвоєння матеріалу, реагуючи на всі зміни соціальних умов і вимог (Лопухова, 2018, с. 42-43).

Історичний процес відмови від традиційних академічних методів розглядає у своїх роботах кандидат мистецтвознавства, доцент Криворізького державного педагогічного університету І. Удріс. Вона відзначає, що вагомий етап еволюції дизайн-освіти ХХ ст., якому дав поштовх Баугауз, сформувався під впливом запитів індустріального суспільства часів його розквіту. Сутність пошуків того часу окреслив піонер інженерної естетики Ле Корбюзьє, упевнений, що машина втілює особливий стан духовності, а геометрія і боги царюють на одному престолі. У цей час панують пріоритети промислового функціонального дизайну і сформульоване кредо, що проіснувало півстоліття та визначило ознаки якісного дизайн-виробу в такій послідовності: конструктивність, технологічність, функціональність, ергономічність та естетичність. Продовжуючи свою думку, І. Удріс (2017) робить висновок, що важливо уважніше поставитись до методики викладання базових дисциплін. Так, не доцільно за однією програмою викладати історію мистецтва для художників-педагогів і дизайнерів. Щодо рисунка й живопису, то поряд з академічними завданнями, що забезпечують загальну художню культуру, необхідно ширше вводити експериментальні вправи, які розвивають аналітичне мислення як основу проектно-образного мислення дизайнера (с. 26-27).

Визначення специфіки навчального рисунка як однієї із провідних дисциплін у підготовці майбутніх спеціалістів галузі дизайну проводять у своєму дослідженні О. Алієва, доцент Уральської державної архітектурно-художньої академії, та Т. Субботіна, старший викладач цього закладу. Вони звертають увагу на те, що при розгляді даної проблеми є доцільним звернутися до багатого досвіду школи малюнка Санкт-Петербурзької державної художньо-промислової академії ім. А. Л. Штігліца: «викладання малюнка в художньо-промисловому ВНЗ має здійснюватися в тісному взаємозв'язку між малюванням загальним – «академічним» і спеціальним, призначеним для застосування у будь-якій конкретній галузі творчості». Програма і побудований на її основі навчальний план забезпечують опанування студентами теоретичних знань. У положенні загального навчального плану ЦУТР барона Штігліца вказуєть-

ся, що академічний малюнок, «розвиваючи художнє почуття і розуміння, не має на увазі вищих, суто художніх цілей», як, наприклад, в Інституті ім. І. Ю. Рєпіна, «а прикладна мета мистецтва – його застосування до промислових виробництв і ремесел. Інакше навчальний заклад не виконає свого завдання і тільки перетвориться в погану академію мистецтв» (Алиева & Субботина, 2018, с. 45). Минуло більше століття з того часу, як було сформульовано згадану тезу, але вона й сьогодні залишається справедливою.

## Результати дослідження **4**

Одним із найважливіших завдань навчального курсу є надання фундаментальних знань у галузі образотворчого мистецтва та створення можливостей у здобутті студентами вміння професійно грамотно малювати з натури, з пам'яті та уяви, засвоїти технічні навички реалістичного зображення дійсності та її художньої інтерпретації. Працюючи з натури, студенти зможуть розвинути зорову пам'ять та спостережливість, просторове мислення, навчатися бачити типове у навколишній дійсності. Крім того, заняття малюванням формує естетичний смак, розвиває творчі здібності.

Але сучасні умови вимагають змін до дисципліни «Рисунок» у системі підготовки дизайнерів, у зв'язку з чим виникла необхідність розробити нові методологічні принципи організації навчального процесу і, зокрема, на початковій стадії навчання. Головною задачею буде в умовах скорочення кількості академічних годин так збалансувати академічні заняття та самостійну роботу, щоб у повному обсязі задовольнити потреби студентів у здобутті фундаментальних знань і водночас надати можливість займатися творчим експериментом та мати перспективу застосування широкого діапазону художніх засобів образотворчого мистецтва.

Робоча програма з рисунка повинна відповідати зазначеним вимогам. Найкращим рішенням, на нашу думку, буде відвести академічні години на вивчення фундаментальних законів образотворчого мистецтва, а на самостійній та домашній роботі виконувати завдання з творчими пошуками, виконувати вправи на розвиток образного мислення, завдання щодо творчої інтерпретації зображення. Але цю роботу не можна пускати на самоплив, вона повинна організовуватись і керуватись викладачем, який зобов'язаний ставити задачі, контролювати хід роботи, проводити консультації.

Далі у нашій статті пропонуються конкретні кроки для практичної реалізації даного методу навчального процесу. Під час академічної частини аудиторних годин на першому курсі використовується метод малювання з натури, де студенти засвоюють методи виконання малюнка, починаючи від попереднього

начерку і закінчуючи завершальною стадією. В ході виконання цієї роботи у процесі безпосереднього зображення студенти засвоюють необхідні знання, у них формуються потрібні професійні вміння та навички, розвивається зорова пам'ять та уява, відбувається «постановка ока».

Основним об'єктом вивчення рисунку на молодших курсах є натюрморти з простих натурних постановок геометричних тіл та предметів побуту, які дозволяють студентам під час практичної роботи здобути необхідний запас теоретичних знань з правил конструктивної та перспективної побудови предметів, опанувати навичками зображувальної грамоти, сформувати світлотіньове мислення. Крім того, під час виконання цих завдань студенти здобувають навички використання різних художніх засобів, розвивають свій естетичний смак та творчі здібності.

Натюрморти повинні складатися таким чином, щоб завдання поступово ускладнювались відповідно до принципу систематичності та послідовності навчання. Це означає, що кожне завдання є продовженням попереднього та, у свою чергу, стає основою для виконання наступного завдання.

На початковому етапі навчання з рисунка для студентів дизайнерів основна увага повинна бути зосереджена на конструктивній побудові предметів постановки з вирішенням питання перспективи та композиції. Студенту потрібно привчатися не змальовувати обриси предметів, а вчитися мислити об'ємно, бачити та розуміти конструкцію.

Академічний курс першого семестру складається із завдань з малювання натюрмортів з поступовим переходом від конструктивного малюнка геометричних тіл до натюрмортів з предметів побуту з конструктивною побудовою і тональним моделюванням. Ці завдання можна розбити на дві групи: на малюнок навчального натюрмарту з геометричних тіл та малюнок навчального натюрмарту з предметів побуту. У свою чергу кожна з цих груп можна розбити на три завдання.

Перша група:

- лінійний конструктивний малюнок натюрмарту з геометричних тіл;
- конструктивний малюнок натюрмарту з геометричних тіл з умовним введенням тону;
- тоновий малюнок натюрмарту з геометричних тіл;

Друга група:

- лінійний конструктивний малюнок натюрмарту з предметів побуту;
- конструктивний малюнок натюрмарту з предметів побуту з умовним введенням тону;
- тоновий малюнок натюрмарту з предметів побуту.

Але, зважаючи на те, що в сучасних умовах часу, відведеного на проведення практичних академічних занять, недостатньо для виконання всіх завдань, то частину з них необхідно перенести на самостійне та домашнє опрацювання, одночасно з виконанням яких студенти будуть працювати над завданнями на розвиток творчих здібностей, здобуття навичок роботи з художніми матеріалами, будуть вчитися виконувати начерки та замальовки. Вся робота повинна проводитися під пильним контролем викладача, навіть тоді коли вона проводиться поза межами аудиторії.

Перші навчальні натюрморти складаються з гіпсових *геометричних тіл*. Такі навчальні постановки є базовими у вивченні курсу натюрморту, оскільки в основі будови складних форм знаходяться сполучення простих геометричних тіл. Крім того великою перевагою використання гіпсових моделей на початковій стадії навчання є їх однотонність, що значно полегшує сприйняття градацій світлотіні на поверхні. Малювання таких натюрмортів дає студентам можливість вивчити перспективу та розподіл світлотіні на округлих і огранених формах. Засвоєння правил зображення простих геометричних тіл дозволяє студентам перейти до зображення складніших форм та виконання їх світлотіньового моделювання.

Найпершим завданням є *лінійний конструктивний малюнок натюрморту з геометричних тіл*. Конструктивний малюнок – це основа малюнка, що унаочнює тлумачення об'ємної будови предметів натюрморту. Головною задачею конструктивного малюнка є зображення об'ємної форми предмета у просторі з використанням методу прямої перспективи, де всі паралельні лінії, що йдуть у глибину, сходяться в одній точці на лінії горизонту, та всі предмети з віддаленням у глибину зменшуються в розмірі. Конструктивна побудова виконується за допомогою ліній та дає зображення предметів у вигляді прозорих каркасів.

Форма малюнка – це зображення, виконане на площині. Але пізнаваний світ – не площина, а тривимірний простір. Всі предмети цього світу тривимірні, вони об'ємні, як і сам світ. Мета рисунка – передати у двовимірному просторі площини тривимірний об'єм. В основі навчання малюнку стоїть завдання розвитку у студента здатності мислити об'ємами у просторі і бачити складність світу через прості поняття (Краморов, 2005, с. 5).

Перші завдання виконуються без використання тону – до уваги береться тільки конструктивна побудова з використанням лінійної перспективи. Для цього максимально використовуються графічні можливості ліній, що дозволяють виконувати чітку побудову та створювати ілюзію простору.

Безліч ліній побудови сплітаються в єдиний килим; щоправда, цей килим має істотний недолік – монотонність, одноманіт-

ність. Це викликане тим, що під час малювання предмету в просторі аркушу за допомогою лінії, створюючи третій вимір, ми не враховували, що й сама лінія знаходиться в цьому просторі. В міру віддалення від нас у глибину картинної площини, тобто площини аркушу, лінія стає менш активною та тоншою – це «ефект туману». Використовуючи такий ефект поки що тільки до лінії, ми вже на цій стадії рисунка отримуємо стан повітряної перспективи, лінійний малюнок набуде глибини. Лінії першого плану малюнку, в міру наближення до вас посилюються олівцем, а лінії другого плану малюнка, в міру віддалення послаблюються гумкою (Краморов, 2005, с. 18).

Наступним завданням є *конструктивний малюнок натюрморту з геометричних тіл з умовним уведенням тону*. На першому етапі в таких завданнях виконується лінійна конструктивна побудова предметів постановки та зображуються лінією межі тіней власних та тіней, що падають; показуються межі півтіні на тілах обертання.

На другому етапі легким тоном позначаються тіні власні та тіні, які падають, знаходяться тональні відношення в тінях. Потрібно враховувати те, що повітря не є абсолютно прозорою субстанцією і тому зі збільшенням відстані від спостерігача різниця між тоном тіней та освітленими місцями зменшується.

Якщо об'єкт розміщений ближче до очей спостерігача, то промені світла (ті, що відбиваючись від предмета, потрапляють в око спостерігача) будуть проходити через менший шар атмосфери та менша кількість з них буде мати шанс відхилитися від їхнього курсу в результаті зіткнення з частинками повітря та повітряного забруднення. Результатом розміщення об'єкта ближче до очей спостерігача буде ясніше, інтенсивніше та яскравіше зображення видимого об'єкта. Зі збільшенням дистанції у результаті атмосферного ефекту зображення видимого об'єкта буде менш ясним, менш інтенсивним та менш яскравим (Gill, 1991, с. 27).

Щоб передати відчуття повітряної перспективи та створити ілюзію глибини простору, застосовуються умовні прийоми в малюванні, які використовуються під час створення зображення. Для цього тіні на передньому плані зображуються темнішими, ніж на задньому. Тіні, що падають, показуються темнішими, ніж власні; також послаблюється тон цієї тіні пропорційно з віддаленням від об'єкта, який створює тінь. Межа світлотіні зображується темнішою, ніж сама тінь, завдяки чому тінь набуває ознак рефлексу. Звертаємо увагу на те, що межа світлотіні та переходи між світлом та напівтінною на обмежених тілах жорсткі, а на тілах обертання – м'які. Крім того, межа світлотіні на кулі має плановість і темніша ближче до середини та світлішає ближче до країв.

Зображення напівтіні світлішим тоном, аніж тон тіні, дає можливість отримати два компоненти світлотіні, які знаходяться в освітлених місцях моделі. Півтінь на тілах обертання зображується з поступовим переходом від темнішого тону біля тіні та до світлішого тону – чим далі віддаляється від межі світлотіні. На огранених тілах освітлені поверхні зображуються світлішими ближче до межі світлотіні і темнішими – з віддаленням від неї. Важливо, щоб тони тіні, півтіні та світла не повторювали один одного.

Виконуючи тональне опрацювання малюнка, пам'ятаємо, що в цьому завданні головною є лінійно-конструктивна побудова, а умовний тон є доповненням для створення більшої об'ємності та наочності зображення. Тон створюється без прямого орієнтування на природу, в роботі студент використовує раніше отримані теоретичні знання про закони розподілу світлотіні на поверхні предметів, а природа використовується тільки в якості довідки для уточнювання місцерозташування компонентів світлотіні. Працюючи над цим етапом, важливо обов'язково виконувати зазначені вимоги та не змальовувати бездумно всі тонові плями, які можна побачити в природі, не вирішуючи при цьому просторових задач та не витримуючи пропорційного тонального стану природи.

Після виконання другого етапу робота над конструктивним малюнком натюрморту з геометричних тіл з умовним введенням тону закінчується. Цей вид завдання можна вважати проміжним етапом перед опануванням *тонового малюнка натюрморту з геометричних тіл*.

Проте методика роботи над тоновим малюнком натюрморту з геометричних тіл у цій статті не розглядається, оскільки не є ціллю дослідження. Завдання виконується подібно до таких же завдань в інших напрямках підготовки в галузі мистецтва. У зв'язку з тим, що існує безліч професійної літератури з цієї теми, пропонується тільки приблизний порядок роботи:

- конструктивна побудова предметів натюрморту з врахуванням їх просторового положення;
- світлотіньове моделювання великої форми предметів та встановлення основних тональних взаємозв'язків;
- детальне опрацювання форм тоном;
- етап узагальнення роботи над малюнком.

Цим завданням закінчується робота над першою групою натюрмортів академічного курсу, після чого починається новий етап роботи, пов'язаний з малюванням навчальних натюрмортів з предметів побуту. Під час роботи над натюрмортами цієї групи відбуватиметься закріплення отриманих раніше знань з вивчення конструктивної будови форм предметів та моделювання форми засобами світлотіні. Крім того, будуть вирішува-

тися нові задачі з конструктивної побудови форми складних об'єктів та тонального моделювання предметів натюрморту, які мають різний колір, тон, матеріальність.

Практично всі предмети побуту довкола нас у своїй конструкції складаються з простих геометричних тіл або їх сполучень. Знання цього дає можливість зрозуміти перспективні скорочення природи та її об'ємну будову, допомагає у тональному моделюванні складних предметів, знаходженні правильних тональних взаємозв'язків, передачі матеріальності та рішенні інших задач.

Першим завданням у цій групі натюрмортів будуть два типи завдань: лінійний конструктивний рисунок натюрморту і конструктивний рисунок натюрморту з умовним введенням тону. *Лінійний конструктивний малюнок натюрморту з предметів побуту* виконується без застосування тону подібно до конструктивного лінійного малюнку натюрморту з геометричних тіл. Основне завдання – це передача об'ємів у просторі за допомогою конструкції та перспективи, зображення предметів постановки у вигляді прозорих каркасів. Тільки в цьому випадку перед студентами стоїть складніша задача з побудови об'ємів предметів, які у своїй конструкції складаються з набору простих геометричних тіл у різних сполученнях.

Наступне завдання – *конструктивний малюнок натюрморту з предметів побуту з умовним введенням тону*. В навчальних малюнках такого типу предмети в натюрморті розглядаються як такі, що не мають забарвлення, тому задачею завдання є побудувати об'єми предметів у просторі за допомогою лінії та умовного освітлення.

На першому етапі виконується лінійний конструктивний рисунок предметів постановки із зображенням контурів тіней власних та тіней, що падають. Другий етап виконується подібно до аналогічного завдання з геометричними тілами, але при цьому не береться до уваги локальний тон та колір предметів постановки.

Після здійснення другого етапу робота над завданням з виконання конструктивного малюнку натюрморту з предметів побуту з умовним введенням тону закінчується.

Цю роботу можна розглядати як етап у роботі над наступним завданням з виконання *тонового рисунку натюрморту з предметів побуту*. Це основне завдання в початковому навчанні, в якому студент здобуває фундаментальні знання реалістичної зображувальної граматики. Під час цієї роботи учень засвоює закони світлотіньової градації об'ємної форми та здобуває вміння її зображувати, вчиться знаходити пропорційні тонові відношення між градаціями світлотіні на об'ємних формах та між локальним тоном окремих предметів натурної



постановки, опановує навичками володіння лінією та штрихом у тональному малюнку та начерку. Під час виконання такої роботи студент навчається умінню бачити, тобто відбувається «постановка ока».

Професійне поняття «постановка ока», «цільне бачення», «уміння бачити» означає одне і те ж, а саме: бачити тони предметів у загальному підпорядкуванні та не намагатися копіювати кожний предмет окремо. Якщо студент навчиться широко дивитися і на натуру, і на малюнок, не впираючись зором лише в один предмет, а оцінювати всю натуру та малюнок в цілому, з цього моменту він починає працювати як професійний художник (Беда, 1981, с. 46).

Початок роботи над навчальним натюрмортом ведеться так, як було розглянуто в описі малювання конструктивного натюрмрту з предметів побуту з частковим уведенням тону. Після цього на наступному етапі виконується тональне моделювання натюрмрту методом тональних відношень.

Детально розглядати процес роботи над таким натюрмортом не є ціллю нашого дослідження. З цього питання можна знайти достатню кількість фахової літератури. Але під час самостійної та домашньої роботи у виконанні таких завдань крім графітного олівця необхідно застосовувати інші художні матеріали, вчитися виконувати творчу інтерпретацію зображення натюрмрту, виконувати вправи на розвиток творчої уяви, мислення, розвиток здібностей, необхідних для професійної роботи дизайнера. Реалізація цих завдань дає необмежені можливості у використанні різних художніх засобів відповідно до задуму та поставленої задачі. Можна лише орієнтовно запропонувати виконання деяких видів творчої діяльності, які повинні мати певну специфіку, пов'язану з навчальним напрямком конкретної дизайнерської спеціалізації:

- завдання щодо створення з уяви або з запропонованих моделей композиції натюрмрту;
- завдання з малювання натюрмрту з пам'яті;
- створення конструктивного зображення об'ємної композиції з геометричних тіл з врізанням одних предметів у інші;
- творча інтерпретація, стилізація або декоративна трансформація (наприклад, декоративно-площинне стилізоване зображення) попередньо намальованого або нового натюрмрту;
- виконання натюрмрту з використанням різних графічних матеріалів (туш, перо, пензель, м'які матеріали: вугілля, сангіна, пастель тощо), використання кольору в графічній роботі;
- виконання начерків та замальовок із використанням різних технік та матеріалів.

Стилізація у мистецтві – це процес надання творчому твору рис іншого стилю. В образотворчому мистецтві за допомогою даного прийому предмети або фігури знаходять умовні форми. В рамках курсу академічного малюнка для дизайнерів проводяться вправи як з аудиторними постановками, так і з природними рослинними і тваринними формами, з пейзажними мотивами. При цьому в хід іде активне використання узагальнення, графічної фактури, контуру, пошук силуету (Алиева & Субботина, 2018, с. 48).

Для узгодження академічної, самостійної та домашньої роботи є сенс створити орієнтовну таблицю-програму з дисципліни «Рисунок» для першого семестру, в якій будуть системно об'єднанні всі види завдань.

*Об'єднана таблиця завдань з дисципліни «Рисунок»  
у першому семестрі підготовки дизайнерів*

№ завдання	Академічні аудиторні заняття	Самостійні аудиторні заняття	Домашня робота
1	Лінійний конструктивний малюнок натюрморту з геометричних тіл	Створення конструктивного зображення об'ємної композиції з геометричних тіл з врізанням одних предметів у інші	Завдання щодо створення з уяви або із запропонованих моделей композиції натюрморту
2	Конструктивний малюнок натюрморту з геометричних тіл з умовним введенням тону	Лінійний конструктивний малюнок натюрморту з предметів побуту	Завдання змалювання натюрморту з пам'яті
3	Конструктивний малюнок натюрморту з предметів побуту із умовним уведенням тону	Тоновий малюнок натюрморту з геометричних тіл	Виконання начерків та замальовок з використанням різних технік та матеріалів
4	Тоновий малюнок натюрморту з предметів побуту	Творча інтерпретація, стилізація або декоративна переробка (наприклад, декоративно-площинне стилізоване зображення) попередньо намальованого або нового натюрморту	Виконання натюрморту з використанням різних графічних матеріалів (туш, перо, пензель, м'які матеріали: вугілля, сангіна, пастель тощо), використання кольору у графічній роботі

Завдання академічної групи виконуються на білому аркуші паперу за допомогою графітного олівця. Самостійна та домашня роботи виконуються з використанням різноманітних зображувальних художніх матеріалів та із застосуванням різних основ, придатних для малювання, у залежності від задач та творчого задуму.

Запропонована програма дозволяє об'єднати в навчальному процесі різні види рисунка – академічного, який базується на малюванні з натури навчальних натюрмортів і надає основні базові знання з образотворчого мистецтва, та творчого або декоративного рисунка, який розвиває творчі здібності, дає навички роботи з різноманітними художніми матеріалами. Академічні і творчі завдання проводяться практично в один і той же період часу, доповнюючи один одного, але не заважаючи виконанню конкретних специфічних навчальних або творчих задач, які присутні у різних розділах навчальної діяльності.

**Наукова  
новизна та  
практична  
значимість  
дослідження**

**5**

Організація навчального процесу з дисципліни «Рисунок» на початковому курсі з проведенням академічних занять, зосереджених на засвоєнні фундаментальних знань образотворчого мистецтва, й самостійної та домашньої роботи з творчим спрямуванням, повинна забезпечити всебічну підготовку студента-дизайнера. Такий підхід сприятиме здобуттю ним професійних умінь і навичок, розвитку творчих здібностей, необхідних у навчанні та роботі. Самостійна та домашня робота обов'язково організовується та виконується під наглядом викладача.

Розробка робочої програми з дисципліни «Рисунок» з врахуванням висновків даного дослідження повинна підвищити ефективність викладання предмету. У результаті її застосування прогнозується підвищення якості професійної підготовки студентів-дизайнерів на початковому етапі навчання.

**Висновки**

**6**

В даному дослідженні розглядалося питання визначення специфіки навчального малюнка в умовах реформування освіти. Особливості викладання предмету «Рисунок» на початковій стадії підготовки студентів-дизайнерів засвідчують, що академічний малюнок залишається основою художньої освіти та професійної підготовки. Навчальна дисципліна є одним з найкращих засобів вивчення навколишньої дійсності та способів її зображення на площині, вона є незамінним інструментом безпосереднього відображення ідей та відчуттів студента та знаряддям реалізації особистого задуму.

Одночасно стан системи освіти в сучасних умовах, яка знаходиться в стадії трансформації, вимагає знаходити нові рішення в організації підготовки дизайнерів та створення нової науково обґрунтованої навчально-методичної системи професійно-художньої підготовки. У зв'язку з цим перед дисципліною «Рисунок» в умовах зменшення кількості академічних годин і збільшенні уваги до самостійної роботи студентів стоїть дилема – як дати базові знання з дисципліни та при цьому не зробити академічний малюнок відірваним від спеціалізації дизайне-

ра, та як дати студенту певний поштовх до творчої діяльності і бажання займатися творчим експериментом у навчанні.

У статті досліджується питання організації навчального процесу та створення програми з дисципліни «Рисунок», які відповідали б вимогам сучасного стану. Пропонується скласти програму таким чином, щоб студент міг навчитися не тільки відтворювати форму з натури, але і вміти творчо її перетворити, знаходячи конструктивні, пластичні, декоративні, матеріальні якості, навчитися, крім найбільш використовуваного інструменту зображення в навчальній діяльності графітного олівця, уміло використовувати й інші графічні засоби (туш, фломастер, перо, пензель, м'які матеріали, кольорові олівці, акварель, гуаш тощо).

Отже, в результаті аналізу особливостей викладання дисципліни «Рисунок», можна підсумувати, що рисунок, як завжди, є основою художньої освіти та естетичного розвитку у системі підготовки студентів-дизайнерів, але потребує певних змін у порядку організації навчально-методичного процесу. Необхідність таких змін обумовлена специфікою навчальної дисципліни, яка тісно пов'язана з творчістю дизайнера.

## Список бібліографічних посилань

- Алиева, О.О., & Субботина, Т.В. (2018). Особенности академического рисунка в обучении дизайнеров. В *Культурологические чтения – 2018. Межкультурный плюрализм в поликультурном и полиязычном мире*, Сборник материалов международной научно-практической конференции (с. 44-48). Екатеринбург: УрФУ.
- Беда, Г.В. (1981). *Основы изобразительной грамоты*. Москва: Просвещение.
- Краморов, С.М. (2005). *Конструктивный рисунок*. Омск: Академия.
- Лопухова, С.О. (2018). Рисунок у підготовці студентів – майбутніх графічних дизайнерів. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 1, 42-49.
- Удріс, І.М. (2017). Формування проектно-образного мислення як провідна складова дизайнерської освіти. В *Актуальні проблеми формування естетичної культури майбутніх дизайнерів*, Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 26-28). Кривий Ріг.
- Gill, R.W. (1991). *Basic rendering. Effective Drawing for Designers, Artists and Illustrators*. London: Thames & Hudson Ltd.

## References

- Alieva, O.O., & Subbotina, T.V. (2018). Osobennosti akademicheskogo risunka v obuchenii dizainerov. In *Kulturologicheskie chteniia – 2018. Mezhekulturnyi pliaralizm v polikulturnom i poliiazychnom mire* [Culturological Readings – 2018. Intercultural pluralism in a multicultural and multilingual world], Collection of materials from an international scientific and practical conference. Yekaterinburg: UrFU. [in Russian].
- Beda, G.V. (1981). *Osnovy izobrazitelnoi gramoty* [The basics of visual literacy]. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
- Kramorov, S.M. (2005). *Konstruktivnyi risunok* [Constructive drawing]. Omsk: Akademiia [in Russian].

- Lopukhova, S.O. (2018). Rysunok u pidhotovtsi studentiv – maibutnikh hrafichnykh dyzaineriv [Drawing in preparing students – future graphic designers]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, 1, 42-49 [in Ukrainian].
- Gill, R.W. (1991). *Basic rendering. Effective Drawing for Designers, Artists and Illustrators*. London: Thames & Hudson Ltd [in English].
- Udris, I.M. (2017). Formuvannia proektно-obraznoho myslennia yak providna skladova dyzainerskoi osvity [Formation of design thinking as a leading component of design education. In Topical problems of formation of aesthetic culture of future designers]. In *Aktualni problemy formuvannia estetychnoi kultury maibutnikh dyzaineriv [Actual problems of formation of aesthetic culture of future designers]*, Materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference (pp. 26-28). Kryvyi Rih [in Ukrainian].

## GRAPHIC DESIGN IN THE ASPECT OF COMBINING UNCONNECTED

Inna Cherkesova,  
<https://orcid.org/0000-0003-3274-2220>  
Professor, Honored Artist  
of Ukraine,  
Odessa National  
Maritime University,  
Odesa, Ukraine  
in\_dizain@ukr.net

## ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН В АСПЕКТІ ПОЄДНАННЯ НЕПОЄДНУВАНОВОГО

Інна Черкесова,  
<https://orcid.org/0000-0003-3274-2220>  
професор, заслужений діяч  
мистецтв України,  
Одеський національний  
морський університет,  
Одеса, Україна  
in\_dizain@ukr.net

### Abstract

**The purpose** of our research is to consider graphic design in the aspect of combining the incompatible – complementarity, and to identify ways to organize and develop the professional thinking of a designer. **Research methods** – analysis of synthesis of scientific, technical and humanitarian cultures in the field of graphic design; an attempt to apply the methods of researching the science of «centauristics» to the study of contemporary design. **Scientific novelty.** For the first time an attempt is made to apply the «centauristic» method to the study of the state of modern graphic design. **Conclusions.** Graphic forms of information cause certain feelings and create a positive or negative (in the case of unsuccessful forms) environment, adjust the emotional state of people to callogathy or the degradation of behavioral models. The principle of complementarity should be embedded in the modern education base, especially in the professional education of the design industry. This will help to shape not only a harmoniously developed personality, but also to become a specialist in design, capable of design thinking, generation of ideas and their implementation in the reality.

#### Keywords:

graphic design, centauristics, project activity, complimentarity.

### Анотація

**Мета дослідження** полягає у розгляді графічного дизайну в аспекті поєднання непоєднуваного – компліментарності, та у виявленні шляхів організації та розвитку професійного мислення дизайнера. **Методи дослідження** – аналіз синтезу науково-технічної і гуманітарної культур у сфері графічного дизайну; спроба застосування методів дослідження «кентавристики» до дослідження сучасного дизайну. **Наукова новизна.** Вперше здійснюється спроба застосування «кентавристичного» методу до дослідження стану сучасного графічного дизайну **Висновки.** Графічні форми інформації викликають певні відчуття і створюють позитивне або негативне (за умов невдалих форм) середовище, налаштовують емоційний стан людей на калокагатію або на деградацію поведінкових моделей. Принцип компліментарності (доповнюваності) потрібно закласти у базу сучасної освіти, особливо у фахову освіту галузі дизайну. Це сприятиме формуванню не тільки гармонійно розвинутої особистості, а й становленню фахівця дизайну, спроможного до проектно-творчого мислення, генерації ідей та їхнього втілення у реальність.

#### Ключові слова:

графічний дизайн, кентавристика, проектна діяльність, компліментарність.

## Вступ **1**

Суспільство сьогодні знаходиться на етапі тотальної інформатизації. Стало вже тривіальним нагадування: інформація – найбільша цінність, хто володіє інформацією – володіє світом тощо. Інформація є дієвим засобом комунікації на всіх рівнях суспільного життя, як в окремому регіоні, так і в планетарному масштабі. Інформація існує у таких формах: вербальних (аудіальних, друкованих), візуальних (у реальності та у віртуалі: графіка, фото, кіно, об'ємні матеріальні форми), кінестетичних (відчуття та враження). Графічний дизайн є засобом та інструментом створення (оформлення) інформації для її сприйняття, осмислення, споживання людським загалом. За голландським універсально визнаним теоретиком і практиком Гертом Думбаром, графічний дизайн визначається як соціально-інформаційна система спілкування, тобто система плідних зв'язків (Мискарян, 2007).

Англомовне поняття «дизайн» включає в себе аспект проектної діяльності, адже кожний дизайнерський задум – це ідея проекту для реалізації у реальності (середовищі людського буття) або у віртуальній реальності. Вдалою ілюстрацією до цього твердження можна розглядати такий факт, що у фразі з англійської Біблії часів Реформації (16 ст., Мартін Лютер), – «Спочатку Бог створив небо та землю», – використовується слово «designed». То виходить, що Світ був «спроектований» Творцем (Дзогой, 2013). Ця інформація дозволяє зрозуміти основи наукових тверджень про поєднання непоєднуваного Даниїла Даніна, в аспекті яких ми спробуємо розглянути графічний дизайн у сьогоднішньому стані інформаційного суспільства. Розуміння фахівцями-викладачами та виконавцями шляхів розвитку графічного дизайну дозволяє вчасно реагувати на швидкі зміни потоків інформації.

## Мета дослідження **2**

Рівень освоєння розвитку новітніх технологій визначає професійний компетентнісний рівень фахівців галузі дизайну взагалі і графічного дизайну зокрема, що вимагає визначення пріоритетів у дизайнерській освіті усіх рівнів. У різних інформаційних джерелах Інтернету постійно зазначається про важливість навчити молоде покоління мислити. У галузі дизайну поєднуються раціональний та образно-творчий види мислення. Синтетичність дизайну утворюється саме поєднанням науково-технічного і гуманітарного, раціонально-логічного й образно-чуттєвого, емоційного способів сприйняття та створення форми. Графічний дизайн у реальному та віртуальному просторах стає засобом формалізації інформації з метою якнайкращого її сприйняття споживачем/користувачем. Графічний дизайн створює форми інформаційної навігації в усіх видах реальності, що допомагає людям робити свій вибір у власному бутті. Тра-

диційні напрямки графічного дизайну (усі види поліграфії) поєдналися з візуалізацією за допомогою цифрових технологій, що вимагає набуття компетенцій як у галузі мистецтва, так і в галузі науково-технічної – комп'ютерної графіки. Так відбувся процес поєднання непоєднуваного – мистецтва з інженерією.

**Мета** нашого дослідження полягає в аналізі такого синтезу науково-технічної і гуманітарної культур у сфері графічного дизайну та виявлення шляхів організації та розвитку професійного мислення.

## Методологія та аналіз джерельної бази

3

Завдяки різним параметрам і характеристикам інформації людина пізнає світ. Ще у 70-х рр. XX ст. визнаний культуролог Брюс Арчер разом з колегами відділу інновацій Лондонського Королівського коледжу мистецтв визначив дизайн як «третю культуру»: перша культура – науково-технічна, друга – гуманітарна, а третя – дизайн як засіб нового, широкого, проблемного, творчого мислення. Метою такого стає переосмислення всього, що створено людством, та на підставі особливих підходів проектування нового, що оптимально відповідає потребам людини та людства (Вершинин, 2018). Було надано вичерпне, на нашу думку, глибоке визначення: «Дизайн – це сукупний досвід матеріальної культури і сукупний масив знання, навичок та цінностей, що втілено у мистецтві планування, винахідництва формоутворення, виконання» (Вершинин, 2018).

Брюс Арчер визначив предмет, метод, цінності третьої культури, – дизайну, – відносно до двох перших. Предметом дослідження дизайну є світ, створений людиною. Методом дослідження – моделювання, створення образів, синтезування. Цінностями дослідження – практичність, винахідливість, зацікавленість у відповідності призначенню (Вершинин, 2018, с. 9-10).

Американський методолог дизайну К. Александер зазначив, що суттю дизайнерської діяльності є конструювання моделі. На його думку дизайнер вчиться думати в ескізних формах: перетворює абстрактну модель вимог споживача у конкретний образ предмета (Вершинин, 2018, с. 11-12).

Все ж метою дизайнерського методу визнається потреба в характеристиках матеріальної форми та її естетичних властивостях, а не створення художнього образу, що є метою мистецтва. Дизайн формується на межі техніки (технологій) і мистецтва і стає самодостатньою, самостійною сферою діяльності людини. Американський теоретик дизайну К. Джонс визначив відмінність: якщо наука є аналітичною і досліджує форми, що вже існують, то дизайн є конструктивним і започатковує нові форми, а дизайнерська діяльність є процесом синтезу моделей, а не процесом їхнього осмислення (Вершинин, 2018, с. 11-12).



Сферою створення та тиражування інформації у суспільстві до середини ХХ ст. була поліграфічна галузь. Тексти оформлювалися різними стилями шрифтів з карбами (серіфами) й гротескними шрифтами (без серіфів). Зростання кількості інформації мотивувало до створення й впровадження у поліграфічне виробництво все нових і нових шрифтів – варіантів антикви й гротеску.

В середині ХХ ст. відбулася епохальна подія: Айвен Сазерлед, тоді ще молодий аспірант Інституту технологій Карнеґі, почав розробляти програму «Sketchpad», що дозволила на екрані монітора отримувати графічні форми й обробляти їх (масштабувати, обрізати, витягувати або стискати тощо). Саме ці інноваційні винаходи стали основою сучасного графічного дизайну. Але компетентності володіння комп'ютерними програмними інструментами з комп'ютерних фахівців не створили художників і дизайнерів. Потрібна досить ґрунтовна основа художньої освіти: знання законів утворення композиції, основи колористики, володіння технікою рисунка. Лінія є головним засобом вираження ідей у графічних формах на площині (папір, полотно, стіна тощо). Лінія утворюється в реальності рухами руки з інструментом: олівець, перо, різець, пензель тощо. Лінія на екрані монітора є відображенням математичних формул для кожної своєї точки. Сазерленд винайшов спосіб утворення лінії між двома заданими точками на екрані монітора за допомогою електронного олівця.

Комп'ютерні графічні технології сьогодні дозволяють створювати імітації форм від двовимірних до об'ємних – 3D та симуляції їх взаємодії в русі у віртуальному просторі. Візуалізація стала змістом графічного дизайну. Форми типографії завдяки комп'ютерним технологіям стали факторами організації середовища та впливу на соціальні форми буття людини в інформаційному суспільстві. Графічні форми, – шрифти рекламних написів, назв різноманітних установ, піктограми навігації, друкована продукція від постерів до книг, – все це є предметом дизайну середовища, його інформаційної складової. Потрібно зазначити вже визнане: наше середовище, засмічене продуктами невдалого графічного дизайну, наносить шкоду почуттям міри і краси, закладених у людині від народження. Людина, яка з дитинства виховується у середовищі потворного (візуальні форми, звуки, запахи), дорослою не спроможна до повноцінної творчої діяльності, а налаштована на руйнівні дії у суспільстві й самій собі. Графічний дизайн формами літер, емблем, логотипів, написів створює інформаційне середовище буття, що повинно задовольняти потреби людини і є вагомою складовою дизайну середовища.

Дизайн середовища – це втілення ідей у матеріальні й віртуальні функціональні форми з метою якісного задоволення біогенних, матеріальних і духовних потреб людини у планетарних умовах її життєдіяльності (Черкесова, 2012). На відповідальності дизайнера за якість продукту своєї творчості наполягали світові теоретики і практики, педагоги у галузі дизайну, такі як Вальтер Гропіус, Анрі Ван де Вельде, Віктор Папанек, Томас Мальдонадо, Карл Кантор, Євген Розенблум та інші. Безпека дизайн-продукту людського середовища зрозуміла і не вимагає доведення. Це вже аксіома. Освіта в галузі дизайну повинна спиратися на цю аксіому: безпека середовища, що творить людина на планеті Земля.

Дизайн як професія утворювалася паралельно у вищих навчальних закладах з протилежним культурологічним фундаментом Західної та Східної Європи: Баугауз (Німеччина), Київський художній інститут (Україна) та ВХУТЕМАС (пізніше ВХУТЕІН, Радянська Росія) у 20-х рр. XX ст. У Німеччині протестантська етика за основу середовища буття має простоту, чистоту, побутову скромність, ревну працю, надійність, якість. Покоління, що ментально сформувалися на протестантській етиці раціоналізму й досягнень англосаксонського світу, зробили якість німецького матеріального продукту загальною визначною у світі. Німецьке – означає якісне. Слов'янський культурний тип формується на емоціях, християнській чуттєвості. Він характеризується художньо-образним мисленням, що яскраво розкрито у неповторній та різноманітній спадщині декоративно-ужиткового мистецтва.

Феномен зародження дизайну у двох типах культур відбувся одночасно – це незаперечний історичний факт. Шляхи розвитку виявилися різними саме на підставі типів мислення: раціонального та емоційного, що зумовило й певні результати дизайнерської діяльності. Країни Західної Європи не просто створюють нові технології, а швидко використовують їх з метою отримати новий продукт і користуватися ним на благо людей. Кінестетична емоційність людей (мешканців, споживачів/користувачів) Східної Європи є платформою породження абстрактних ідей, котрі не втілюються у реальність. Тому нові технології, умови користування ними – все це приходить до нас із Заходу.

Стосовно графічного дизайну взагалі й зокрема шрифтового дизайну ми користуємося розробками латиниці (пресловутий Times New Roman). Корпорація Monotype Imaging (правовласник ряду шрифтів) продає нам ліцензії на певний термін користування шрифтовими гарнітурами. Української абетки як загально визнаної у світі не існує. Попри наполегливу працю Василя Чебаніка, історичних розробок українського шрифту

від Нарбута до Хоменка, українська абетка не визнана Корпорацією цифрового шрифтового продукту. Виростають нові покоління в Україні, котрі вже краще сприймають інформацію латинкою, ніж кирилицею, швидше натискають на кнопки клавіатур, ніж каліграфічно пишуть пером, захоплюються фантазійними пригодами Гаррі Потера, героїв Нарнії тощо. Вони вже не будуть читати українських класиків, котрі представлені у варіаціях шрифту петровської «гражданки», що є насправді формами латинки.

Зрозуміло, що тільки на патріотичному ентузіазмі, на любові до української культури шрифтарі, зокрема Василь Чебаник, віддали багато часу свого творчого життя на створення української абетки. Але без потужної підтримки відповідних державних структур українська абетка, знаменитий вже шрифт «Рутенія», не стануть формами інформації, зрозумілої у споживацькому суспільстві. Потрібно погодитися з ситуацією засміченого середовища потворними формами латиниці у перекладі на форми кирилиці. Саме зміна на українські шрифтові форми у середовищі життя народу України буде сприяти змінам у сприйнятті інформації на ментальному рівні.

## Результати дослідження **4**

Раціональна політика змін шрифтових форм, послідовність впровадження у суспільстві саме українських шрифтів буде стимулювати розвиток і національного графічного дизайну, і методів вищої освіти дизайну середовища, складовою якого є графічний дизайн. Перевага емоційних складових мислення над раціональними приводить до того, що галуззю дизайну починають керувати люди, що не є фахівцями у цій галузі. А це, зі свого боку, веде до вихолощення сенсу дизайн-освіти, до розмноження ремісників комп'ютерних графічних технологій, котрі вже не спроможні стати генераторами інноваційних ідей. Такі ремісники від технологій використовують у своїх розробках вже створені видатними дизайнерами форми, шаблони, порушуючи закони етики та авторського права. Крім того, впливовим фактором є й закони ринку, невблаганні й жорсткі. Наші талановиті молоді фахівці, що обмежені у вільному творчому мисленні ринковими відносинами, нерідко утримуються на виконавсько-ремісничому рівні, що, звісно, не сприяє розвитку ні окремої особистості, ні дизайнерської галузі взагалі.

На сьогодні вже можна констатувати за історичними фактами, що дизайнерська освіта та діяльність випускників західно-європейської культури виявилися максимально продуктивними у створенні середовища людського буття інформаційного суспільства. Розумне поєднання раціонального з естетичними характеристиками у створенні форми, – реальної або вірту-

альної, – дозволяють формувати середовище життя людини з максимальним задоволенням її потреб.

Дизайн як професійний напрям творчо-проектної діяльності намагається синтезувати професійні компетенції інженерно-технічного рівня (фахівця ІТ, комп'ютерної графіки), художника, архітектора, психолога, менеджера, маркетолога. На певних етапах розробки проекту дизайнер виконує функції перелічених фахових напрямків. Утворюється своєрідна форма проектного творення, яку можна позначити як «кентавр» – поєднання непоєднуваного. Дизайн взагалі є «кентавром»: поєднанням науки, техніки і мистецтва. Таке поєднання різних типів мислення привело до виникнення й розвитку самостійного напрямку проектно-творчої діяльності, що має власну історію, теорію, практику (Дзогій, 2013). Даниїл Данін, творець суперечливої і майже невизнаної теорії «кентавристики», передбачив появу у реальності феноменів поєднання непоєднуваного, наукового і художнього, що полягає в тому, що поєднується художньо-образне мислення з логічним, науковим (Горянин, 2018). Такі різні види мислення, досягнення дійсності, роздумів про світоустрій, – втілення науковості й художності (естетики) в одній особистості, – формують людей-фахівців подвійної обдарованості, що досягають успіху в обох сферах – науки і мистецтва одночасно, наприклад, Леонардо да Вінчі, Олександр Бородін, Анрі Ван де Вельде, Василь Кричевський

Д. Данін (Данин, 1997) висуває гіпотезу про можливе утворення нової науки, предметом якої буде структура парадоксів, оксюморонів і антитез в аспекті поєднання непоєднуваного. При цьому він наголошує на принциповій відмінності цього поєднання від закону боротьби й єдності протилежностей, адже боротьби як такої в цій гіпотезі не існує. Д. Данін використовує символ кентавра, який утворено в порозумінні двох істот – вершник не гонить коня, а кінь не намагається його скинути. Кентавр – це, на думку вченого, метафора компромісу, конвергенції та компліментарності. Потрібно зазначити, що Д. Данін розглядав свою «кентавристику» як спробу наукового опанування універсального феномену поєднання непоєднуваного у природі, історії, культурі.

Дизайн взагалі і є данінський «кентавр», що завдяки поєднанню зусиль обдарованих особистостей інженерів, виробників, митців протягом півтори сотні років свого розвитку став третьою культурою кінця другого – початку третього тисячоліття. Потрібно зауважити, що коли Д. Данін розробляв свою «кентавристику», дизайн як проектна самостійна галузь вже існував. «Кентавристика» виявилася чи не єдиним теоретичним підходом, що спромігся пояснити підстави феномену дизайну як проектно-культури. Хоча викладання «кентавристики» роз-

глядалося її автором як педагогічний експеримент (авторська інтерпретація загальноосвітнього курсу «Концепції сучасного природознавства»), Д. Данін доводив, що ця дисципліна має гідну мету викладання – збудження пізнавальної безкорисливості юнацтва, сприяє розвитку абстрактного мислення, духовному розвитку особистості, що набуває фахових компетентностей (Данин, 1997).

**Наукова  
новизна та  
практична  
значимість  
дослідження**

**5**

Наукова новизна представленого дослідження полягає в аналізі стану графічного дизайну в аспекті «кентавристичності» – поєднання непоєднуваного – принципу доповнюваності.

Великий данський фізик Нільс Бор, засновник квантової механіки, висунув принцип доповнюваності або принцип компліментарності, який поклав в основу кентавристики її творець. Цей принцип є дієвим у матеріальному світі органіки і неорганіки. Суть його в тому, щоб не порушити цілісність і тим самим не знищити форму, щоб утворився синтез непоєднуваного (живі організми, культури людського суспільства), потрібні засоби доповнення. Людське середовище й складається з доповнень: велике – мале, біле – чорне, день – ніч, тепле – холодне, збудження – гальмування. Стосовно зорового сприйняття та диференціації електро-магнітного випромінювання мозком людини можна назвати контрастні пари кольорів, що викликають найбільше подразнення (швидке втомлення) ока людини з відповідними відчуттями: червоний – зелений, оранжевий – синій, жовтий – фіолетовий. Одночасно, ці кольори є компліментарними, що виявляється за певних умов їх використання та сприйняття. Нільс Бор виявив, що зустріч абсолютно непримиренних один до одного протиріч досягає єдності у природі завдяки принципу доповнення – компліментарності. Учений довів, що принцип доповнюваності проявляється в усіх галузях знань – у біології, психології, лінгвістиці.

«Кентавр» одкровення і науковості, за Д. Даніним, існує реально. Одкровення – це стан релігійного мислення, осяяння (не результат аналізу). Науковість є саме результатом аналізу. Поєднання таких протиріч знайшло відображення в реальній особистості архієпископа Луки – Валентина Феліксовича Войно-Ясинецького, видатного вченого-хірурга, котрий врятував життя багатьом воїнам у Другій світовій війні (Горянин, 2018). Згадаємо сутність протестантської етики, що стала основою формування дизайну як культури і професійної галузі.

Дизайн як абсолютно новий вид діяльності людини, – проєктної культури, – можна позначити як «кентавра», поєднання непоєднуваного у формуванні людського середовища життя на сьогоднішньому рівні інформаційно-технічної цивілізації.

Принцип компліментарності (доповнюваності) потрібно закласти у базу сучасної освіти – формування не тільки гармонійно розвинутої особистості, а й особистості фахівця дизайну, спроможного до проектно-творчого мислення, генерації ідей, що опанував інструменти їх втілення у реальність. В цьому полягає практична значущість нашого дослідження.

## Висновки **6**

Графічний дизайн як соціально-інформаційна система спілкування є вагомою складовою дизайну середовища. Форми графічного дизайну у поєднанні з формами архітектури утворюють в ідеалі компліментарні умови життєдіяльності людини. Графічні форми інформації викликають певні відчуття і створюють позитивне або негативне (за умов невдалих форм) середовище, налаштовують емоційний стан людей на калокатагію або на деградацію поведінкових моделей. Принципи компліментарності потрібно закласти і в освіту всіх рівнів взагалі, і у фахову освіту галузі дизайну, в усі його напрямки. Дизайн охоплює всі сфери життя людини: за визначеннями сфери діяльності у ХХ ст. – «від лопати до міста» (1910 р.), «від голки до літака» (1960 р.), «від ложки до міста» (1983 р.). «Кентавристично»-науковий підхід до сфери дизайну значно розширює цю сферу. Завдяки росту швидкості науково-технічного прогресу промислове мистецтво (індустріальний дизайн) перетворюється на дизайн середовища, стає елітарною професією, а фахівці дизайну стають елітою інформаційного суспільства. Дизайнери стають своєрідними «квзікентаврами» – фахівцями у кількох напрямках діяльності одночасно: інженерії і мистецтві.

Саме дизайнери формами продукту своєї проектної діяльності формують смаки, бажання, наміри споживачів, надають саме ту інформацію, що потрібна замовникам, іншими словами, впливають і все частіше керують вибором людини. Так «кентавр» науки і техніки у поєднанні з мистецтвом перетворився на дієвий засіб й інструменти організації середовища буття та на керування вибором споживачів. Графічний дизайн за цієї ситуації доцільно визнати як потужну організуючу складову дизайну середовища як у професійній діяльності, так і в процесі освіти – набуття певних потрібних знань, вмінь, навичок. Проектна культура вимагає фахівців дизайну зі згаданими компетентностями, розвинутими раціонально-логічним та абстрактним художньо-образним типами мислення, що не перетворюються на руйнівну боротьбу, а досягають того рівня компліментарності (доповнення), що сприяє народженню нових ідей, нових проектних форм та їх успішного втілення у реальність.

## Список бібліографічних посилань

- Вершинин, Г.В. (2018). Лекции по истории дизайна. Взято из <http://art-design.tyumen.ru/publication/?m=20181031>.
- Горянин, А. (2018). Что такое кентавристика? Беседа с Даниилом Даниным о сочетании несочетаемого, 1998. *Радио Свобода*. Взято из <https://www.svoboda.org/a/29154299.html>.
- Данин, Д.С. (1997). Кентавристика: программа курса для гуманитарных специальностей. Взято из <https://kamen-jahr.livejournal.com/462861.html>.
- Дзогій, Н.С. (2013). Генеза поняття «дизайн». *Біоресурси і природокористування*, 5(3-4), 163-172.
- Мискарян, К. (2007). Дизайн, преобразивший повседневность. *Вокруг света*, 4, 116-128.
- Черкесова, И.Г. (2012). Понятие «Дизайн среды» в контексте дизайн-образования. В *Інновації в суднобудуванні та океанотехніці*, Матеріали 3-ї Міжнародної науково-технічної конференції (с. 649-651). Миколаїв: Національний університет кораблебудування ім. адмірала Макарова.

## References

- Cherkesova, I.G. (2012). Poniatie "Dizain sredy" v kontekste dizain-obrazovaniia [The concept of «environment design» in the context of design education]. In *Innovatsii v sudnobuduvanni ta okeanotekhnitsi [Innovation in Shipbuilding and Ocean Engineering]*, Proceedings of the 3rd International Scientific and Technical Conference (pp. 649-651). Mykolaiv: Natsionalnyi universytet korablebuduvannia im. admirala Makarova [in Ukrainian].
- Danin, D.S. (1997). Kentavristika: programma kursa dlia humanitarnykh spetsialnostei [Centauristics: course program for liberal arts]. Retrieved from <https://kamen-jahr.livejournal.com/462861.html> [in Russian].
- Dzohii, N.S. (2013). Heneza poniattia "dyzain" [Genesis understood "design"]. *Bioresursy i pryrodokorystuvannia*, 5(3-4), 163-172 [in Ukrainian].
- Gorianin, A. (2018). Chto takoe kentavristika? Beseda s Daniilom Daninym o sochetanii nesochetaemogo, 1998 [What is centauristics? Conversation with Daniil Danin on the combination of the incongruous, 1998]. *Radio Svoboda*. Retrieved from <https://www.svoboda.org/a/29154299.html> [in Russian].
- Miskarian, K. (2007). Dizain, preobrazivshii povsdednevnost [Design that transformed everyday life]. *Vokrug sveta*, 4, 116-128 [in Russian].
- Vershinin, G.V. (2018). Lektcii po istorii dizaina [Lectures on the history of design]. Retrieved from <http://art-design.tyumen.ru/publication/?m=20181031> [in Russian].



# ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

*Design of clothes, accessories, image*

UDC 7.05:687.016]:655.533  
DOI: 10.31866/2617-7951.2.2.2019.189728

УДК 7.05:687.016]:655.533

## PRINCIPLES OF CLOTHES' TYPOGRAPHIC DECORATION AS A TREND IN MODERN FASHION DESIGN

**Natalia Udris-Borodavko,**  
<https://orcid.org/0000-0003-1831-5476>  
PhD in Sociological Sciences,  
Associate Professor  
at the Graphic Design Department,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine  
[udris.nata@ukr.com](mailto:udris.nata@ukr.com)

## ПРИНЦИПИ ТИПОГРАФІЧНОГО ДЕКОРУВАННЯ ОДЯГУ ЯК ТРЕНД У СУЧАСНОМУ FASHION-ДИЗАЙНІ

**Наталя Удріс-Бородавко,**  
<https://orcid.org/0000-0003-1831-5476>  
кандидат соціологічних наук,  
доцент кафедри  
графічного дизайну,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
[udris.nata@ukr.com](mailto:udris.nata@ukr.com)

### Abstract

**The aim of the study** is to find patterns in the design of typographic compositions for the decoration of clothing, formulate generic recommendations for their design, to study the socio-cultural aspects of this approach in the design of clothing. **Research methods.** Empirical method, method of analysis, comparison and generalization are applied. **Scientific novelty.** For the first time, the experience of typographic decor in clothing design 2010–2019 has been generalized in terms of the modernism and postmodernism concepts. The techniques and compositions' artistic features of each type have been systematized. It has been found that in the dichotomy system, «form-content» is typographic elements, where the main purpose is the transmission of content, built largely on a modernist approach; and in the typography, that performs a purely aesthetic function, it is postmodern. It is generalized that a person with the help of clothes decorated with typographic compositions can convey to the environment

### Анотація

**Мета дослідження** полягає у виявленні закономірностей в дизайні типографічних композицій для декорування одягу, формулюванні узагальнених рекомендацій щодо їхнього проектування, дослідженні соціокультурних аспектів такого підходу в дизайні одягу. **Методи дослідження.** Застосовано емпіричний метод, метод аналізу, порівняння та узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше узагальнено досвід типографічного декору в дизайні одягу 2010-2019 рр. з точки зору концепцій модернізму та постмодернізму. Систематизовано прийоми та художні ознаки композицій кожного типу. З'ясовано, що в системі дихотомії «форма – зміст» типографічні елементи, де головна мета – передача змісту, побудовані здебільшого за модерністським підходом; а в тій типографіці, що виконує суто естетичну функцію – за постмодерністським. Узагальнено, що людина за допомогою одягу, декорованого типографічними композиціями, може



the messages of various types. «I am creative» (These are postmodern compositions on the principle of "form"). «I am fashionable» (These are modernist compositions on the principle of «form»). «I am socially active» (These are the most frequent modernist compositions based on the principle of «content», but sometimes there are postmodern solutions). **Conclusions.** Typographic decor as a trend in modern fashion adds to the clothes of relevance in the context of the information society. A person in a «typographic» outfit not only absorbs information flows. Such an individual himself or herself becomes the source of the communicative space. Clothing with typographic decor is the key to the attention of the environment. It tells about the creativity of the person wearing it, progressiveness, and intelligence, the presence of a public position or a philosophical understanding of life. Such clothes convey the meaning of what motivates and encourages people to communicate directly or indirectly.

передавати оточенню повідомлення типів: «я – креативний» (постмодерністські композиції за принципом «форма»), «я – модний» (модерністські композиції за принципом «форма»), «я – соціально активний» (найчастіше модерністські композиції за принципом «зміст», але іноді зустрічаються і постмодерні рішення). **Висновки.** Типографічний декор як тренд у сучасній моді додає костюму актуальності в контексті інформаційного суспільства. Людина у «типографічному» вбранні не лише поглинає потоки інформації. Вона сама як об'єкт комунікативного простору стає її джерелом. Одяг з типографічним декором є запорукою уваги з боку оточення. Він говорить про креативність персони, що його носить, прогресивність, інтелектуальність, наявність громадської позиції або філософського розуміння життя. Такий одяг передає смисли, чим мотивує та закликає людей до прямої чи опосередкованої комунікації.

**Keywords:**

typography, graphic design, fashion design, modernism, postmodernism, form, content.

**Ключові слова:**

типографія, графічний дизайн, дизайн одягу, модернізм, постмодернізм, форма, зміст.

## Introduction **1**

In modern design, there is a convergence of design directions, a comprehensive approach to development, the creation of the objects, which require the interaction of designers of the subject space and visual communications, animation, and fashion industry. This article is about analyzing the interaction of graphic designers and designers of clothing, namely the direction of the use of typographic elements and compositions in the decoration of the components of the suit, which has expanded significantly over the past 5 years. A considerable amount of «typographic clothing» on the streets of cities tells of its widespread use, and therefore typography in clothing has become a fashion trend. The transfer of graphic design products to the field of clothing designers is facilitated by the technological possibilities of computer modeling and digital printing, rapid application of the image to various textiles with a long next use period.

Typography's exit beyond the limits of graphic design in the scale of the fashion trend is of particular attention in the conditions of visual culture domination in the 21st century, which is formed by graphic images, photos, drawings. Increasing interest in verbal elements in the design of different directions, in

particular fashion, tells about some transformations of common communication processes. Regarding graphic design, we adhere to our hypothesis that in terms of the variability of purely graphic images' interpretations in visual communication products, designers subconsciously seek to add unambiguity to perception by introducing textual phrases as specifying what needs to be conveyed. Thus a designer seems to dictate to the addressee of one or another view of the image, consolidate the meanings and control the interpretation of the images.

Fashion designers strive to find different methods to create not only comfortable but also showy clothes and stay competitive. Therefore, the popularity of typography in graphic design influences their choice and provokes the wish to use in a fashion image not only visual factors (color, tone, shape, proportions of the elements of the product) but also meanings. In addition, typography as a form of decoration allows introducing the naming of the manufacturer's campaign, brand slogans, names, and designers actively. Such background information's presence in the subject environment reinforces their positions in the fashion market and provides hidden advertising communication with the consumer. We consider the clarification of socio-cultural and purely design aspects of the issues outlined in the context of graphic design, clothing and accessories design, and general cultural trends.



*Fig. 1. Showcase of fashion clothing and accessories store. 2019.*

*Рис. 1. Вітрина модної крамниці одягу та аксесуарів. 2019.*

**The aim of the study.** The aim of this article is to find patterns in the design of typographic compositions for clothes decorating, to formulate generic recommendations for their design, to study the sociocultural aspects of this approach in clothing design. Empirical method, method of analysis, comparison and generalization are applied. This methodological approach allows studying and summarizing techniques and means of typography in the design of clothes, observing their dynamics, analyzing their influence on the sociocultural state in society.

**The  
methodology  
and analysis  
of sources**

**2**

For the disclosure of a certain topic, the analysis of scientific works is carried out according to the following vectors: design of typographic compositions in terms of verbal and graphically figurative component, perception of typography on different media, communication and fashion, analytics of fashion collections using typography.

Thus, fundamental research in the field of typography remains the well-known works of E. Ruder and J. Chichold, but the contemporary works of R. Bringhurst (2006) «The Elements of Typographic Style», J. Craig and I.K. Skala (2018) «Designing with Type: The Essential Guide to Typography» are also very significant. They reveal the laws of building fonts, combining fonts with each other, the principles of layout. The effect of font compositions on the viewer is partly considered. The work of French scientist A. Mol «Information Theory and Aesthetic Perception» is the fundamental one in the study of psychophysiology of the verbal and non-verbal messages' perception. We were interested in research by American design scientists K. Knight and J. Glasser, who introduced «visual language» and «verbal language» to avoid misunderstandings. The authors believe that verbal language is the literal meaning of words, phrases and sentences. Typography also refers to «visual language» because in graphic design, «visual language» combines both images and texts, if they are designed based on appearance (Knight & Glaser, 2012). In fact, anyway, in the design of most typographic compositions, the first choice is precisely the external aspects of the inscriptions.

At the same time, the significance of the content component remains weighty. Ukrainian scientist V. Shevchenko summarizes that «typography as a science studies two aspects of the font: visual (graphics, drawing of letters) and historical (origin of headsets and their use)» (Shevchenko, 2014). In works on purely graphic design, the concept is revealed as «the art of finding the font and components of a polygraphic set in a certain format» (Opaliev & Savvina, 2014, p. 78), while «good typography» expresses a visual idea and gives it a shape (Ambrose & Aono-Billson, 2019, p. 121). M. Murashko (2016) draws attention to the fact that the designer perceives the word not just a set of letters. The combination of form, outline, and placement of a word on an artistic plane or screen best conveys and illustrates its meaning. The composition of words formed in a certain way can cause an emotional effect and various impressions (p. 88). As for the imagery of typography messages, we can find a worth mentioning note in the material of journalist and independent analyst A. Batista. She examines the contemporary collection of designers Hokuto Katsui and Nao Yaji through the prism of ideas initiated by the Bauhaus School of Design in the 1920s. Particularly useful in our research is the mention of the motto that Moho Nagy

called for innovation in the «New Typography» article: «Stop Reading! Look!» (Battista, 2013). In our interpretation, typography is such a visual form of communication in which an artistic image is formed and revealed with the help of a verbal language.

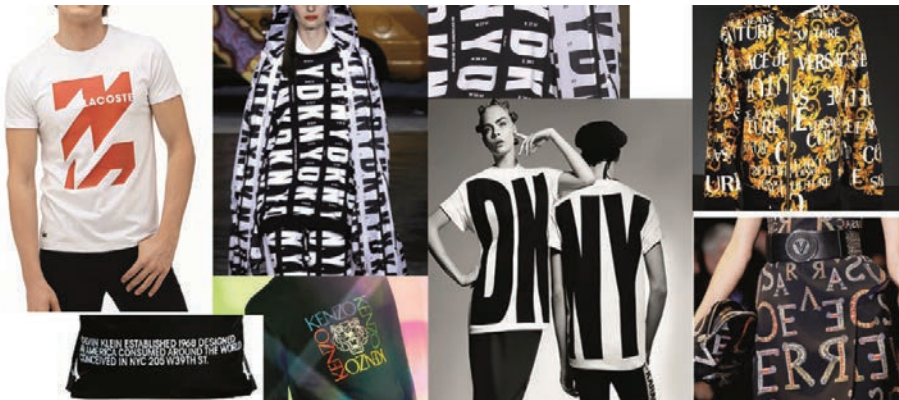
The basic work in discovering the topic of the communicative function of fashion, or more precisely, indirect social communication by means of costume, is, of course, all known to A. Hoffmann's work. Synthesis of other studies of fashion in terms of its place in the social communication system is presented in the article by S. Betz (2014). In particular, it is stated that the communicative function is based on the iconic and symbolic nature of fashion, the presence in it of information carriers about a certain social experience (Betz, 2014). Based on the analysis of philosophical and cultural works on the phenomenon of fashion, O. Shandrenko defines it as «a total setting for communication in the subject and object space of culture» (Shandrenko, 2012). The study of design issues in the context of the sociology of culture has allowed us to advance the author's understanding of the essence of the clothing designer's activity: it visualizes the social role of man, the ultimate purpose of which is interaction (or, rarely, its avoidance), and therefore – social communication.

An example of illustrating the communicative function of fashion as a work of art, in particular a literary work is described in an article by L. Nester (2016), who analyzes G. Keller's novella «Clothing Creates People». Scientists note that clothing is a complex concept and, in addition to its external forms and physical properties, contains cultural and metaphysical meanings. Due to clothing, a person can identify his body, put the contents in the outer shell, express a psychological state. The cultural basis of fashion is that meaningful fullness of a thing is possible not only because of the cultural and intellectual context of the person wearing the thing but also with adequate interpretations by others. «Therefore, we can say that clothing is a complex and independent system of meanings, and the writer, using this system, transmits an encrypted message in his work» (p. 185). A designer, fashion designer, and graphic designer works similarly to the writer. He or she creates a visual code that a person can say something to others, which causes a consumer's choice of clothes.

As a result of the online fashion reviews' analysis, we have come to the conclusion that typography as a garment decor has started to gain popularity again in the collections of the last 5-7 years. For example, they are the projects of Mary Katrantzou, Gianni Versace, Kenzo or the Donna Karan Collection, which promotes the logo of her DKNY campaign with various types of textile decor.

Designer Nadia Papanicolaou writes about the evolution of such a form of advertising communication by well-known brands

as the use of their collections of logos in various compositional variants, and emphasizes that as a way of promoting itself this approach has already exhausted its originality. But the development of this wave has become a variety of puns on the theme of well-known logos such as «Ballinciaga» instead of «Balenciaga» or «Brawlmain» instead of «Balmain», which decorate creative T-shirts (Papanicolaouou, 2013).



*Fig. 2. Fashion products with typographic decoration based on brand logos. Collections of 2012-2019.*

*Рис. 2. Модна продукція з типографічним декором на основі логотипів брендів. Колекції 2012-2019 рр.*

According to daily observations, the move from podiums to the mass use of the idea in everyday products has become a destination (middle-class buyer) in 2018-2019. Today, it has become truly fashionable, that is, widespread and approved by designers and most members of society who use it projects. However, with the high popularity of typographic decor in clothing design, this topic is very limited disclosed in scientific publications. We found an article by a Korean scientist in 2009 (Kim, 2009), whose perception was complicated by hieroglyphics (English abstract only) and two master's studies in design, as well as review publications on thematic sites in small numbers. One of the master's works deals with the psychological aspects of the perception of fonts used in clothing decor. The author states that companies and designers use typography in fashion design to deliver messages and ideas in today's market effectively. In addition, the scientific value of the work is in recommendations creation for designers based on the survey of people about the effects of font effects on the emotions and reactions of recipients (Dahmoos, 2018). In another study, Lamia Skender made a thorough overview of well-known fashion brands in terms of typography in their identity, advertising products,

fashion magazines, directly in clothing collections, and accessories (Skender, 2015). The work is very interesting, complex, and full of numerous illustrations.

Designer-reviewer Tyler Unger develops an important opinion on the design of typographic elements directly on the pages of an online magazine. He also points out aptly that when looking for a composition, it is necessary for a designer to consider how the typography looks like in a physical space. After all, distances, viewers' perspectives, the perspectives in which the project is perceived – all of these have a bearing on the outcome (Unger, 2017). We consider this a remark to the compulsory testing of typographic compositions in clothes on a person figure, taking into account the various positions and movements before releasing into mass circulation.

So, we can summarize. The theme of the typography application in the garment decoration is very relevant in the practical plane of design. This theme also attracts fashion trendsetters online, as reflected in periodicals. However, the analytics on approaches to the design of typographic compositions in clothing, in addition to analyzing fonts applied, is absent. This proves the relevance of the chosen research topic.

## Results of the research

3

The use of the basic philosophical dichotomy, «form – content», enables us to classify typographic compositions and their application in decorating clothes into several groups.

**The first** is the group of typographic design, formed on the principle of «form». What is important here is the visual uniqueness of the letters as a graphic element and decoration. Among the utilitarian things with the decor of this type, we find sweaters, shirts, pants, underwear (jackets, coats). It is almost the whole range. In addition, accessories (bags) and shoes are common.

Let us first consider the operation of the text's graphics in fashion design according to the **principles of postmodern** aesthetics. This is manifested mostly in the use of textile materials, the pattern of which is formed by letters, numbers or punctuation. The composition consists mainly of randomly arranged, approaching each other elements. The selection of characters is usually random in nature, perhaps the single letters of a single word, which, however, are «living their lives» and in some angles can be visually combined.

Postmodern typography, formed by jobbing fonts, grunge structures, asymmetrical compositions, rotation of letters around its own axis in random directions, creates in itself a visual effect of a kind of «whisper», movement on the spot. In some solutions, the use of a counter-form is used when the space into the letters and the space between letters become visual sounding but the letter itself disappears. The use of such a graphic aesthetics on the figure

of a person, who not only has his or her own relief but also moves enhances the illusion of internal dynamics (Fig. 4.1).



Fig. 4.1. Postmodern concept in typographic decor of clothes. Collections of 2015-2019.

Рис. 4.1. Постмодерністська концепція у типографічному декорі одягу. Колекції 2015-2019 рр.

A hint of certain verbal information, in its real absence compels people from the environment to react to the person in clothing with typographic decor with interest, a desire to unravel used texts and their hidden meanings. The surrounding recipients want to look at the person in such clothing, as their brain seeks to decipher the message placed on the fabric and the suit, even if it is not there.

Postmodern compositions are inherently spontaneous, unique, pluralistic, and creative. These characteristics are also transferred to the clothes wearer with postmodern typography. He allegedly says to the environment, «I am creative!»

To the second method of using typographic decor in the design of clothing, we refer the method, which is based on the **principles of modernism**. With this concept, the text elements are subordinated to the structure of the product, its cut. Their presence and placement emphasize the composite components of the product. In particular, in the design of the modernist type, the typographic decor is used as sewing ribbons along the seams (for example, stripes on trousers, belts and handles on bags), overhead pockets of various sizes, cuffs. You can also find typographic fragments applied directly to the product by means of printing or embroidery.

In such a modernist application of typography in clothing minimalist bar fonts, are used mostly and the fonts with serifs are used much less often. The compositions use the principle of combinatorics – mainly metric repetitions. Inscriptions of several words or sentences fit into a geometric figure that is subordinate to either the shape of the product itself (such as a bag circle and a pocket rectangle) or a fictitious figure without being tied to the product design, but noticeable on a large, flat plane (such as a long skirt or the back of the shirt). In most cases, a black and white font type solution is

applied, which is fully consistent with the concept of typography as a component of graphic design. Apparel with a typographic decoration looks quite attractive to the environment and attracts attention, because the letter black and white accents on the monochromatic planes of the product add contrast to its overall tonal decision.

The text displayed on such decor elements usually shows the brand names of the manufacturer, their brand slogans or quotations, which are easy to understand and unambiguous in interpreting the phrase usually positive or neutral emotional color. Kim San Jung writes on this that brands used typography as a commercial tool, for example, to present the image and differentiate the products of one brand from the products of others (Kim, 2009) (Fig. 4.2).



*Fig. 4.2. Principles of modernism in typographic decor of clothes. Collections of 2018-2019 pp.*

*Рис. 4.2. Принципи модернізму в типографічному декорі одягу. Колекції 2018-2019 pp.*

The use of the typographic design in clothing requires the designer to carefully analyze carefully the cultural context of the inscriptions used. A word or expression, in contrast to the image of objects or abstract themes, has a greater spectrum in perception, associations connected with its use and, accordingly, the reactions of the recipients. Therefore, it is the verbal element that is potentially at greater risk of creating unpredictably negative reactions on the part of consumers or people surrounding a person dressed in such clothes. We find this useful note and advice on the website of Aaryn West Design Studio, which develops prints and analyzes current trends. The designer advises either to apply typographic techniques in the design to prevent full reading of the displayed text or to choose a simple word or phrase that will be pleasant or neutral for everyone (West, 2014).

Despite the fact that such compositions do not often carry content loading, they attract the attention of people from the environment, their eyes somehow «cling» to words. Thus, the wearer of such fashionable clothes invites everyone around to communication and interaction, at least indirect or potential as a possible development of socio-cultural dialogue-exchange.



It is important that the use of texts in the clothing decor in the context of their visual form alone does not reveal the person in its subjectivity and uniqueness. These are mass-produced clothing that, in all its appeal, is gradually becoming quite monotonous with the idea of design in its variety of variations. With such clothes, the person declares to the environment: «I am fashionable, I know on common trends and I follow them!».

**The second group** of typographic decor on clothing is formed on the principle of «content». In these projects, the message, the idea of the expression, matters because the text is crucial in a fashionable product. In fact, actual and modern such products are precisely due to typographic compositions because they are quite traditional in style or cut. In most cases, such decor is print on T-shirts or sweatshirts.

In the second group of clothing, typographic inscriptions occupy a visual compositional center (in front or on the back in the area of the upper third). They are a work of graphic design because they are usually laconic in artistic means, they show the depth of the idea. Compositional techniques in typography design were revealed earlier in the article on typography as a form of visual communication.

We note here that such compositions apply the scaling of letters, changes in their dimensional relations with each other, displacement relative to the baseline of the word, rotation around its axis of each letter and the whole word, doubling or tripling of letters, their partial removal, etc. (Udris-Borodavko, 2018). The font is selected by the designer to reveal the content. Preferably, modern fonts are used in order not to distract from the message itself.

In her article on the positioning of fashion innovations in the communicative space of contemporary culture, O. Shandrenko substantiates her opinion on the subordination of the human appearance to the functions of the legal and legislative mechanism and emphasizes that the way of such action becomes communicative and legal. The author concludes that fashion thus enables a person to assert his or her rights and obligations (Shandrenko, 2016).

In our opinion, manifestation by a person of his or her own point of view, which may be aimed at supporting or destructing, and even destroying certain social processes, takes on an overt form through verbal messaging on clothing. Among the many offers of printed T-shirts or hoodies, the consumer can find a formula that visualizes his or her inner experiences, thoughts, life conclusions, adherence to a certain lifestyle and life guidelines. The meaningful content of such statements can be divided into texts- provocations, that is, those that astonish the public with certain violations of ethical linguistic norms in society, and texts-appeals that are inherently social advertising, because they raise urgent social problems and adjust to their solution. Such topics today are, for example, maintaining the ecological balance, gender equality, justice (Fig. 4.3).



*Fig. 4.3. Conceptual messages in typographic decor of clothes. Collections of 2017-2019 pp.*

*Рис. 4.3. Концептуальні повідомлення у типографічному декорі одягу. Колекції 2017-2019 pp.*

It should be noted that clothes that use text messages with a specific social position refer mainly to street fashion, in the direction of «casual», urban sports style. These clothes are worn by representatives of such social groups as youth (by age criterion), independent, intellectual and hedonists (by social psychotype). Among the professional fields in which employees are allowed to use such clothing on a daily basis are the cultural professions (designers, musicians, photographers, and writers), PR and advertising communication, journalism, and programming. That is those people who value pluralism of thoughts and have the opportunity to express them openly with their outward appearance. Often, clothing with meaningful typographic content becomes part of a professional image.

It is also important to note, that decor of this type has deep cultural implications and often can be fully understood only in a particular society. This applies both to the language of the inscriptions and the dual meanings they carry. However, unlike the “formal” use of typography in fashion design, where it is better to adhere to neutral content, in «meaningful typography» the idea is precisely in the clear visualization of thoughts and positions. In the design of clothing with typographic inscriptions, the language of the country, where the collection is sold or English as a recognized international language is most commonly used.

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

**4**

For the first time, the article summarizes the experience of typographic decor in clothing design 2013-2019 in terms of modernism and postmodernism concepts. Techniques, compositions' artistic features of each type are systematized. Moreover, the analysis was carried out in the form-content dichotomy system. It has been found that in the typographic elements, where the main purpose is the transmission of the content, mostly modernist approach is applied, and in those that perform the purely aesthetic function of forming creative decor with letters – postmodern. From the point of view of the communicative function of fashion, it has been found that well-

known corporate brands use typography in clothing design often to support commercial communication, constant reminding of themselves among target groups. They are mainly created on the principle of «form». Content labels on T-shirts or sweatshirts are created by designers, mostly with individual activity, and they will have their own brand with limited collections. Through clothing decorated with typographic compositions, people can convey to the environment the messages of types: «I am creative» (postmodern compositions on the principle of «form»), «I am fashionable» (modernist compositions on the principle of «form»), «I am socially active» (Most often modernist compositions based on the principle of «content», but sometimes there are postmodern solutions).

## Conclusions **5**

Typographic decor as a trend in modern fashion adds to the clothes of relevance in the context of time matching because we live in a period of information flow. A person in a «typographic» outfit not only absorbs information flows. He or she as an object of communicative space becomes its source. The texts can be filled with straightforward unambiguous sensations and interpretations, inactive, or symbolic as visual-verbal simulacra of reality.

In any case, clothing with typographic decoration is a guarantee of attention from the environment. It tells about the creativity of the person wearing it, progressiveness, and intelligence, the presence of a public position or a philosophical understanding of life. Such clothes convey the meaning of what motivates and encourages people to direct or indirect communication.

## References

- Ambrose, G., & Aono-Billson, N. (2019). *Osnovy. Hrafichnyi dyzain 01: Pidkhid i mova [Basics. Graphic Design 01: Approach and Language]* (T. Kryvoviaz, L. Baz, & R. Dziuba, Trans.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Battista, A. (2013, March 28). New Typography with a Punk Twist: Mint Designs A/W 13. Retrieved from [https://www.irenebrination.com/irenebrination\\_notes\\_on\\_a/2013/03/mint-designs-aw-13.html](https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2013/03/mint-designs-aw-13.html) [in English].
- Bets, S.M. (2014). Filosofsko-antropolohichniy analiz funktsii mody [Philosophical and anthropological analysis of the fashion's functions]. *Filosofii i politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 8, 16-20 [in Ukrainian].
- Bringhurst, R. (2006). *Osnovni stilya v tipografike [The Elements of Typographic Style]* (G. Severskaia, A. Semenova, & S. Ponomarenko, Trans). Moscow: D. Aronov [in Russian].
- Craig, J. & Skala, I.K. (2018). *Shrift i dizayn: Sovremennaya tipografika [Designing with Type: The Essential Guide to Typography]* (5th ed.). St. Petersburg: Piter [in Russian].
- Dahmoos, A. (2018). *Emotional Perception of Typography Messages in Fashion Design*. (Masters Thesis). Department of Graphic Design, Faculty of Architecture and Design Middle East University Amman, Jordan. Retrieved from [https://meu.edu.jo/libraryTheses/5b55be3eabb62\\_1.pdf](https://meu.edu.jo/libraryTheses/5b55be3eabb62_1.pdf) [in English].

Kim, S.-Y. (2009). Pattern and Aesthetic Characteristics of Modern Fashion using Typography. *The Research Journal of the Costume Culture*, 17(2), 283-295 [in English].

Knight, C., & Glaser, J. (2012, April 13). When Typography Speaks Louder Than Words. Retrieved from <https://www.smashingmagazine.com/2012/04/when-typography-speaks-louder-than-words/> [in English].

Murashko, M. (2016). *Proektno-khudozhnii instrumentarii moushn-dyzainu (na prykladi reklamnoho rolyka) [Design and art tools of motion design (of the case of the advertising)]*. (PhD Dissertation). Kharkiv state academy of design and arts, Kharkiv [in Ukrainian].

Nester, L. (2016). Komunikatyvnist mody u noveli Hotfrida Kellera "Odiash tvoryt liudei" ("Kleider machen leute") [The communicative fashion in Gottfried Keller's novel "Clothes make people" ("Kleider machen leute")]. *Visnyk of the Lviv University. Series Foreign Languages*, 23, pp. 183-188 [in Ukrainian].

Opaliev, M., & Savvina, K. (2014). Etapy rozvytku animovanoi typohrafiky v moushn-dyzaini [Stages of animated typography development in motion design]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 8, 77-80 [in Ukrainian].

Papanikolaou, N. (2014, September 27). Typography is an all-time classic fashion trend. This is why. Retrieved from <http://www.typeroom.eu/article/typography-all-time-classic-fashion-trend-why> [in English].

Shandrenko, O.M. (2012). Vyiavlennia sutnosti mody yak komunikatyvnoho yavlyshcha kultury [Revealing the essence of fashion as a communicative phenomenon of culture]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 8, 132-135 [in Ukrainian].

Shandrenko, O.M. (2016). Pozytsionuvannia modnykh innovatsii v komunikatyvnomu prostori suchasnoi kultury [The positioning of fashion innovations in the communicative space of contemporary culture]. *International Scientific Journal*, 2, 41-46 [in Ukrainian].

Shevchenko, V. (2014). Stanovlennia naukovoï dumky shchodo movy vizualnoi komunikatsii [Formation of scientific thought in the language of visual communication]. *Bulletin of the Book Chamber*, 9, 1-3 [in Ukrainian].

Skender, L. (2015). *Typography In Fashion Design*. Sarajevo [in English].

Trésor. (2012, October 27). Typography in Fashion. Retrieved from <https://tresordesign.wordpress.com/2012/10/27/typography-in-fashion/> [in English].

Trésor. (2014, February 1). Typography trend in S/S 2014 collections. Retrieved from <https://tresordesign.wordpress.com/2014/02/01/typography-trend-in-ss-2014-collections/> [in English].

Udris-Borodavko, N. (2018). Typohrafiia yak forma vizualnoi komunikatsii. [Typography as a form of visual communication]. *Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 40, 227-236 [in Ukrainian].

Unger, T. (2017, August 11). Wearing Your Voice with Fashion and Typography. Retrieved from <http://alfafstudio.com/2017/08/11/fashion-and-typography/> [in English].

West, A. (2014, 15 December). Spring 2015 Runway Trends: WordSmith. Retrieved from <http://www.aarynwest.com/tag/typography> [in English].

UDC 378.016:7.012]:001.895  
DOI: 10.31866/2617-7951.2.2.2019.189732

УДК 378.016:7.012]:001.895

## FUTURE DESIGNERS' PROFESSIONAL COMPETENCE FORMATION WITH THE INNOVATIVE TECHNOLOGIES USE

Liliya Saprykina,  
<https://orcid.org/0000-0003-3397-8630>  
PhD in Pedagogical Sciences,  
Senior Lecturer,  
Kryvyi Rih State  
Pedagogical University,  
Kryvyi Rih, Ukraine  
lilianna.sap@gmail.com

## ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ З ВИКОРИСТАННЯМ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Лілія Саприкіна,  
<https://orcid.org/0000-0003-3397-8630>  
кандидат педагогічних наук,  
старший викладач,  
Криворізький державний  
педагогічний університет,  
Кривий Ріг, Україна  
lilianna.sap@gmail.com

### Abstract

**The aim of the article** is a theoretical substantiation of innovative technologies introduction in the process of future designers' professional training. Based on scientists' researches analysis concerning the problem of future specialists' professional competence formation, it is determined that the introduction of innovative technologies has a positive influence on future specialists' professional competence formation in the process of studying in higher education institutions. **Research methods.** Methods of analysis, comparison, and generalization, as well as methods of pedagogical experiment and pedagogical observation were applied. **Scientific novelty** consists in defining the concept of "project activity" as a specific form of independent learning activity modeling on the basis of the student's personal choice for cognitive or practical tasks in non-standard situations, which provides the personal content of learning. It is substantiated that the project activity basis is cognitive skills development, ability to independently design knowledge and navigate the information space, development of future designers' critical thinking. It is emphasized that project activity promotes the formation of professionally relevant knowledge, future designers' skills, as well as assimilation of a certain structure of project activity, which is important both for professional activity and future

### Анотація

**Мета роботи** – теоретичне обґрунтування запровадження інноваційних технологій у процес професійної підготовки майбутніх дизайнерів. На основі аналізу досліджень вчених щодо проблеми формування професійної компетентності майбутніх фахівців визначено, що запровадження інноваційних технологій позитивно впливає на формування професійної компетентності майбутніх фахівців у процесі навчання у вищих навчальних закладах. **Методи дослідження.** Було застосовано методи аналізу, порівняння та узагальнення, а також методи педагогічного експерименту та педагогічного спостереження. **Наукова новизна** полягає у визначенні поняття «проектна діяльність» як специфічної форми моделювання самостійної навчальної діяльності на основі особистого вибору студента щодо пізнавальних або практичних завдань у нестандартних ситуаціях, що забезпечує особистий зміст навчання. Обґрунтовано, що основою проектної діяльності є розвиток пізнавальних навичок, вміння самостійно проектувати свої знання і орієнтуватися в інформаційному просторі, розвиток критичного мислення майбутніх дизайнерів. Акцентовано, що проектна діяльність сприяє формуванню професійно відповідних знань, умінь і навичок майбутніх дизайнерів, а також засвоєнню

designers' personal development and also provides the formation of positive learning motivation. **Conclusions.** The necessity of introducing the project activity into the process of future designers preparing is proved, as the project activity contributes to the formation of future designers' professional competence structure components.

певної структури проектної діяльності, яка є важливою як для професійної діяльності так і для особистісного розвитку майбутніх дизайнерів, а також забезпечує формування позитивної мотивації навчання. **Висновки.** Доведено необхідність запровадження проектної діяльності в процес підготовки майбутніх дизайнерів, оскільки проектна діяльність сприяє формуванню компонентів структури професійної компетентності майбутніх дизайнерів.

**Keywords:**      **Ключові слова:**

professional competence, future designer, future designers' professional competence, innovative technologies, project activity.

професійна компетентність, майбутній дизайнер, інноваційні технології, проектна діяльність.

**Вступ** **1**

Підготовка майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах – освітній напрям, що активно розвивається. Аналіз змісту сучасної мистецької освіти свідчить, що для підготовки компетентних фахівців, здатних здійснювати на високому рівні свою професійну діяльність в умовах мінливих соціально-економічних перетворень, а також ухвалювати ефективні рішення у нестандартних професійних ситуаціях, необхідним є формування певного рівня професійної компетентності.

**Мета дослідження** **2**

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування запровадження інноваційних технологій у процес професійної підготовки майбутніх дизайнерів, зокрема, пошук шляхів запровадження проектної діяльності як однієї з форм інноваційних технологій навчання задля забезпечення позитивного впливу на формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів.

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

Аналіз наукових праць із психології, педагогіки засвідчує, що проблему професійної підготовки у вищій школі досліджено в різних аспектах, а саме: педагогіка вищої школи (А. Кузьмінський, З. Курлянд); особливості організації навчального процесу у вищому навчальному закладі (С. Архангельський, Л. Хоружа); педагогічні технології професійної підготовки фахівців у вищих навчальних закладах (В. Беспалько, С. Сисоєва); концепція неперервної професійної освіти (С. Гончаренко, Н. Ничкало); питання професійної підготовки фахівців різних напрямів у вищих навчальних закладах (З. Бакум, Т. Поясок); проблема формування професійної компетентності майбутніх фахівців (Н. Бібік, О. Пометун).

Теоретичним підґрунтям для даної статті є наукові праці М. Елькіна (2005), Л. Кондратової (2008), Н. Самойленко (2008), Н. Удріс (2012) та інших науковців, які досліджували саме проектну діяльність, зокрема, і в сфері дизайну.

## Результати дослідження **4**

Теоретичне обґрунтування і розробка структури професійної компетентності майбутніх дизайнерів зумовили перехід до виявлення умов формування структурних компонентів професійної компетентності.

З позиції філософської науки, «умова» – сукупність об'єктів (речей, процесів, відносин), що необхідні для виникнення, існування або зміни даного об'єкта (Константинов, 1964, с. 286); «умова – це категорія, у якій відображено універсальні відношення предмета до тих чинників, завдяки яким він виникає та функціонує. Завдяки наявності відповідних умов властивості предмета переходять із можливості у дійсність» (Фролов, 1987, с. 174). Сукупність конкретних умов цього предмета утворює середовище його протікання, від якого залежить дія законів природи і суспільства. Умова як одна з категорій детермінізму утворює момент загального діалектичного взаємозв'язку (Лалак, 2009).

У психології прийнято вважати, що умови утворюють те середовище, у якому явища виникають, функціонують і розвиваються. Під умовами освітньої діяльності розуміють сукупність обставин, в яких вона здійснюється, і соціальних обставин життєдіяльності її суб'єкта. Ті й інші розглядаються як чинники, що сприяють її успішності.

З. Підручна (2008) під умовами формування професійної компетентності розуміє зовнішні (відповідно до особистості студента) обставини навчання, що є причиною його якісних змін. Вчена виокремлює чотири групи таких умов: I – нормативні (змістова й інформаційна готовність до професійної діяльності, настанова на компетентно-професійну діяльність у нових умовах, індивідуальний підхід до здобуття професійної компетентності); II – загальнопедагогічні (забезпечення інтегративної успішності процесу формування професійної компетентності, актуалізація можливостей навчальних предметів для формування професійної компетентності з урахуванням їхньої спеціалізації та кваліфікації, стимулювання процесу саморозвитку); III – професійно-педагогічні (наявність компетентних педагогічних дій у професійній підготовці, співвідношення методів і форм підготовки, емоційно-оцінні відносини між студентами та викладачами); IV – загально-соціальні (потреба в професійно компетентних фахівцях, здатних працювати у мінливих умовах) (с. 11).

Оскільки «умови» – важливі чинники формування професійної компетентності, то необхідно виокремити такі умови, які створюють найбільш позитивний вплив та забезпечують успішний розвиток професійної компетентності майбутніх дизайнерів.

На основі аналізу досліджень науковців (В. Баркасі, Л. Волошко, О. Загородна, Ю. Коган, Н. Лалак) щодо проблеми формування професійної компетентності майбутніх фахівців педагогічного, економічного, аграрного, мистецького напрямку діяльності, з'ясовано, що запровадження інноваційних технологій в освітній процес вищих навчальних закладів позитивно впливає на формування професійної компетентності фахівців означених царин.

Виходячи з аналізу змісту підготовки майбутніх дизайнерів, а також урахування соціального замовлення суспільства, тенденції розвитку мистецької освіти та специфіку професійної компетентності майбутніх дизайнерів, розглянемо проектну діяльність як одну з форм інноваційних методичних технологій навчання, що позитивно впливає на формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів.

На основі зіставлення наукових підходів щодо сутності дефініцій «проект», «проектна діяльність» уважаємо за доречне розмежувати ці поняття.

Варто зауважити, що науковці не оперують єдино прийнятним визначенням поняття «проект», тому в низці досліджень натрапляємо на різні тлумачення. Одні дослідники вбачають у проекті «сукупність концептуальної і формальної моделі», а також сам пакет документів, що описує план діяльності (Гитман & Гитман, 2002, с. 137). Для інших проектом є спеціально організований учителем і самостійно виконаний учнями комплекс дій, у результаті якого створюється творчий продукт (Гузєєв, 1996, с. 79). Також є тенденція вважати проект механізмом розвитку освіти, однією з найважливіших форм інноваційної діяльності в освіті.

Варто звернути увагу на погляд Л. Кондратової, яка зазначає, що «проект» – процес творчої пошуково-дослідницької діяльності студентів для досягнення бажаного результату, що повинен задовольняти інтереси майбутніх дизайнерів та розв'язувати їхні проблеми (Кондратова, 2008, с. 22).

Оскільки «проекування» – категорія перетворювальної діяльності, яка конструється за допомогою проекту (Кремень, 2008, с. 717), то воно розглядається нами як творча, інноваційна діяльність, що спрямована на створення нового продукту через включення студентів до проектної діяльності.

В результаті дослідження з'ясовано, що проектування в загальному його розумінні – це науково обґрунтована побудова системи параметрів майбутнього об'єкта чи якісно нового стану наявного проекту, прототипу передбачуваного або можливого об'єкта стану чи процесу (Елькін, 2005). Зокрема, найчастіше поняття «проекування» розглядається як особливий тип



інтелектуальної діяльності, особливістю якої є перспективна орієнтація, практично спрямоване дослідження або творчого акту. Н. Удріс (2012) зауважує, що через наближеність проектування до освоєння людиною нових знань як недостатньої для досягнення кінцевої мети інформації, тобто до освітнього процесу, це поняття «досліджується переважно у педагогічній сфері, хоча започаткована була більшою мірою в галузі дизайну» (с. 19). Зауваження про те, що проектування як ознака її притаманне саме сфері дизайну, підсилює актуальність застосування проектної діяльності як інноваційної технології у професійному формуванні майбутніх дизайнерів.

Аналіз сучасних підходів до змісту поняття «проектна діяльність» демонструє, що ця проблема активно вивчалась вітчизняними та зарубіжними науковцями, які вкладають у його тлумачення різне значення: 1) діяльність особистості, спрямована на розв'язання життєво значущої проблеми в процесі створення проекту (Н. Авшенюк); 2) процес пошуку всебічно узгоджених складних рішень зі створення нових об'єктів (М. Бершадський); 3) практичне навчання, розвиток, засвоєння таких цінностей, як майстерність, інтелектуальні та творчі здібності (Т. Бацаєва); 4) самостійна навчальна діяльність студента на основі особистісного вибору щодо пізнавальних або практичних завдань у нестандартних ситуаціях (Ю. Загуменнов); 5) механізм, що розвиває освіту; предметом проектування стає створення умов (засобів, механізмів) розвитку системи освіти загалом, переходу із одного стану в інший (І. Ісаєв); 6) специфічна форма моделювання, спрямована не тільки на пізнання елементів дійсності, але й на створення нових її елементів (Н. Нечаєв); 7) навчальна діяльність, під час якої студенти здобувають знання та вміння у процесі планування і виконання проектів (Н. Самойленко).

М. Елькін (2005) зазначає, що проектна діяльність сприяє формуванню професійно значущих знань, умінь і навичок студентів.

У процесі аналізу сутності поняття «проектна діяльність» виокремлено визначення його як конструктивної і продуктивної діяльності особистості, спрямованої на розв'язання життєво значущої проблеми й досягнення кінцевого результату в процесі створення проекту (Кремень, 2008, с. 717). Отже, «проектна діяльність» – навчальна діяльність, під час якої студенти здобувають знання та вміння у процесі планування і виконання проектів (Самойленко, 2008, с. 180), тобто це діяльність, за якої студенти набувають знання у процесі планування і виконання практичних завдань (проектів), що постійно ускладнюються. Відповідно, в основу проектної діяльності покладено розвиток пізнавальних навичок студентів, умінь самостійно конструювати свої знання й орієнтуватися в інформаційному просторі, розвиток критичного мислення.

Досить вдалим прикладом запровадження проектної діяльності задля забезпечення позитивного впливу на формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів спеціальності 022 Дизайн (спеціалізація «Дизайн одягу») є створення дизайн-проекту «Жіночий український костюм» (Рис. 4.1).



Рис. 4.1. Дизайн-проект «Жіночий український костюм».

Fig. 4.1. Design project «Women's Ukrainian costume».

Відтак на етапі підготовки проекту було визначено тему і мету проекту. Окреслення задуму здійснювалося, насамперед, у процесі обговорення майбутнього проекту.

Наступний етап – планування – передбачав визначення джерел, засобів збору, методів аналізу інформації, засобів представлення результатів, а також окреслення критеріїв оцінки процесу і результатів проектної діяльності. Важливим також були визначення термінів виконання кожної стадії.

На етапі виконання проекту здійснювався аналіз та відбір відповідної інформації, виконувалася творча робота. Варто зазначити, що практична робота охоплювала виконання визначених завдань з декількох дисциплін, а саме: «Основи конструювання та моделювання одягу» («Моделювання одягу на основі народного крою»); «Технологія обробки деталей одягу» («Етапи виготовлення швейного виробу»); «Народні ремесла в декорі костюма» («Виконання зразків вишивки, різних за прийомами створення»); «Дизайн аксесуарів» («Дизайн прикрас та головних уборів»); «Комп'ютерні технології в проектуванні одягу» («Творча робота у техніці «Колаж»: растрова графіка»). Таким чином, успішне виконання проекту передбачало, окрім формулювання студентом завдань і вироблення конкретного плану дій, спостереження за діяльністю студента, непряме керування і контроль з боку викладача за діяльністю студента, обговорення, допомогу в пошуку інформації тощо.

На завершальному етапі було здійснено підготовку проекту до презентації та проведено його захист.

Зауважимо, що запровадження у навчальний процес окресленого проекту та успішне його виконання доводить, що у процесі проектної діяльності виявляється раціональне поєднання

теоретичних знань і практичних дій студентів під час розв'язання конкретної проблеми, використовується сукупність проблемних, дослідницьких, практичних методів роботи, які, на думку Ю. Загуменнова (2005), за своєю сутністю є завжди творчими. Відтак, засвоєння певної структури проектної діяльності є важливим і для професійної діяльності й особистісного розвитку майбутніх дизайнерів, і для формування позитивної навчальної мотивації.

**Наукова новизна та практична значимість дослідження**

**5**

З огляду на зазначене, «проектна діяльність» – це специфічна форма моделювання самостійної навчальної діяльності на основі особистісного вибору студента щодо пізнавальних або практичних завдань у нестандартних ситуаціях, що забезпечує особистісний сенс навчання.

**Висновки**

**6**

З'ясовано, що метод проектів є ефективним у процесі підготовки майбутніх дизайнерів. Оскільки під час створення концептуальних положень формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів відведено вагоме місце інноваційним технологіям, то залучення студентів до проектної діяльності, як однієї з форм інноваційних методичних технологій навчання, позитивно впливатиме на формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів.

Отже, запровадження проектної діяльності у процес підготовки майбутніх дизайнерів сприятиме підвищенню рівня сформованості компонентів структури професійної компетентності.

## Список бібліографічних посилань

- Гитман, Е.К., & Гитман, М.Б. (2002). Проект в образовательной области «Технология». *Школьные технологии*, 6, 136-137.
- Гузеев, В.В. (1996). *Образовательная технология: от приема до философии*. Москва: Сентябрь.
- Елькін, М.В. (2005). *Формування професійної компетентності майбутнього вчителя географії засобами проектної діяльності*. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Центральний інститут післядипломної педагогічної освіти АПН України, Київ.
- Загуменнов, Ю., Шелкович, Л., & Шварц, Г. (2005). Особистісно зорієнтовані технології в освіті. *Підручник для директора*, 9(10), 10-24.
- Кондратова, Л.Г. (2008). *Підготовка вчителя до організації проектної діяльності учнів основної школи в позаурочній роботі*. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Центральний інститут післядипломної педагогічної освіти АПН України, Київ.
- Константинов, Ф.В. (Ред.). (1964). *Философская энциклопедия* (Т. 5). Москва: Советская энциклопедия.
- Кремень, В.Г. (Ред.). (2008). *Енциклопедія освіти*. Київ: Юрінком Інтер.
- Лалак, Н.В. (2009). *Методика формування професійної компетентності майбутнього вчителя в процесі навчання історії*. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Інститут педагогіки НАПН України, Київ.
- Підручна, З.Ф. (2008). *Формування професійної комунікативної компетентності майбутніх перекладачів у процесі фахової підготовки*. (Автореферат дисертації кандидата

- педагогічних наук). Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль.
- Самойленко, Н.Б. (2008). *Підготовка вчителів гуманітарних дисциплін до застосування методу проєктів у професійній діяльності*. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Інститут вищої освіти АПН України, Київ.
- Удріс, Н. (2012). Образ як об'єкт проєктної культури. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія: Соціологія, 172(184), 19-23.*
- Фролов, І.Т. (Ред.). (1987). *Философский словарь* (2-е изд.) Москва: Политиздат.

## References

- Elkin, M.V. (2005). *Formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia heohrafii zasobamy proektnoi diialnosti [Formation of professional competence of the future teacher of geography by means of project activity]*. (PhD Dissertation). Central Institute of Postgraduate Pedagogical Education, Kyiv [in Ukrainian].
- Frolov, I.T. (Ed.). (1987). *Filosofskii slovar [Philosophical Dictionary]* (2nd ed.) Moscow: Politizdat [in Russian].
- Gitman, E.K., & Gitman, M.B. (2002). Proekt v obrazovatelnoi oblasti "Tekhnologiya" [Project in the educational field "Technology"]. *Shkolnye tekhnologii, 6, 136-137* [in Russian].
- Guzeev, V.V. (1996). *Obrazovatelnaia tekhnologiya: ot priema do filosofii [Educational technology: from admission to philosophy]*. Moscow: Sentiabr [in Russian].
- Kondratova, L.H. (2008). *Pidhotovka vchytelia do orhanizatsii proektnoi diialnosti uchniv osnovnoi shkoly v pozaurochnii roboti [Preparation of the teacher for the organization of project activity of elementary school students in extra-curricular work]*. (PhD Dissertation). Central Institute of Postgraduate Pedagogical Education, Kyiv [in Ukrainian].
- Konstantinov, F.V. (Ed.). (1964). *Filosofskaia entsiklopediia [Philosophical Encyclopedia]* (Vol. 5). Moscow: Sovetskaia entsiklopediia [in Russian].
- Kremen, V.H. (Ed.). (2008). *Entsyklopediia osvity [Encyclopedia of Education]*. Kyiv: Yurinkom Inter [in Ukrainian].
- Lalak, N.V. (2009). *Metodyka formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia v protsesi navchannia istorii [Formation of the professional competence of the future teacher in the process of history teaching]*. (PhD Dissertation). The Institute of Pedagogy of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Pidruchna, Z.F. (2008). *Formuvannia profesiinoi komunikativnoi kompetentnosti maibutnikh perekladachiv u protsesi fakhovoi pidhotovky [Formation of professional communicative competence of future translators in the process of professional training]*. (Abstract of PhD Dissertation). Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil [in Ukrainian].
- Samoilenko, N.B. (2008). *Pidhotovka vchyteliv humanitarnykh dystsyplin do zastosuvannia metodu proektiv u profesiinii diialnosti [Training teachers in the humanities to apply the project method in their professional activities]*. (PhD Dissertation). Institute of Higher Education NAES of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Udris, N. (2012). Образ як об'єкт проєктної культури [The image as an object of project culture]. *Naukovi pratsi [Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu "Kyievo-Mohylianska akademiia"]*. Serii: Sotsiologiia, 172(184), 19-23 [in Ukrainian].
- Zahumennov, Yu., Shelkovych, L., & Shvarts, H. (2005). Osobystisno zoriientovani tekhnologii v osviti [Personally oriented technologies in education]. *Pidruchnyk dlia dyrektora, 9(10), 10-24* [in Ukrainian].



UDC 738.1(477)"17/19"

УДК 738.1(477)"17/19"

DOI: 10.31866/2617-7951.2.2.2019.189733

**STILL-LIFES OF THE "SMALL DUTCH"  
AS PRIMARY SOURCES OF MOTIVES  
OF THE "GERMAN FLOWERS"  
IN PORCELAIN****Olga Shkolna,**<https://orcid.org/0000-0002-7245-6010>

Doctor of Arts,

Professor at the Department of Fine Arts,

Boris Grinchenko

Kyiv University,

Kyiv, Ukraine

[dushaorchidei@ukr.net](mailto:dushaorchidei@ukr.net)**НАТЮРМОРТИ «МАЛИХ  
ГОЛЛАНДЦІВ» ЯК ПЕРШОДЖЕРЕЛА  
МОТИВІВ «НІМЕЦЬКІ КВІТИ»  
У ФАРФОРІ****Ольга Школьна,**<https://orcid.org/0000-0002-7245-6010>

доктор мистецтвознавства,

старший науковий співробітник,

професор кафедри

образотворчого мистецтва,

Київський університет

імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна

[dushaorchidei@ukr.net](mailto:dushaorchidei@ukr.net)**Abstract**

**The aim of the research is** to analyse the sources of inspiration of motives of the "German flowers" ("the Saxon pattern", "the Saxon attire") in the European porcelain and the faience, connected with creative works of the well-known masters of the "small Dutch". **The research methodology** includes ontological, historical and chronological methods as well as the method of the art criticism analysis. The ontological method is connected with the presence of a genre of a flower still-life in the paintings of old masters. The second method correlates with the list of names of artists who used to turn to the image of field and garden flowers in the Flemish and Holland fine arts in the XVII–XVIII centuries. The method of the art criticism analysis will be used for the analysis of works of leading European manufactories of thin ceramics where the assortment patterns of "the Saxon attire" were largely popular. **Scientific novelty** is connected with the defining

**Анотація**

**Мета дослідження** – встановити джерела інспірацій мотивів «Німецькі квіти» («Саксонський візерунок», «Саксонський убор») у європейському фарфорі та фаянсі, пов'язані із творчістю відомих «малих голландців» та їх взаємозв'язок з мотивами розписів українського фарфору й фаянсу кін. XVIII – сер. XX ст. **Методологія дослідження** включає сукупність онтологічного, історико-хронологічного та мистецтвознавчого методів аналізу. Перший пов'язаний із побутуванням у живописі старих майстрів жанру квіткового натюрморту. Другий – із переліком імен художників, які зверталися до зображення польових та садових квітів у фламандському та голландському образотворчому мистецтві XVII–XVIII ст. Третій застосовуватиметься для аналізу творів провідних європейських тонкокерамічних мануфактур, в асортименті яких були поширені візерунки «Саксонський убор». **Наукова новизна**

of interrelations of the decor of the «German flowers» in the Ukrainian porcelain and faience of the end of the XVIII – the beginnings of the XX centuries with the samples of flower still-lives of the “small Dutch” in the XVI–XVIII ct. **Conclusions.** Thus, having considered the still lives of the first elements of the “little Dutch” of the XVIII–XVIII centuries and European porcelain and faience products of the XVIII–XX centuries the genetic affinity of their floral motives was established. In particular, the works of leading European centers of “white gold”, beginning with Meissen and Berlin, and ending with Ukrainian Korts and Baranivka, evidence this. At the same time, artists of fine ceramic enterprises relied on a bank of drawings and iconography of flowers of “fantasy bouquet” (from different seasons), which included, first of all, motives of “king-flower” (tulip, carnation, daffodil, rose) surrounded by flowers of “royal suite”, namely, daisies, cornflowers, poppies, blushes, marigolds, violets, lilies of the valley, peonies, forget-me-nots, wild hips, and more.

пов’язана із встановленням взаємозв’язку декору «Німецькі квіти» в українському фарфорі-фаянсі кінця XVIII – початку XX ст. із зразками квіткових натюрмортів «малих голландців» XVI–XVIII ст. **Висновки.** Отже, розглянувши першоелементи натюрмортів «малих голландців» XVII–XVIII ст. та європейських виробів фарфору і фаянсу XVIII–XX ст., встановлено генетичну спорідненість їхніх квіткових мотивів. Зокрема, про це свідчать твори провідних європейських центрів «білого золота», починаючи з Майсену та Берліну, і закінчуючи українськими Корцем і Баранівкою. При цьому художники тонкокерамічних підприємств спиралися на банк малюнків та іконографію квітів «фантазійного букету» (з різних пір року), що включала, насамперед, мотиви «цар-квітки» (тюльпану, гвоздики, нарцису, троянди) в оточенні квітів «царської свити», а саме – маргариток, волошок, маків, рум’янку, календули, фіалок, конвалій, півоній, незабудок, шипшини тощо.

**Keywords:** **Ключові слова:**

“German flowers”, “the Saxon attire”, still-lives of the “small Dutch”, the Ukrainian porcelain and faience of the end of the XVIII – the middle of the XX ct.

мотив «Німецькі квіти», мотив «Саксонський убор», натюрморт, «малі голландці», український фарфор-фаянс кінця XVIII – середини XX ст.

**Вступ** **1**

Українська тонка кераміка класичної доби розвитку – кін. XVIII – поч. XX ст. – сьогодні вивчена не достатньо. Потребує досліджень як банк форм і фасонів, так і декор предметів вітчизняних виробництв фарфору-фаянсу. Особливо це питання актуальне у сучасних умовах ринку тонкої кераміки України, в якому майже повністю припинили існування старі фарфоро-фаянсові бренди і поступово починають з’являтися нові, що ще не мають напрацьованої культури формотворення та декорування посуду.

**Мета дослідження** **2**

Проаналізувати походження мотивів «Німецькі квіти» («Саксонський убор») у європейському фарфорі та фаянсі, пов’язані з творчістю відомих «малих голландців». Завдання роботи – простежити появу квіткових натюрмортів у європейському живописі, охарактеризувати специфіку трансформацій цього жанру в окремих фламандських і голландських майстрів, з’ясувати час розробки подібних мотивів у декоруванні німецького,

австрійського, чеського, французького, англійського та українського фарфору-фаянсу.

**Методологія  
та аналіз  
джерельної  
бази**

**3**

Методологія дослідження базується на онтологічному, історико-хронологічному та мистецтвознавчому методах аналізу. Онтологічний дозволяє розкрити побутування у живописі старих майстрів жанру квіткового натюрморту. За допомогою історико-хронологічного методу вибудовується перелік імен художників, які зверталися до зображення польових і садових квітів в образотворчому мистецтві Нідерландів, а після їх розпаду у першій половині – середині XVII ст., Голландії та Фландрії (терени сучасної Бельгії) впродовж XVII–XVIII ст. Метод мистецтвознавчого аналізу дає змогу здійснити аналіз творів провідних європейських тонкокерамічних мануфактур, у продукції яких були поширені візерунки «Саксонський убор».

Оскільки асортимент творів «білого золота» складає частину сучасної джерельної бази з промислового дизайну (протодизайну), варто розглянути окремі розробки, за якими встановлюються джерела інспірацій тих чи інших варіантів розпису. Одним з найбільш ранніх і, водночас, надзвичайно цікавих з художньої точки зору, є мотив оздоблення, що в європейській літературі отримав сукупну назву «Німецькі квіти» або «Саксонський убор» («Саксонський візерунок»). Про нього писала німецька дослідниця Хела Шандельмайер (2012) у статті ««Балтійське рококо»: фаянс XVIII ст. з країн Балтійського регіону» в колективній монографії «Виноградовські читання», виданій у Санкт-Петербурзі за підтримки європейської Асоціації друзів кераміки. Дослідниця зазначала, що «найбільш популярним мотивом розпису стали німецькі квіти, створені близько 1735 р. на Майсенській фарфоровій мануфактурі» (с. 118). На її думку, «мова йде про зображення квітів, виконаних у надто реалістичній манері з виключною ботанічною точністю і, як правило, у різній колористичній гамі. Загалом, це характерно майже для всіх європейських мануфактур» (Шандельмайер, 2010, с. 118). Але щодо прототипів та джерел інспірацій згадана авторка нічого не розтлумачує.

В іншій статті, розміщеній у цьому ж виданні під назвою «Фарфор, фаянс і майоліка 1830–1940-х рр.», кандидат мистецтвознавства Анна Тарханова (2010) пише наступне: «Як відомо, букети з троянд і дрібних квітів активно використовувались у розписі севрських тарілок 1755–1760 рр.» (с. 320). Подібні мотиви ввійшли в широкий ужиток на Імператорському фарфоровому заводі Росії, де впродовж 1750 – 1760-х рр., фактично відразу після відкриття виробництва, виконувалися аналогічні мистецькі твори (Тарханова, 2010, с. 320).

Проте, замість довільної, інколи асиметричної, навіть дещо розлогої манери з природними вигинами стебел і пагонів, яку ми спостерігаємо у німецькому фарфорі, продукція Севру здебільшого культивувала пуп'янокподібні розани заокругленої всередину форми. Останні найчастіше з'єднувалися у потрійні «грона», обвивалися стрічками та тоненькими гірляндами з дрібніших квітів, котрі утворювали ритмічний «танцювальний» візерунок кіл або овалів з вінками. При цьому стрічки інколи викладалися в орнаментальні повторення бантів і перетворювали сприйняття таких тарілок на речі для святкових чи весільних тортів. Наближеними до французьких прообразів виглядали й їхні репліки на російському фарфорі та фаянсі.

## Результати дослідження **4**

На противагу французькому і російському, український фарфор класичної доби розвитку (від своєї появи до революційних змагань початку ХХ ст.) більшою мірою всотував культуру декору країн німецького світу. Це може бути пов'язаним із тим фактом, що власники перших мануфактур тонкої кераміки, зокрема, Прот Потоцький та Юзеф Чарторийський заснували свої підприємства у Чуднові та Корці на початку 1780-х рр., невдовзі після завершення доби Августа III. Так історично склалося, що цей король Речі Посполитої, до земель якої тоді входили землі Волині, одночасно був австрійським курфюрстом. Відповідно, мистецькі орієнтири тогочасної аристократичної верхівки, яка була замовником найякісніших взірців українського «білого золота», оберталися довкола естетичних орієнтирів короля та придворного нобілітету.

Потім матір'ю останнього польського короля Станіслава II Понятовського (1764–1795), як вказує інший німецький дослідник Егон Кляйн (2010), була княгиня Констанція Чарторийська (с. 132). Тобто Юзеф Чарторийський був її близьким родичем. Прот Потоцький був компаньйоном останнього, адже йому, крім Чуднова, де 1783 р. вже діяло фарфорово-фаянсове виробництво, належало близько 5-ї частини акцій підприємства у Корці. Фабрика тут була започаткована 1783 р. і введена в експлуатацію 1784 р., цебто до третього переділу Польщі, коли західноукраїнські землі частково потрапили під юридичне підпорядкування французького імператора Наполеона Бонапарта (Варшавське герцогство, 1805–1813/1815 рр.), й, надалі, Росії.

Враховуючи, що до середини ХVIII ст. посуд провідного німецького виробництва фарфору в Майсені призначався, насамперед, для монархів та їхнього найближчого оточення, тільки з другої половини ст. високоякісна тонка кераміка почала демократизуватися. Так, європейський флоральний декор став «стандартизуватися». На зміну раннім майсенським квітковим орнаментам переважно синього кольору «Цибульчастий де-



кор» (контурний рисунок з пізнішим пензлевим доведенням, у вигляді поєднання мотивів граната, бамбука, хризантеми й персика) та «Сухоцвіт» (лінійний рисунок), що орієнтувались на східну моду в оздобленні тонкої кераміки, прийшли гедоністичні поліхромні композиції європеїзованих «квітучих букетів квітів» (Тарханова, 2012, с. 148-153).

Замість орієнтації на пресловутих «Квітів та птахів» з китайського мистецтва, мотив «Німецькі квіти» передував появі більш вихолощеного «Манеру». Останній з'явився близько 1790-х рр., у ньому живопис розкидних флореальних мотивів, що нібито жваво рухалися, перетворюювався на мертву натуру. По суті, «Саксонський убор» підготував появу в Англії на межі кін. XVIII – на поч. XIX ст. візерунку «Ботанічних квітів», що дав поштовх розвитку відомих мотивів кшталту «Флора Даніка», «Флора Русіка» тощо. Однак, власне «Манер», що відбрунькувався від «Німецьких квітів», упродовж півстоліття намагався позбутися саме цього ботанічного ефекту і відійшов від природного атласу квітів до стилізованого у певній манері гербарію (Тарханова, 2012, с. 151-153). Це й дало початок його назві.

Тобто, між 1735 і 1790-ми рр. в європейському фарфорі та фаянсі мотив «Саксонського убору» був провідним, хоча паралельно продовжував існувати візерунок «Індіанські квіти» та близько 1740-х рр. поширився декор «Ксилографічні квіти», позначений рисами зів'ялості (Лехельт, 2011, с. 73). З-поміж інших «Німецькі квіти» стали найбільш «живими» й знаходили розуміння серед поціновувачів садів, що супроводжувалось розведенням рідкісних різновидів флори, а також натуралістів, біологів, селекціонерів рослин тощо. Цебто живописна вільна манера, що віртуозно виконувалася вручну, часто за один підхід, не відриваючи руки (мустер), в цей період стає найбільш затребуваною.

Виразними і яскравими за кольором «Німецькі квіти» були впродовж доби рококо – 1740-х – 1750-х рр., коли в Україні ще не розпочалося виготовлення фарфору. Тотальна мода на це оздоблення сервізів та окремих речей спостерігалася між 1750-ми та 1760-ми роками. В середині – другій половині XVIII ст. живописний розпис часто поєднувався з рельєфним декором. Зокрема, з візерунками «Старий Озьє» (кошикова плетінка з вербової лози, – мотив, винайдений 1730 р.), «Новий Озьє» (поширений з 1730-х рр. мотив вербової лози, поєднаний з характерною для рококо хвилястою лінією), «Лебединий сервіз» (1737–1741 рр., поєднаний з пластичними мотивами лебедів), «Старий Бранденштайн» (з 1738 р. для замовника Ф. А. Бранденштайна виконувався у вигляді плетінки по борту та прямих смуг від борту до центру предмету, часто доповнювався у проміжках розписом у стилі «шинуазрі»), «Опуклі квіти Гоцовського» (для німецького купця Гоцовського – візерунок

дрібних квітів, що розпустилися), «Марсель» (1739–1743 рр., гірлянди квітів, що розпустилися та шість рогів достатку, запозичених з мотивів руанського фаянсу), «Рельєфний убор Дюлонг» (на замовлення французького купця Дюлонга, дрібний рельєфний квітковий декор, відомий з 1743 р.).

Крім інших, в пластичних оздобленнях Майсену був поширений «Рельєф Брюля» (1742–1746 рр., елементи плетінки з рослинними завитками, що чергуються з ділянками рослинного поліхромного розпису), «Новий Бранденштайн» (мотив вербової лози з s-подібними смугами, з 1744 р.). Пізніше окремі розробки пластичного декору цього виробництва почали відтворювати на інших німецьких та австрійських мануфактурах. Так, приміром, близько 1790 р. візерунок «Старий Озьє» спостерігається у продукції Віденської фарфорової мануфактури. В сучасному асортименті даного виробництва він має назву «Бідермайер» (хоча стиль бідермайер побутував пізніше, ніж з'явився даний мотив – із 1815 по 1848/1850-ті рр.) (Васильєва, 2017).

До 1780-х рр. поступово «кольоровий градус» у тонкокерамічних виробках почав спадати, хоча викінчений тонкий і бездоганний пензлевий розпис лишався в моді. Наприкінці XVIII ст. поліхромний соковитий декор поступається монохромному розпису за допомогою однієї-двох фарб у синьо-блакитних тонах або у сіро-коричневій гамі гризайлю. Цей «тон» німці успадкували від французького Севру доби Марколіні, коли поширилася мода на строгі античні естетичні ідеали.

Прообразами декору «Німецькі квіти» варто вважати натюрморти з рослинними мотивами у творчості «малих голландців». Першим таким твором стала картина Яна Брейгеля Старшого «Квіти у дерев'яному вазоні» (1606–1607 рр.), замовлена Альбрехтом VII Австрійським (рис. 4.1, а). Відомо, що художник задля натуралістичності зображення робив замальовки у змішаній техніці туші з аквареллю у Брюссельському ботанічному саду, для чого спеціально приїжджав з Антверпену. Для нього було важливо мати можливість робити замальовки квітів у різних ракурсах зблизька та ретельно їх розглянути при різному освітленні.

Ян Брейгель Старший залишив значну кількість квіткових натюрмортів та етюдів до них. Його майстерність перейняв син художника, також відомий митець Ян Брейгель Молодший, у творчості якого квіти з крихітних і тендітних створінь перетворились на важливі «персона» першого плану, набули ознак «портретності». Таким, приміром, є натюрморт останнього «Квіти у скляній вазі», виконаний близько другої третини XVII ст. (рис. 4.1., в). В цій роботі художник знайшов для фарфору хрестоматійне надалі поєднання чотирьох цар-квітів: гвоздики, троянди, нарциса й тюльпана в оточенні незабудок, дзво-

ників, волошок та інших рослин, які у природі не зацвітають одночасно. Такий «фантазійний» принцип і ліг в основу появи мотиву «Німецькі квіти» на «білому золоті». Однак обидва Брейгелі (рис. 4.1., б) часто вводили в свої полотна п'яту цар-квітку, а саме ірис, який в ансамблях композицій «саксонський убор» надалі майже не прижився.



а

б

в

Рис. 4.1. Натюрморти Яна Брейгеля старшого (а, б) та Яна Брейгеля Молодшого (в).

Fig. 4.1. Still lifes of Jan Brueghel I (a, б) and Jan Brueghel Yanger (в).

Прикладом для Яна Брейгеля Молодшого (Пекельного) також був фламандський художник золотого періоду розквіту нідерландського мистецтва Амбросіус Боссхарт Старший. Його цікавила точність зображення й гармонійне поєднання соковитих кольорів квітів у композиції. Наступним видатним митцем означеного жанру став голландець Ганс Болоньер (Болонгієр, Болонжер). Після 1623 р. цей художник став членом Харлемської гільдії Св. Луки, яка спеціалізувалась на написанні квіткових натюрмортів. У своїх роботах другої третини XVII ст. він намагався «градувати» колір пелюсток тюльпанів та інших квітів, надавав їм ознак різного ступеню розкриття голівки, виявляв певний «характер» кожної квіткової «моделі» (рис. 4.2).

Проте, від гедоністичних творів своїх товаришів по цеху Яна Брейгеля Старшого (Оksamитового) та Яна Брейгеля Молодшого, його твори відрізняються меншим хроматизмом, їх колорит приглушений, наближений до тонового. Винайдення характерного поєднання окремих квітів тюльпана з гвоздиною, трояндою та нарцисом, що пізніше набуло ознак візерунку «Німецьких квітів», варто пов'язувати також із творчістю Ганса Болоньера.



Рис. 4.2. Ганс Болоньер. Квітковий натюрморт. 1639 р.

Fig. 4.2. Hans Boloner. A flower still-life. 1639.

Загалом, слід відзначити, що сам вибір мотивів залежав від краси та рідкості квітів. Голландія, що була відома своїми дивовижними тюльпанами – це історична область, що включає 2 провінції на заході Нідерландів. Проте у XVII ст., як і сьогодні, в багатьох європейських країнах назву «Голландія» ототожнювали з усією країною. «Малими» голландців (нідерландців) називали у разі, якщо вони займалися «малими» жанрами, цебто «тихим життям», а не великими історичними, міфологічними або алегоричними сценами.

Велика вага у добу бароко надавалася тюльпанам, які вважалися майже екзотичною рослиною в інших країнах Європи. Серед «малих голландців», що зверталися до цього жанру в XVII ст., варто відзначити, крім Амброзіуса Боссхарта Старшого, Якоба (Жака) де Гейна Молодшого, Яна Баптиста ван Форненбурга, Ваутерса Восмара. В їхній творчості, яка підготувала розвиток квіткового натюрморту фламандських і голландських митців XVIII ст., склалися основні «іконографічні ізводи» флоральних мотивів того часу. Зокрема, поєднання в букетах композиції з тюльпанів, нарцисів, троянд, фізаліса з фарфоровими вазами.

Накриті столи, кухонний натюрморт, сніданки з тюльпанами, трояндами, гладіолусами, гіацинтами, гвоздиками, лілеями, ірисами, конваліями, незабудками, фіалками, маргаритками, календулою, ружею тощо поступово стали ознакою гарного стилю в оселях істеблшменту сусідніх європейських країн. Одним з кращих майстрів жанру «тихе життя», як його називали, був нідерландець Ян Девідс де Хем, в творчості якого натюрморт з квітами набув барокових ознак (рис. 4.3). Надалі тюльпани та їх зображення почали цікавити мешканців Німеччини, Англії й Франції, які вчилися у «малих голландців», у зв'язку з чим популяризація подібних мотивів отримала нечуваного до того розмаху.

До кінця XVII – початку XVIII ст., часу, коли був винайдений європейський фарфор, квітковий натюрморт останніх, розтиражований у Європі, набув значного поширення. Наприкінці XVII ст.



Рис. 4.3. Ян Девідс де Хем. Ваза з квітами. Бл. 1645 р.

Fig. 4.3. Jan Devids de Ham. The Vase with the flowers. Apprx. 1645.

до цього жанру звернувся німецький художник Якоб Моррель, учень Яна Девідса де Хема, який надав реалістичним голландським мотивам більшої романтичності за рахунок складних вигинів пелюсток своїх бездоганих голівок тюльпанів. У добу розвинутого бароко квіткові натюрморти фламандських художників отримали деяку переважаність деталями, «іконність», оскільки їх почали виконувати «клеймами» за різними порами року. Таким, приміром, є твір Пітера Кастельса III, який жив у XVIII ст., що представив «Букети квітів на 12 місяців».

Майже синхронно з останнім подібні творчі спостереження вів і англійський художник Генрі Флетчер. Його сюїта ваз з квітами, написана впродовж 1730 р., уособлює 12 місяців (зберігається в Ермітажі). Але слід відзначити, що манера англійця більш суха, ксилографічна, позбавлена тієї соковитості (рис. 4.4), що була притаманна творчості голландських, фламандських і німецьких митців. Десь з цього часу розквіт квіткового натюрмрту «малих голландців» згасає.

Власне мотиви польових квітів, похідні від німецько-австрійських аналогів, впродовж кінця XVIII – початку XIX ст. пошири-



Рис. 4.4. Генрі Флетчер. Один з 12 натюрмортів, написаних між 1730 р. Квітень.

Fig. 4.4. Henry Fletcher. One of 12 still-lifes written to 1730 April.

лись в богемському фарфорі Чехії, яка входила, як і Західна Україна, до складу Австрійської імперії. На наших землях естетичні уподобання Майсенської фарфорової мануфактури (рис. 4.5), Королівської фарфорової мануфактури в Берліні та Віденської фарфорової мануфактури також стали мистецькими орієнтирами високого «білого золота». Корець, імовірно за все, Чуднів (продукція якого, на жаль, поки що не розшукана, але мала бути близькою до корецької), а також Баранівка та Городниця, пізніше Романів та Білотин (Школьна, 2013) сповідували ті ж мистецькі прерогативи у фарфорі та тонкому фаянсі.



*Рис. 4.5. Майсен. Тарілка з розписом «Німецькі квіти» середини XVIII ст.*

*Fig. 4.5. Meissen. A plate with a list «German flowers» middle XVIII the item.*

Окремі зразки мотивів «Німецькі квіти» у вітчизняному фарфорі Баранівки та Городниці збереглися до початку ХХ ст. (решта з перелічених вітчизняних підприємств на той час вже припинила своє існування). Після Другої світової війни на хвилі доступу до секретів старовинних технологій чеського і німецького фарфору та контрибуції, в українському радянському «білому золоті» з'явилися різноманітні мотиви «Німецькі квіти» у декалькоманії. Зокрема, таке явище спостерігалось у продукції, розробленій на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, що на той період часу виконував функції республіканської творчої лабораторії для вітчизняних підприємств галузі (Школьна, 2011).

Поступово з-поміж інших європейських шкіл Чехії (Бернадотте), Угорщини (Херенд), Польщі (Альтвассер-Вальденбург), Франції (Севр), Англії (Мінтон) тощо наші композиції а-ля «Німецькі квіти» набули виразних рис, що споріднюють їх з квітковими натюрмортами «малих голландців», де використовувався рисунок тушшю у комбінації з нанесенням шарів олійного живопису з транспарантними (просвічуваними) фарбами (техніка лєсирования). Крім того, на вітчизняну іконографію рослин впливав зв'язок із квітковими мотивами української флори, коли тюльпан писався із сон-трави, яка зростала на наших широтах, троянда, нарцис або гвоздика – з палісадника, й оточувалися дрібними польовими квіточками. Особливий зв'язок

наших «Саксонських уборів» відчувається між богемською спадщиною колишньої Австрійської імперії, напрацюваннями Королівської фарфорової мануфактури в Берліні (рис. 4.6) та банком малюнків вітчизняних Корця й Баранівки (рис. 4.7).



Рис. 4.6. Тарілка з прорізним бортом виробництва Королівської фарфорової мануфактури в Берліні. Кінець XIX ст.

Fig. 4.6. A plate with procarved a board of manufacture of the Royal porcelain manufactory in Berlin. End XIX the item.



а

б

в

Рис. 4.7. Фарфорові вироби Корецької фарфоро-фаянсової мануфактури та Баранівського фарфорового заводу.

Fig. 4.7. Product with motive «German flowers» of the Koretsky farforo-faience manufactory (above) and Baranovsky porcelain factory.

**Наукова  
новизна та  
практична  
значимість  
дослідження**

**5**

Спостереження за творами художників північного відродження та бароко в музеях Альбертіна, Стара Пінакотекка, Берлінська та Дрезденська картинні галереї, Лувр, Ермітаж тощо та натурні взірці високого фарфору провідних європейських підприємств, які вдалося обстежити впродовж останніх 12-ти років, дозволили припустити істотний зв'язок між візерунками квіткових декорів вітчизняної тонкої кераміки в колі європейських шкіл та натюрмортів старих майстрів. При уважному порівнянні мотивів жанру «тихого життя» окремих художників Нідерландів, Голландії, Фландрії XVII–XVIII ст. та німецьких, австрійських, угорських, чеських, польських, українських, французьких, англійських виробів «білого золота» XVIII–XX ст. стало можливим прослідкувати істотний взаємозв'язок іконографії окремих рослин, елементів побудови композиції, колористичних уподобань, що і стало новизною даного дослідження.

## Висновки **6**

Отже, розглянувши першоелементи натюрмортів «малих голландців» XVII–XVIII ст. та європейських виробів фарфору і фаянсу XVIII–XX ст., встановлено генетичну спорідненість їхніх квіткових мотивів. Зокрема, твори провідних європейських центрів «білого золота», починаючи з Майсену та Берліну, і закінчуючи українськими Корцем і Баранівкою, апелювали до живопису Яна Брейгеля Старшого (Квіtkового, Оксамитового), Яна Брейгеля Молодшого (Пекельного), Амброзіуса Боссхарта Старшого, Ганса Болоньєра, Яна Девідса де Хема, Якоба Морреля, Пітера Кастельєса III. При цьому художники тонкокерамічних підприємств спиралися на банк малюнків та іконографію квітів «фантазійного букету» (з різних пір року), що включала, насамперед, мотиви «цар-квітки» (тюльпану, гвоздики, нарцису, троянди) в оточенні квітів «царської свити», а саме – маргариток, волошок, маків, рум'янку, календули, фіалок, конвалій, півоній, незабудок, шипшини тощо.

## Список бібліографічних посилань

- Васильєва, О.А. (2017, 10 Ноября). Растительные мотивы в декоре фарфора. Взято из <http://worontsovpalace.org/rastitelnye-motivy-v-dekore-farfora/>.
- Клайн, Э. (2010). Европейские фарфоровые мануфактуры XVIII в. В Е.М. Тарханова & А. Циффер (Сост.), *Виноградовские чтения в Санкт-Петербурге. Фарфор XVIII–XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты*, IV международная научно-практическая конференция. (с. 127-133). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета.
- Лехельт, К.М.-А., (2011). Искусство декора на мейсенском фарфоре 1710-2010 гг.: Условия и особенности. В Е.М. Тарханова & А. Циффер (Сост.), *Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор Европы и России XVIII веков. Аналогии и различия. Восточные влияния. Мастер-класс*, V международная научно-практическая конференция. (с. 64-106). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета.
- Тарханова, А. (2010). Русский и зарубежный фарфор и фаянс 1840-1930-х гг. в коллекции Елагиноостровского дворца-музея: Аналогия форм и декора. В Е.М. Тарханова & А. Циффер (Сост.), *Виноградовские чтения в Санкт-Петербурге. Фарфор XVIII–XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты*, IV международная научно-практическая конференция. (с. 308-328). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета.
- Тарханова, А. (2012). Таинственный цветок: Флоральные мотивы в декоре фарфора и фаянса XVIII–XX вв. из коллекции ЕОДМ и их графические прототипы. В Е.М. Тарханова & А. Циффер (Сост.), *Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор Европы и России XVIII веков. Аналогии и различия. Восточные влияния. Мастер-класс*. VI международная научно-практическая конференция. (с. 140-167). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета.
- Шандельмайер, Х. (2010). Балтийское рококо: фаянс XVIII века из стран Балтийского региона. В Е.М. Тарханова & А. Циффер (Сост.), *Виноградовские чтения в Санкт-Петербурге. Фарфор XVIII–XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты*, IV международная научно-практическая конференция. (с. 115-126). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета.



Школьна, О. (2011). *Київський художній фарфор ХХ ст.* Київ: День печати.

Школьна, О. (2013). *Фарфор-фаянс України. Історія виробництва (середина ХVІІ – початок ХХІст.). Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі* (Т. 2, Ч. 1). Київ: День Печати.

## References

- Kliain, E. (2010). *Evropeiskie farforovye manufakturny XVIII v.* [European porcelain manufactories of the XVIII century]. In E.M. Tarkhanova & A. Tciffer (Comps.), *Vinogradovskie chteniia v Sankt-Peterburge. Farfor XVIII–XXI vv.: Predpriiatia. Kollektcii. Eksperty* [Vinogradov Readings in St. Petersburg. Porcelain XVIII–XXI centuries: Enterprises. Collections. Experts], IV international scientific-practical conference (pp. 127-133). St. Petersburg: Izdatelstvo Politekhnikheskogo universiteta [in Russian].
- Lekhelt, K.M.-A., (2011). *Iskusstvo dekora na meisenskom farfore 1710–2010 gg.: Usloviia i osobennosti* [The art of decor on Meissen porcelain 1710–2010: Conditions and features]. In E.M. Tarkhanova & A. Tciffer (Comps.), *Vinogradovskie chteniia v Peterburge. Farfor Evropy i Rossii XVIII vekov. Analogii i razlichii. Vostochnye vliianiia. Master-klass* [Vinogradov Readings in St. Petersburg. Porcelain of Europe and Russia of the XVIII centuries. Analogies and differences. Eastern influences. Master class], V international scientific and practical conference (pp. 64-106). St. Petersburg: Izdatelstvo Politekhnikheskogo universiteta [in Russian].
- Shandelmaier, Kh. (2010). *Baltiiskoe rokoko: faians XVIII veka iz stran Baltiiskogo regiona* [Baltic Rococo: faience of the 17th century from the countries of the Baltic region]. In E.M. Tarkhanova & A. Tciffer (Comps.), *Vinogradovskie chteniia v Sankt-Peterburge. Farfor XVIII–XXI vv.: Predpriiatia. Kollektcii. Eksperty* [Vinogradov Readings in St. Petersburg. Porcelain XVIII–XXI centuries: Enterprises. Collections. Experts], IV international scientific-practical conference. (pp. 115-126). St. Petersburg: Izdatelstvo Politekhnikheskogo universiteta [in Russian].
- Shkolna, O. (2011). *Kyivskiy khudozhnii farfor XX st* [Kiev Art Porcelain of the XX century]. Kyiv: Den Pechaty [in Ukrainian].
- Shkolna, O. (2013). *Farfor-faians Ukrainy. Istoriia vyrobnystv (seredyna XVII – pochatok XXI st.). Tablytsi. Reiestr imen providnykh maistriv haluzi* [Porcelain faience of Ukraine. Production history (middle of the XVII – beginning of the XXI centuries). Tables. Register of the names of leading masters of the industry] (Vol. 2, Pt. 1). Kyiv: Den Pechaty [in Ukrainian].
- Tarkhanova, A. (2010). *Russkii i zarubezhnyi farfor i faians 1840 – 1930-kh gg. v kollektcii Elaginoostrovskogo dvortca-muzeia: Analogiia form i dekora* [Russian and foreign porcelain and faience of the 1840s – 1930s. in the collection of the Yelaginoostrovsky Palace Museum: An analogy of forms and decor]. In E.M. Tarkhanova, & A. Tciffer (Comps.), *Vinogradovskie chteniia v Sankt-Peterburge. Farfor XVIII–XXI vv.: Predpriiatia. Kollektcii. Eksperty* [Vinogradov Readings in St. Petersburg. Porcelain XVIII–XXI centuries: Enterprises. Collections. Experts], IV international scientific-practical conference (pp. 308-328). St. Petersburg: Izdatelstvo Politekhnikheskogo universiteta [in Russian].
- Tarkhanova, A. (2012). *Tainstvennyi tsvetok: Floralnye motivy v dekore farfora i faiansa XVIII–XX vv. iz kollektcii EODM i ikh graficheskie prototipy* [Mysterious flower: Floral motifs in the decoration of porcelain and faience of the XVII – XX centuries. from the EODM collection and their graphic prototypes]. In E.M. Tarkhanova & A. Tciffer (Comps.), *Vinogradovskie chteniia v Peterburge. Farfor Evropy i Rossii XVIII vekov. Analogii i razlichii. Vostochnye vliianiia. Master-klass* [Vinogradov Readings in St. Petersburg. Porcelain of Europe and Russia of the XVIII centuries. Analogies and differences. Eastern influences. Master Class], VI international scientific and practical conference (pp. 140-167). St. Petersburg: Izdatelstvo Politekhnikheskogo universiteta [in Russian].
- Vasileva, O.A. (2017, November 10). *Rastitelnye motivy v dekore farfora* [Plant motifs in porcelain decor]. Retrieved from <http://worontsovpalace.org/rastitelnye-motivy-v-dekore-farfora/> [in Russian].

**MYHAILO VRUBEL KYIV  
CREATIVE PERIOD:  
SACRED ART AND CANON PROBLEM**

**Oksana Storchay,**  
<https://orcid.org/0000-0003-0461-2816>  
PhD in Arts,  
Researcher at the Department  
of Fine Arts  
& Crafts Rylsky Institute  
of Art Studies,  
Folklore and Ethnology,  
National Academy  
of Science of Ukraine,  
restorer of graphics,  
Kyiv, Ukraine  
[storchai\\_ov@ukr.net](mailto:storchai_ov@ukr.net)

**КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ  
МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ: САКРАЛЬНИЙ  
ЖИВОПИС І ПРОБЛЕМА КАНОНУ**

**Оксана Сторчай,**  
<https://orcid.org/0000-0003-0461-2816>  
кандидат мистецтвознавства,  
науковий співробітник відділу  
образотворчого і декоративно-  
ужиткового мистецтвознавства  
Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського,  
Національна академія наук України,  
художник-реставратор творів графіки,  
Київ, Україна  
[storchai\\_ov@ukr.net](mailto:storchai_ov@ukr.net)

**Abstract**

**The aim** of the study is the analysis of sacral paintings of M. Vrubel during the «Kyiv period» (1884 – 1889) and understanding of the church canon by the artist. **Methodology of the research** includes general scientific methods – art study analysis and generalization of the problem under investigation. In order to study the subject the epistolary heritage of the artist was used. **The article reveals** the genesis of painting style of M. Vrubel as an integral part of the European version of the style Art Nouveau. The article also proves that this process took place during his «Kyiv period», and was closely connected with the impact of Western European religious art on M. Vrubel's creative work, in particular, when working on the sketches for St. Volodymyr's cathedral. **Conclusions.** Evaluating the millage covered by M.Vrubel as a muralist we can conclude that his creative work has developed on the basis of academic easel forms and naturally evolved to Art Nouveau. While working on monumental and easel paintings in St. Cyril Church, monumental paintings in St. Sophia Cathedral and sketches of painting for St.Volodymyr's Cathedral embodies the

**Анотація**

**Мета статті** – проаналізувати сакральний живопис Михайла Врубеля «київського періоду» (1884 – 1889); виявити особливості розуміння канону художником. **Методологія дослідження** включає загальнонаукові методи – мистецтвознавчий аналіз та узагальнення досліджуваної проблеми. Дослідження базується на вивченні епістолярної спадщини художника. **Новизна дослідження.** У статті розкрито генезу становлення живописної манери М. Врубеля як органічної частини європейського варіанту стилю модерн. Як доводиться у статті, таке становлення відбувається саме у «київський період» його творчості і пов'язане з впливом західноєвропейського релігійного живопису на творчість М. Врубеля, зокрема, під час роботи над ескізами для розпису Володимирського собору. **Висновки.** У результаті аналізу фрескового живопису Врубеля доходимо висновку, що його творчість, розвиваючись на основі академічних форм станкового мистецтва, поступово набула рис ар-нуво. Під час роботи над монументальними та станковими картинами у церкві св. Кирила,

highest level of artistic achievements of mature Art Nouveau.

монументальними картинами у Софійському соборі та ескізами для собору св. Володимира художник втілює найвищий рівень мистецьких досягнень зрілого модерну.

**Keywords:**

Mikhail Vrubel, "Kyiv period", sacral paintings, the problem of canon, Art Nouveau.

**Ключові слова:**

Михайло Врубель, «київський період», сакральний живопис, проблема канону, арнуво.

**Introduction** **1**

Sacral painting of M. Vrubel is studied in this article in the contest of canon and typical features of church painting of the 2<sup>nd</sup> half of the XIX century. After careful study of two main directions that had been formed by the end of the XIX century in church painting in Russian Empire, i.e. neo-Russian style and Art Nouveau, the author notes a particular role of Vrubel in the formation of the above mentioned style. The article traces how through careful study of ancient Kievan Rus art samples (of the XI century), Byzantine monumental art (the VI-XII centuries), Italian Renaissance painting and due to a special personal worldview Vrubel, during his «Kyiv period», worked out the style of painting, which has become an integral part of the European version of Art Nouveau. Influence of Western European religious art on Vrubel's work was also under analysis, particularly, his work on sketches for St. Volodymyr's Cathedral.

The aim of the study is the analysis of sacral paintings of M. Vrubel during the «Kyiv period» (1884 – 1889) and understanding of the church canon by the artist.

**The methodology and analysis of sources** **2**

Sacral art of this outstanding artist has long been successfully studied in Russian and Ukrainian art criticism. S. Yaremich (Iaremich, 1911), D. Kogan (1980), N. Dmitrieva (1984, 1990), A. Ivanov (1928), D. Sarabyanov (1989), as well as such Kyiv researches as K. Ladizhenska (Ladyzhenska, 2013), O. Drug (Druh, 2013), I. Margolina (2009, 2013a, 2013b, 2013c), N. Ageyeva (Ageeva, 2015, 2013), A. Iling (Illinh, 2013), V. Ulyanovsky (Ulianovskyi, 2005, 2016), N. Prakhov (1958), V. Zummerr (1927) and many other art critics studied his creative activity. In order to study the subject the epistolary heritage of the artist was used, specifically, the book «Vrubel. Correspondence. Memoirs about the artist», which is still one of the best collections of materials on the study of the creative heritage of M. A. Vrubel (1929). This article is based on their research in consultancy with N. Ageyeva, the leading researcher of the National Museum «Kyiv art gallery» (former Kyiv National Museum of Russian Art).

**Results  
of the  
research** **3**

Mikhail Vrubel (1856 – 1910) is justly called the founder of Art Nouveau and Symbolism in Russian art. The ancestors of the artist on the father's side, the male line, came from Prussian Poland, as to his female line, they were Varsovians (The Milkovskys), but his grandmother belonged to the Polish Confederation. Decembrist Bassargin was among his ancestors on his mother's side by the male line, and a member of the Finland Seim, Mr. Krabbe, was an ancestor by the female line.

Vrubel left an imprint on Russian and Ukrainian religious painting in the late XIX – early XX centuries. He had a great gift as a muralist but unfortunately he could not unveil his potential in full force in this field, it was not destined. The experience of church painting began and ended for the artist in the so-called «Kyiv period» which lasted five years (1884–1889).

Church painting by M. Vrubel is studied by scholars mainly in several aspects. In the first aspect, it is studied in the context of the characteristic features of religious painting of the 2<sup>nd</sup> half of the XIX century, and especially the end of the XIX century when the church painting of the Russian Empire had two main trends-Neo Russian Style (religious and national style) and Art Nouveau (New Style). And the creative activity of M. Vrubel played an important role in the formation of these styles. The second aspect is the emergence of the artist's creative method. Through careful study and further development of ancient samples (XII century), Byzantine art (VI – XII centuries), monumental art and Italian Renaissance painting and due to personal worldview Vrubel developed his style of painting during the «Kyiv period» which has become an integral part of European version of Art Nouveau. But the theme of canon in sacral artist's painting has been poorly studied. However, taking into consideration the length of this article and its popular scientific character, the author only made a try at touching the problem.

«Kyiv period» did not only determine the main themes, it was also the period when a number of outstanding sacral monumental works were created. Vrubel made nine wall oil paintings in St. Cyril's Church in Kyiv: «The Archangel Gabriel», «Entry into Jerusalem», «Cloud Assumption», «Descent of the Holy Spirit upon the Apostles», «Head of Moses», «Head of the Prophet Solomon», «the bust of Christ», «Angels with Labars», «Lamentation» / «Pieta» / and four images for the iconostasis of the church – Christ, the Virgin with Child, saint Cyril and saint Athanasius (1884 – 1885). Moreover, the artist recreated the lost images of angels in the dome of St. Sophia Cathedral in Kyiv (1884 – 1885) and created picturesque composition «The Agony in the Garden» (1887) for the church in the estate of Y. Tarnowski in Motovilovka village near Kyiv. The work on the sketches for the painting of St. Vladimir's Cathedral in Kyiv was of great importance for the formation of the artist's unique style for which he made four versions of the composition «Lamentation»

and two versions of «Resurrection» (1887), both were executed in watercolor.

We would like to remind that iconography is, in the most general terms, the system of rigid canons (templates, standards and techniques) of depicting images of individual characters and story scenes. In the middle of the XIX century the Orthodox Church designated the basic requirements for church painting: «in compliance with «historical fidelity», idealization of images and ban on such willfulness as “nude human body without obvious needs, exquisite situation of persons, passionate glances, athletic forms...”» (Gusakova, 2011) and expressed the need to distinguish the concepts of an icon and a painting on a religious theme but the Church did not specify dogmatic and aesthetic differences between them. The government in the name of great princes and princesses who held the position of president of the Academy of Arts also cared about the fate of Russian sacral art. With their support, vice president of the Academy of Arts, Prince G. Gagarin organized the class of Orthodox iconography at the Academy. The basis of the class curriculum which was supervised by Professor T. Neff was strict adherence to patterns of «Byzantine art» that were taken in the ancient shrines of Kyiv, Novgorod, Suzdal, Vladimir, Georgia and the Caucasus and in the territories where Orthodox culture was spread, in Greece Italy and on Mount Athos.

But professors of the Academy opposed the idea of creating a class of Orthodox iconography. They believed that «imitation of Byzantine painting will lead to the decline of painting in Russia and that the requirement for conventional types of icons will never develop a talent» (Gusakova, 2011). The class of Orthodox iconography was short-lived, from 1856 to 1859. In addition to his duties as vice-President, Prince Gagarin was personally involved in the church painting project. The painting created by him in the church of the Mariinsky Palace in St. Petersburg (1856) became the intermediate link between classicism of the early XIX century and religious national style in art that was fully developed only at the end of the century.

In ancient Russ picturesque location of scenes in the church was determined by cosmic and topographic features, architectural forms and dogmatic purposes. At the end of the XIX century canonical triad of subordinated elements «God-likeness – ethics – aesthetics» was changed and started to move in the opposite direction. The first place was occupied by aesthetics with ethics following it, and only after them there was a place for God-likeness. The expression «to paint over the shrine/temple» was understood as «to decorate or arrange» and church painting instead of «visual theology» was limited to illustrations of the Holy Bible that satisfied aesthetic needs of Russian society at that period (Gusakova, 2011).

Much credit for the formation of religious and national style must be given to a well-known scholar and art historian N. Pokrovski

(1848–1917) who together with other scholars developed the program of painting for Orthodox churches that were under construction. His pictorial art projects included picturesque images of Jesus Christ, the Virgin Mary, saints and scenes from the Holy Bible according to the canon of scene location in churches and numerous characters from the early Christian, Byzantine and Kievan Rus church history. Such decoration of churches contributed to the strengthening of religious feeling and promoted respect for national roots. The interior of an Orthodox church was to emphasize «the importance of the monument of Russian art» and implement «the ideal that would spiritualize the generation» (Gusakova, 2011). Such concept allowed the artists to develop the church canons and at the same time preserved the spiritual content of icons, changed the shape and pictorial language and created new iconography. This creative process was seen as a natural development of art. Thus, a new religious and national direction appeared.

Many artists of the second half of the XIX century (V. Vasnetsov, N. Bodarevsky, M. Nesterov, N. Bruni etc.) developed their painting techniques and artistic language due to which the religious images – symbols appeared. Such a system of rules and painting techniques can be called special, individual artist's canon. Such individual religious canon reflecting the artist's representation of the ideal of otherworldly, unearthly spiritual beauty can be found in the works by M. Vrubel.

In the analysis of sacral compositions by M. Vrubel it is becoming clear how a talented and creative artist interprets traditional church painting subjects. So his paintings in the church of St. Cyril and St. Sophia Cathedral reflect an organic and in-depth understanding of Byzantine art and Kievan Rus art of the XII century reconceived by a man and an artist of the end of the XIX century.

One of the researchers of Nouveau D. Sarabyanov noted that the new direction was formed in Russia together with national concepts. Such a bias towards national issues, he noted, «was a characteristic of Art Nouveau in several European countries in general» (Sarabianov, 1989, p. 79). However, academic features are noticeable in Mikhail Vrubel's works. It is reflected in the tendency toward strict rules of art, focus on beauty which is selected as an object of creation. But Vrubel consistently overcame academism, he reinterpreted nature, «rejected an alliance with naturalism which was typical for the late European academicism» (Sarabianov, 1989, p. 81). Let us briefly consider sacral works of Vrubel executed during «Kyiv period». The artist executed the most significant monumental works in St. Cyril's Church which can boast the world's largest ensemble of ancient frescos of the XII century that survived to the present day. The vicinity of Vrubel's paintings to these monuments of religious art shows us that the level of his talent is equal to that of ancient masters and we can see the versatility of his talent. In 1884 while still a student of the St. Petersburg Academy of Arts Vrubel

accepted the offer of a professor, philanthropist and art historian Adrian Prahov to participate in the restoration of St. Cyril's Church and execution of new compositions in situ of lost frescos of the XII century that would organically fit into the interior of the ancient shrine. The new concept of A. Prahov's plan was obvious, that was «co-authorship» with the masters of the XII century which was new to big artists of the XIX century. In 1880-es the interest in national antiquity among experts and educated people increased but not from the point of view of artistic value but from the historical point of view. It was in St. Cyril's Church and St. Sophia Cathedral where for the first time Vrubel, and A. Prahov helped him at that, managed to transfer from archaeological research and restorations to the live modern creativity and perceive the great painting tradition of ancient Kievan Russ and Byzantine art and art of the Renaissance era.

Monumental works in the St. Cyril's Church by M. Vrubel such as «The Archangel Gabriel», «Entry into Jerusalem», «Cloud Assumption», «Head of Moses», «Head of the Prophet Solomon», «Bust of Christ», «Angels with Labars» show, as it was mentioned above, the artist's deep understanding of Byzantine art and Old Rus art, ancient iconography and feel in color. Most of the compositions are performed in accordance with the canon but still there are exceptions. In the story «Cloud Assumption» there is a retreat from the conventional iconographic canon which was due to objective reasons; the composition is executed above the northern portal of the cathedral which was rebuilt at the time, it was expanded and increased in height. Due to this it was not possible to replicate the composition in accordance with the picture of the XII century. In the «Bust of Christ» the Messiah surprises with both inconsistency as to the accordance with the Christian canon and figurative description inherent to Vrubel which was the evidence of the creative search of the artist, gradual development of his system of painting techniques and rules, search of the individual canon. One of the main aspects of Vrubel's creative search was to understand, unravel and reveal the human soul.

One of the most significant works of Vrubel in St. Cyril's Church is "Descent of the Holy Spirit" at the choir. The artist conveyed the complexity of human emotions with extraordinary force in the images of the apostles; he created a gallery of portraits with deep psychological characteristic. He painted them from Kyiv intellectual class and clergy of that time, the priest of the church, Peter Orlovsky, archaeologist Goshkevich and Professor Prahov. It is remarkable that all of them were the brightest representatives of the intellectual elite of that time, well-known researchers and connoisseurs of Kyiv Christian antiquities and people of high spiritual culture. Young Apostle shown the third from the left side of Mary has undeniable resemblance to Vrubel himself. According to iconographic canons the Apostle Luke is always portrayed the third from the left side of the Virgin Mary. It is known that Luke was not only an apostle and

evangelist but also a painter who made the first pictorial image of Holy Mother; in the Christian tradition he is regarded as the author of the famous icon of «Holy Mother of Vladimir». It is remarkable that Vrubel deliberately portrayed himself in the place of Luke, in the place of an icon painter. Vrubel uses a large range of colors that is why the garments of the saints seem to be of different colors in daylight, in the evening and with night light. Artistic synthesis of Christian, historical and symbolic perspective composition is manifested in changes in figurative space and the plastics of figures. In this integral in its composition work Vrubel's individual manner is already vivid; features of Art Nouveau become heavily noticeable, they were manifested in laconic picturesque decision and especially in the heightened emotional images.

The composition ends with the image of King of the Universe. The Elder with a beautiful white beard, wearing a crown, adorned with precious stones, with uplifted hands to heaven as if he supports this great monumental composition. The symbolic image of the King of the Universe personifies dark, unenlightened part of mankind in Byzantine iconography to which apostles will bring bright Christian faith in different languages. And it is not accidentally that the open palms of King the Universe face the top of the composition. From God the Father, Jesus Christ, the Holy Spirit, through the enlightened apostles King of the Universe perceives divine grace converging in the form of flames of Pentecost by his palms open to the sky. Architectural details, contours of Gothic and Oriental houses resembling a minaret serve as background for the Elder. Characteristic buildings and structures from different geographical regions in different styles symbolize cardinal directions of the north, south, east and west. Apostles will go in these directions to carry Faith of Jesus Christ to the peoples. Vrubel created the icons of the iconostasis of St. Cyril's Church, Savior, the Virgin, Saints Cyril and Athanasius in 1884 – 1885 in Venice where he also studied mosaics and frescoes of old masters. The image of Holy Mother is executed especially gently and tenderly with eyes full of tears and expression of suffering for mankind on her face. One can feel here not only virtuosity but the depth of genuine religious experience. Without departing from the church canon the artist brings personal experiences and individual perception of Italian Renaissance painting to the image he created.

Vrubel's works in St. Sophia became an interesting experience in monumental sacral painting. A. Prahov revealed several mosaics in the dome drum, the images of Pantocrator, an archangel, the upper part of the figure of the Apostle Paul and ornaments. According to the tradition of Byzantine church four angels with Labaras were supposed to be in this place and they were to be directed to the four cardinal points and personifying the four seasons. Only one in the blue and dark blue robes representing «Winter» was preserved. A. Prahov offered M. Vrubel to add the missing three angels. In line



with the figure of the archangel preserved the artist performed the other three angels with slight modifications; firstly he painted the robes in dense tones and after the paint dried, it seemed as if he laid out the robes in mosaic square stones of different hues. The artist made the imitated smalt a little bit bigger in size than the original smalt stones on purpose, he knew that stones painted on the surface with oil paint would not reflect light as well as the real mosaic stones that reflect light at different angles if the brush strokes were of the same size as the size of real smalt stones. And in these works Vrubel felt himself a participant of devoted work of old masters and tried to be worthy of them, he managed to find the really big tradition in painting and the laws of its expression.

The heritage of Vrubel's religious painting is divided into two parts: monumental and easel works of the artist that were made or executed i.e. put into life and the second part of his works are the works that remained only in sketches. Images for the iconostasis of the church in Motovilovka village near Kyiv ordered to Vrubel by Y. Tarnovski remained unfinished. The painting from the collection of the Kyiv National Museum of Russian Art «Agony in the Garden» (1887) gives an idea about unfulfilled intentions. The developing of the story is typical for the second half for the XIX century. And according to contemporaries influence of the famous artist N.Ge is quite noticeable. At the same time there are features of the late academism which are manifested in idealization, even mild sweetness in appearance of the main evangelical character. Christ is depicted in profile with folded hands. The objective world in the picture is dematerialized. Nature, losing its texture and weightiness under cover of night begins transformation into its opposite – the world of shadows. Crown of Thorns, a harbinger of near death on the cross depicted on the canvas is not clear, it is ghostly, its contour is blurred. Artistic, pictorial language in the painting is translated into the language of symbols that emphasize the illusory nature of all earthly things.

Watercolor sketches for painting of St.Vladimir's cathedral performed in 1887 in the estate of Y. Tarnowski near Kyiv became a further step towards the artist's gaining of his own brushwork which is certainly variant of Art Nouveau. The sketches that remained in watercolor sheets (now they are preserved in the collection of the National Museum «Kyiv art gallery», former Kyiv National Museum of Russian Art) are focused on two subjects – «Lamentation» and «Resurrection».

Vrubel creates a sketch on «Resurrection» for the lateral northern chapel. In addition to the figure of Christ and the angels the artist includes in the composition the figures of sleeping warriors and flowers that filled the middle of the bottom, the flowers then turn into an ornament. Ornamentality is a characteristic feature of Vrubel's creative work and one of the hallmarks of Art Nouveau. The sketch was rejected by the construction committee which did

not like the shape of the Roman guards that were placed by the artist directly on the ground. Despite this Vrubel continued to work on the sketches and created another version of the «Resurrection» and four variants for the composition «Lamentation». Variant of sketches on the theme of «Lamentation» allows to follow the search of the composition solution that could express the tragedy of the Gospel event most accurately. In one of the variants made in the technique of black watercolor real space is transformed by the artist into the imaginary space. The figure of the Virgin and horizontally elongated lifeless body of the Savior make a tranquil cross shaped form slightly enriched by halos circles. The silhouette execution of the flattened volumes on the neutral background is also a characteristic of Art Nouveau. Stretched, slow passage of time is another important component of style in this sketch. By choosing the most tragic moment the artist halts time. A feeling of intense, lasting forever intermission is being created. Great aesthetic value of watercolors is not only in harmony and absolute unity of color, silhouettes and forms of the image but in the spiritual depth of each separate element of the form.

The sketches for the painting of the cathedral were not accepted for execution. At the same time they were highly appreciated by A. Prahov who opined that another church should be built for Vrubel's sketches. Indeed, Vrubel's sketches differed greatly from the religious and national style supported by the official Church and the style which is artistically implemented in St. Vladimir's Cathedral in Kyiv; the sketches differed especially from the compositions by Vasnetsov. It was impossible to believe that Vrubel who perfectly handled the task of revival of ancient style in St. Cyril's Church would not have created the sketches for the church of St. Vladimir's Cathedral in the style ordered by the customers. Most likely that it was high time for the individual painting style of the artist that had been formed by that period to go on the air. The artist treated watercolor sketches rather as an independent works. «Do not think that these are templates only and not pure creativity», wrote M. Vrubel to his sister (Vrubel, 1929, c. 26). Biblical and evangelical images accompanied the artist throughout all his creative life reflecting the beauty of the universe. Art Nouveau as a style of religious painting in Kyiv did not receive further development. Religious and national style continued to dominate in there.

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

**4** The article reveals the genesis of painting style of M. Vrubel as an integral part of the European version of the style Art Nouveau. The article also proves that this process took place during his «Kyiv period», and was closely connected with the impact of Western European religious art on M. Vrubel's creative work, in particular, when working on the sketches for St. Volodymyr's cathedral.

## Conclusions **5**

Evaluating the millage covered by M.Vrubel as a muralist we can conclude that his creative work has developed on the basis of academic easel forms and naturally evolved to Art Nouveau. And by his creative activity and even by his appearance he embodies the highest level of artistic achievements of mature Art Nouveau and at the same time he preserves national character and peculiarities of the Russian perspective of the XIX century.

In the history of Ukrainian artistic culture of the late XIX and early XX centuries, Mikhail Vrubel and his «Kyiv period» in particular occupy a special place. It is impossible to imagine the history of the national art history without his monumental and easel paintings in St. Cyril Church, monumental paintings in St. Sophia Cathedral and sketches of the painting for St.Volodymyr's Cathedral.

## References

- Ageeva, N.E. (2015). M. A. Vrubel. K istorii neosushchestvlennoi kartiny na temu stikhotvoreniia M. lu. Lermontova "Angel" [M.A. Vrubel. On the history of an unrealized picture on the theme of M. Yu. Lermontov's poem "Angel"]. In *Lermontov Readings – 2014* (pp. 109-115). St. Petersburg: Liki Rossii [in Russian].
- Dmitrieva, N.A. (1984). *Mikhail Vrubel. Zhizn i tvorchestvo* [Mikhail Vrubel. Life and art]. Moscow: Detskaia literatura [in Russian].
- Dmitrieva, N.A. (1990). *Mikhail Aleksandrovich Vrubel*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR [in Russian].
- Druh, O., Marholina, I., & Ladyzhenska, K. (2013). *Vrubel i Kyiv: kataloh* [Vrubel and Kyiv: Catalog]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Gusakova, V. (2011, February 2). Religiozno-natsionalnoe napravlenie v russkoi zhivopisi. Po materialam knigi "Viktor Mikhailovich Vasnetsov i religiozno-natsionalnoe napravlenie v russkoi zhivopisi XIX – nachala XX veka" [Religious and national direction in Russian painting. Based on the materials of the book "Viktor Mikhailovich Vasnetsov and the Religious-National Direction in Russian Painting of the XIX – Early XX Centuries"]. Retrieved from [http://ruskline.ru/analitika/2011/02/05/religioznacionalnoe\\_napravlenie\\_v\\_russkoj\\_zhivopisi](http://ruskline.ru/analitika/2011/02/05/religioznacionalnoe_napravlenie_v_russkoj_zhivopisi) [in Russian].
- Iaremich, S.Ia. (1911). *Mikhail Aleksandrovich Vrubel: zhizn i tvorchestvo* [Mikhail Alexandrovich Vrubel: life and work]. Moscow: Izdanie I. Knebel [in Russian].
- Illinh, A., & Ageeva, N. (2013). Tvory M.O. Vrubelia v Kyivskomu natsionalnomu muzei rosiiskoho mystetstva [Works of M.O. Vrubel at the Kyiv National Museum of Russian Art]. In O. Druh, I. Marholina, & K. Ladyzhenska, *Vrubel i Kyiv: kataloh* [Vrubel and Kyiv: Catalog] (pp. 80-414). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Ivanov, A.P. (1928). *M. A. Vrubel*. Leningrad: Izdanie Gosudarstvennogo russkogo muzeia [in Russian].
- Kogan, D.Z. (1980). *M. A. Vrubel. Serii: Zhizn v iskusstve* [M.A. Vrubel. Series: Life in Art]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Kogan, D.Z. (n.d.). Vrubel. *LitMir*. Retrieved from <https://www.litmir.me> [in Russian].
- Kravchenko, N.I. (2004). *Pravoslavna ikona i khrystyanska relihiina tematyka v sekuliarnomu obrazotvorchomu mystetstvi* [Orthodox Icon and Christian Religious Topics in Secular Fine Arts] [Monograph]. Kyiv: Instytut humanitarnykh doslidzhen [in Ukrainian].
- Ladyzhenska, K. (2013). Tvory M. O. Vrubelia v Kyivskomu natsionalnomu muzei rosiiskoho mystetstva [M. A. Vrubel's works at the Kyiv National Museum of Russian Art]. In O. Druh,

- I. Marholina, & K. Ladyzhenska, *Vrubel i Kyiv: kataloh [Vrubel and Kyiv: Catalog]* (pp. 40-55). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Margolina, I. (2009). *Angely Vrubelia. Tvorchestvo Mikhaila Vrubelia v Kirillovskoi tserkvi Kieva [Angels of Vrubel. Creativity of Mikhail Vrubel in the Cyril Church of Kiev] [Monograph]*. Kyiv: Gorobets [in Russian].
- Marholina, I. (2013a). Kompozytsiia Mykhaila Vrubelia "Zishestia Sviatoho Dukha na apostoliv": [Kyrylivska tserkva] [Michael Vrubel's composition "The Descent of the Holy Spirit on the Apostles": [The Church of Cyril]]. *Pamiatky Ukrainy*, 2, 36-45 [in Ukrainian].
- Marholina, I. (2013b). Tvory M. O. Vrubelia v Kyrylivskii tserkvi ta Sofiiskomu sobori [Works by MA Vrubel in the Church of Cyril and St. Sophia Cathedral]. In O. Druh, I. Marholina, & K. Ladyzhenska, *Vrubel i Kyiv: kataloh [Vrubel and Kyiv: Catalog]* (pp. 58-74). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Marholina, I. (2013c). Zhyvopys M. O. Vrubelia v Kyrylivskii tserkvi Kyieva [Painting by M. A. Vrubel in the Church of the Kyrylivka in Kyiv]. In O. Druh, I. Marholina, & K. Ladyzhenska, *Vrubel i Kyiv: kataloh [Vrubel and Kyiv: Catalog]* (pp. 22-36). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Marholina, I., & Ulianovskiy, V. (2005). *Kyivska obyitel Sviatoho Kyryla [Monastery of St. Cyril of Kyiv] [Monograph]*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Martynovskii, A. (n.d). Ob ikonopisanii [About icon painting]. Retrieved from [https://azbyka.ru/otechnik/Anatolij\\_Martynovskij/ob-ikonopisanii/](https://azbyka.ru/otechnik/Anatolij_Martynovskij/ob-ikonopisanii/) [in Russian].
- Mikhail Vrubel. Iz sobraniia Russkogo muzeia: Katalog [Mikhail Vrubel. From the collection of the Russian Museum: Catalog]*. (2006). St. Petersburg: Palace Editions [in Russian].
- Murashko, M.I. (1964). *Spohady staroho vchytelia [Memories of an old teacher]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Prakhov, N.A. (1958). *Stranitsy proshlogo. Ocherki-vospominaniia o khudozhnikakh [Pages of the past. Essays-memories of artists]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Russian].
- Pronina, M. (2013). Problemy identychnosti y tradytsii u monumentalnomu zhyvopysi Kyrylivskoi tserkvy XII ta XIX stolittia na prykladi anhelskykh chyniv [Problems of identity and tradition in the monumental painting of the Cyril Church of the XII and XIX centuries on the example of angelic orders]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriia: Kulturolohiia*, 13, 73-82 [in Ukrainian].
- Russkii modern v ikonopisi [Russian Art Nouveau in icon painting]. (n.d.). Retrieved from [www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html?start=1](http://www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html?start=1) [in Russian].
- Sarabianov, D.V. (1989). *Stil modern. Istoki, istoriia, problemy [Art Nouveau style. Sources, history, problems]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Ulianovskiy, V. (2016). *Dyvo y dyva kyivskoho Volodymyrskoho soboru [The miracle and miracles of the Kyiv Vladimir Cathedral]*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Vrubel, M.A. (1929). *Pisma k sestre. Vospominaniia o khudozhnike Anny Aleksandrovny Vrubel. Otryvki iz pisem otca khudozhnika [Letters to the sister. Memoirs of the artist Anna Alexandrovna Vrubel. Excerpts from the letters of the artist's father]*. Leningrad: Izdatel Komitet popularizatsii khudozhestvennykh izdaniy pri Gosudarstvennoi Akademii istorii materialnoi kul'tury [in Russian].
- Zummer, V.M. (1927). Vrubel v Kyrylivskii tserkvi [Vrubel in the Church of Cyril]. In V.I. Lypskiy, S.O. Yefremov, & A.E. Krymskiy (Eds.), *Yuvileinyi zbirnyk na poshanu akademika D. I. Bahaliia [Anniversary Collection in Honor of Academician D. I. Bagaliy]* (pp. 425-438). Kyiv [in Ukrainian].

**THE FORMATION  
OF THE PARADIGM OF NATIONAL  
SELF-IDENTIFICATION IN THE  
UKRAINIAN ART OF THE END OF THE  
NINETEENTH CENTURY**

**Serhiy Papeta,**  
<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>  
PhD in Arts, Associate Professor,  
University "KROK",  
Kyiv, Ukraine,  
[papeta.sp@gmail.com](mailto:papeta.sp@gmail.com)

**ФОРМУВАННЯ ПАРАДИГМИ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ  
САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ  
В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ  
КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ**

**Сергій Папета,**  
<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Університет «КРОК»,  
Київ, Україна,  
[papeta.sp@gmail.com](mailto:papeta.sp@gmail.com)

**Abstract**

**The aim of the study** is to show the unity of processes in the Ukrainian and European art in the end of the XIX – beginning of the XX centuries and to identify the connections between modern ideas and the formation of national identity. **The methodology of the research.** Methods of historical and art-study analysis have been used. **Scientific novelty.** The reasons for Ukrainians' desire for national self-identification are revealed, the process of formation of the Ukrainian artistic elite in the context of the development of cultural autonomy is shown. **Conclusions.** As a result of the research, it has been discovered that the search for national identity in the realm of art, including the process of creating a national style, became a characteristic feature of the formation of self-identification among the representatives of artistic intellectual class. The formation and development of artistic life in Ukraine, as well as the formation of the national art elite through the creation of an art education system have been shown.

**Keywords:**

self-identification, national identity, modern art, art education, Ukrainian style, learning methods, art school.

**Анотація**

Дослідження має за **мету** показати єдність процесів в українському і європейському мистецтві кін. ХІХ – поч. ХХ ст., виявити органічний зв'язок між модерними ідеями й формуванням національної самобутності. **Методи дослідження.** Використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Виявлено причини прагнення українців до національної самоідентифікації, показано процес формування української художньої еліти в контексті розвитку культурної автономії. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження з'ясовано, що характерною рисою формування самоідентифікації в колах мистецької інтелігенції стали пошуки національної самобутності в царині мистецтва, зокрема процес творення національного стилю. Показано зародження й розвиток художнього життя в Україні, формування національної мистецької еліти шляхом створення системи художньої освіти.

**Ключові слова:**

самоідентифікація, національна самобутність, модерне мистецтво, художня освіта, український стиль, методи навчання, художня школа.

**Вступ** **1** Вступ. Проблема національної ідентифікації із здобуттям Україною державної незалежності не втратила своєї актуальності. Певна частина русифікованого населення продовжує ідентифікувати себе з російською культурою, ігноруючи здобутки власного народу. Явище українського авангарду, визнане в цивілізованому світі, одне з багатьох, що підтверджує національну самобутність української культури.

**Мета дослідження** **2** Показати єдність процесів в українському і європейському мистецтві кін. XIX – поч. XX ст., виявити органічний зв'язок між модерними ідеями й формуванням національної самобутності.

**Методологія та аналіз джерельної бази** **3** В статті «Український авангард» до 5-го тому «Історії українського мистецтва» Д. Горбачов і С. Папета (2007) простежують шляхи розвитку провідних авангардних стилів в першій третині XX ст. в Україні, зокрема, торкаються проблем формування національного стилю в мистецтві. Л. Савицька (Савицкая, 2003) в своїй монографії аналізує процеси в українському мистецтві кін. XIX – поч. XX ст., показує широку картину культурно-мистецького життя означеного періоду. В статті, присвяченій І. Вроні, О. Ковальчук (2010) висвітлює проблему російської культурної експансії в мистецькій сфері. Ю. Турченко (1956) у монографії про М. Мурашка детально розкриває новаторські методи викладання в Київській рисувальній школі.

**Результати дослідження** **4** Результати дослідження. Серед доленосних обставин формування української культури провідну роль відіграла відсутність національної держави (Горбачов & Папета, 2007, с. 112). Своєрідним гарантом її виживання протягом століть залишався народ, що продовжував ідентифікувати себе як український. Розвиваючись в умовах безперервної культурної інтервенції з боку держав-загарбниць, українська культура вже на ранніх етапах свого існування виявила здатність до асиміляції творчого доробку сусідніх народів. В процесі оцінки й відбору в неї утворився своєрідний імунітет до насильницького «щеплення» чужинних культурних кодів, завдяки чому вона зберегла власний архетип.

На кінець XIX ст. периферійне становище й національна упослідженість щодалі більше стимулювали рух у колах української інтелігенції до культурної автономії (Савицкая, 2003, с. 102). Цей рух не завжди було спрямовано на здобуття національної незалежності, адже чимала її частина, передусім, пов'язувала себе з імперською російською культурою. Проте, й українофіли, й русофіли потерпали від культурної задухи, штучно створеної через концентрацію усіх інституцій у столицях Російської імперії – Петербурзі й Москві. Прірва між столицями й пери-

ферією, з одного боку, породжувала комплекс меншовартості у представників провінційної інтелігенції, з іншого – прагнення до створення умов розвитку повноцінного культурного життя на місцях.

Все означене щодо загальнокультурної ситуації повною мірою стосувалося й мистецтва. До другої половини XIX ст. в Україні не існувало умов для формування образотворчого мистецтва: не було жодного навчального закладу художньої освіти, жодного художнього угруповання і навіть загальнодоступного художнього музею. Мистецьке життя оберталося навколо столичної еліти і столичної преси, де створювалися репутації митців й існували умови для професійної реалізації.

На той час Петербурзька Імператорська академія мистецтв (далі – ПІАМ) ще залишалася беззаперечним монополістом у формуванні мистецької ідеології, вона ж визначала форми і зміст освіти на території всієї багатонаціональної Російської імперії, попри релігійні, національні, регіональні особливості. По своїй суті ПІАМ була одним з державних департаментів, з добре налагодженим чиновницьким характером управління і цензорськими функціями. Як і будь-яка інша бюрократична інституція, ПІАМ трималася на позиціях охорони догматів щодо змісту й форми мистецтва, опираючись динамічним процесам, що вимагали кардинального перегляду усєї системи художніх цінностей. При всіх позитивних складових високопрофесійної освіти у ПІАМ, в другій половині XIX ст. вона настільки увійшла в протиріччя з вимогами життя, що це врешті вилилося у загальновідомий «бунт чотирнадцяти». Натомість, навіть після часткового реформування ідеології та навчального процесу ПІАМ, розрив між застиглою академічною моделлю мистецтва і системою нових художніх цінностей залишався неподоланим. Оцінюючи дану ситуацію у контексті українського мистецтва, один з реформаторів художньої освіти І. Врона писав у 1926 р.: «Три середніх «художніх училища», що знаходились під протекторатом «ІАХ» в Петербурзі, служили органами русифікації мистецтва й молоді та підготовчим щаблем для висмоктування талантів для загальноросійського культурного казана, для столичних центрів: для власного національно-мистецького розвитку всі шляхи було перетято» (Ковальчук, 2010, с. 88).

Серйозну альтернативу ПІАМ на той час склало Московське училище живопису, скульптури і архітектури (далі – МУЖСА), що стало проміжною ланкою між академізмом і модернізмом. В Україні прагнення налагодити власне мистецьке життя, передусім, були пов'язані саме з надією на виховання місцевих художніх кадрів. За тих умов роль закладу художньої освіти усвідомлювалася не лише як підготовка професійних кадрів, але і як формування осередку альтернативної системи естетич-

них і художніх цінностей. Перші спроби організувати навчання художній грамоті в Україні починаються лише з 60–70-х рр. XIX ст., коли одна по одній у Одесі, Харкові, Києві виникають рисувальні школи, що згодом перетворилися на державні навчальні заклади. Вже на початковому етапі їх існування досить чітко вирізнялися два об'єктивних фактори, що визначили характер форм і методів художньої освіти в цих навчальних закладах. Перший фактор полягав у орієнтації на офіційний стиль викладання в ПІАМ, яка попри все залишалася взірцем гарного смаку й професіоналізму. В означений час її авторитет був ще надто відчутний, а контроль з боку чиновників освіти слугував надійним запобіжним засобом проти запровадження модерних інновацій у зміст і методи навчання. Наразі, периферійний стан України, географічна й історична близькість до Європи відчутно послаблювали тиск панівної великодержавної ідеології й сприяли неухильному розвитку другого фактору, а саме поширенню ідей модерного мистецтва.

Потреба у місцевих осередках художньої освіти сприяла утворенню перших студій, де мали змогу отримувати початкові навички ті, хто готувалися до вступу у середні й вищі художні навчальні заклади, а також – ремісники, ювеліри, ретушери, декоратори й просто охочі. В Києві у 50-х роках XIX ст. відкрив рисувальні класи живописець Наполеон Михайлович Буяльський, що отримав художню освіту в академіях Берліна, Дюссельдорфа, Парижа. Заняття проводились у нього на квартирі, студія функціонувала протягом кількох років. 1859 року з ініціативи художника-ілюстратора Михайла Башилова було відкрито вечірні рисувальні класи при Київському університеті, щоправда, вони проіснували лише одну зиму. У 1860-х роках при Києво-Печерській лаврі зусиллями ієромонаха Аліпія (Бубликова, бл. 1838 – 1907) було створено художню школу. Іконописну техніку тут доповнювало ґрунтовне вивчення рисунку і живопису. З цією метою до викладання у школі було запрошено академіка Рокачевського. Натомість, відхід від канонів релігійного живопису викликав роздратування церковного керівництва і школою запропонували керувати самому Аліпію, від чого той категорично відмовився. Через це новаторські тенденції не знайшли розвитку, а лаврська школа перетворилася на традиційну іконописну майстерню. На початку 1870-х рр. при Київській першій гімназії було відкрито недільні класи рисування для ремісників і всіх, хто мав бажання вчитися малюванню. Викладачем спочатку було запрошено вчителя рисування і чистописання Василя Треніна, а потім – Миколу Мурашко (Турченко, 1956).

Саме М. Мурашко став одним з перших провідників модерних ідей в художню освіту, а випускники створеної ним Київської рисувальної школи стояли біля витоків явища, зго-



дом названого «український авангард». Прогресивні погляди М. Мурашка, залучення до діяльності школи видатних митців і діячів культури, новітні методи навчання сприяли вихованню плеяди українських художників нової формації. Ідеї «мистецтва заради мистецтва», висловлені М. Мурашком у 1890-х рр., були суголосні з найновітнішими тенденціями європейської художньої культури. Вони мали цілком визначений модерний характер і значно випереджали усталені погляди консервативних митців. Інноваційні методики викладання художніх дисциплін стали першим прецедентом експериментаторського підходу до процесу навчання, що стало визначальним принципом для художніх навчальних закладів модерного спрямування. Промовистим є і той факт, що ціла низка талановитих вихованців і випускників школи вже на ранній стадії своєї творчості тяжіли до новітніх течій європейського мистецтва.

Загальний розвиток нових ідей у європейському й українському мистецтві з кін. XIX ст. стимулював зростання активності художніх сил в Україні. Прагнення до культурної автономії, що проявлялося як пошуки національної самобутності, навіть власного «українського стилю» в мистецтві, поступово нашарувало той ґрунт, на якому невдовзі розквітло модерне мистецтво. Л. Соколюк, зокрема, зазначала: «Входження України в новітню історичну епоху XX ст. супроводжувалося загостренням проблеми національної самоідентифікації та стихійним формуванням концепції «українського стилю» і його змістового наповнення по всьому периметру українських земель» (Горбачов & Папета, 2007, с. 64). На межі століть процес формування «українського стилю» був близький до ідей Ар-нуво. З початку 1900-х рр. стилізація правила за основний принцип художньої інтерпретації форм народного мистецтва. Колір і пластика українського народного орнаменту надихали митців на переважно декоративне рішення картинної площини. Живописці поступово втрачали залежність від диктату природи, на перший план вийшло суб'єктивне враження від тих чи інших явищ дійсності.

**Наукова новизна та практична значимість дослідження**

**5**

Виявлено причини прагнення українців до національної самоідентифікації, показано процес формування української художньої еліти в контексті розвитку культурної автономії.

**Висновки**

**6**

В результаті проведеного дослідження з'ясовано, що характерною рисою формування самоідентифікації в колах української художньої інтелігенції стали пошуки національної самобутності у царині мистецтва, зокрема процес створення національного стилю. Показано зародження й розвиток художнього життя в Україні, формування національної художньої еліти шляхом створення системи художньої освіти.

## Список бібліографічних посилань

- Горбачов, Д., & Папета, С. (2007). Український авангард. В Г. Скрипник & Т. Кара-Васильєва (Ред.), *Історія українського мистецтва* (Т. 5, с. 112-131). Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України.
- Ковальчук, О. (2010). Іван Врона – критик, педагог, мистецтвознавець. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці, спеціальний випуск*, 85-96.
- Савицкая, Л. (2003). *На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы*. Харьков: Эксклюзив.
- Турченко, Ю. (1956). *М. І. Мурашко: Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.

## References

- Horbachov, D., & Papeta, S. (2007). Ukrainskyi avanhard [Ukrainian avant-garde]. In H. Skrypnyk & T. Kara-Vasyliieva (Ed.), *Istoriia ukrainskoho mystetstva [History of Ukrainian Art]* (Vol. 5, pp. 112-131). Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2010). Ivan Vrona – krytyk, pedahoh, mystetstvoznavets [Ivan Vrona is a critic, teacher, art critic]. *Ukrainska akademiia mystetstva: doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, special issue, pp 85-96 [in Ukrainian].
- Savitckaia, L. (2003). *Na puti obnovleniia. Iskusstvo Ukrainy v 1890–1910-e gody [On the way of updating. Art of Ukraine in the 1890–1910s]*. Kharkov: Ekskliuziv [in Russian]
- Turchenko, Yu. (1956). *M. I. Murashko: Narys pro zhyttia, tvorchist i pedahohichnu diialnist [I. Murashko: Essay on life, creativity and pedagogical activity]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [in Ukrainian].

UDC 7.074(477-25)"19"  
DOI: 10.31866/2617-7951.2.2.2019.189742

УДК 7.074(477-25)"19"

**OLEKSANDR TULCHINSKY –  
UNKNOWN COLLECTOR  
FROM KYIV**

**Volodymyr Petrashyk,**  
<https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>  
PhD in Arts,  
Kyiv, Ukraine  
[petrashyk.v@gmail.com](mailto:petrashyk.v@gmail.com)

**НЕВІДОМИЙ КИЇВСЬКИЙ  
КОЛЕКЦІОНЕР ОЛЕКСАНДР  
ТУЛЬЧИНСЬКИЙ**

**Володимир Петрашик,**  
<https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>  
кандидат мистецтвознавства,  
Київ, Україна  
[petrashyk.v@gmail.com](mailto:petrashyk.v@gmail.com)

**Abstract**

**The aim** of the article is to investigate the life and collecting experience of Oleksandr Tulchinsky, a collector from Kyiv, whose work remains unknown nowadays; to define the artistic value of the works that belong to his collection; his role and significance in the history of Ukrainian collections of the XX century. **The methodology of the research.** In the course of the scientific research such methods as historical and art analysis were implemented. **The scientific novelty.** The name of the collector from Kyiv, Oleksandr Tulchinsky was introduced for the first time into the scientific field of knowledge. The article is based on the archive data of Ukrainian Archives Museum of Literature and Arts, which hasn't been published before and is of great historical and art value. The collection of the philanthropist, the migration of his works, his collaboration with artists and their heirs, as well as the museum establishments have been analyzed. **Conclusions.** The role of the private collection of paintings of Ukrainian art in the course of history of art is difficult to overestimate. In his own collection activity Ukrainian collector has managed to combine the esthetic and social principles with an excellent taste. The highly-estimated masterpieces from his private collection were often a part of permanent collections in Ukrainian museums and enriched the national cultural heritage. Tulchinsky's collection, like other prominent Ukrainian collectors works of that period conserved certain phenomena, names and pieces of art which are equally important for the history of art and artists in particular.

**Анотація**

**Мета** – дослідити життя і діяльність малознаного сьогодні київського колекціонера Олександра Тульчинського; визначити мистецьку цінність творів, що належали до його збірки; виявити місце О. Тульчинського в історії українського колекціонування ХХ ст. **Методи дослідження.** У ході наукового дослідження використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** У статті до наукового обігу вводиться ім'я київського колекціонера Олександра Тульчинського. Стаття базується на дослідженні архівних матеріалів ЦДАМЛ України, що раніше не публікувалися і становлять цінність історичного та мистецтвознавчого характеру. Проаналізовано збірку мецената, міграцію його творів, співпрацю збирача із мистцями та їх нащадками, музейними установами. **Висновки.** Роль приватних колекцій картин українського мистецтва в історичному ракурсі важко переоцінити. У своїй збиральницькій діяльності колекціонер О. Тульчинський поєднав естетичні та громадські принципи з відмінним смаком. Високомистецькі твори з його приватної колекції часто потрапляли до українських музеїв, збагачуючи національну культурну скарбницю. Колекція О. Тульчинського, як і багатьох інших тогочасних колекціонерів, зберегла для суспільства ті явища, імена та твори, які значно розширюють уявлення про історію мистецтва та окремих мистців.

**Keywords: Ключові слова:**

collection, painting, collector, museum, archive, expert, artist.

колекція, картина, збирач, музей, архів, експерт, художник.

**Вступ** **1** На сьогодні ім'я київського колекціонера Олександра Тульчинського (1884–1972) малознане. Проте його зібрання художніх творів за мистецькою цінністю, систематичністю, науковим і художнім підходом, а також іменами мистців можна було б порівняти з колекціями українських музеїв першої половини ХХ ст. Він цікавився творами образотворчого мистецтва українських та російських художників другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. Проте, оцінюючи кількісний та якісний склад збірки, можна безсумнівно констатувати, що О. Тульчинський був одним із найбільших збирачів вітчизняного мистецтва зазначеного періоду. Ба більше, його постать можна поставити поряд із такими збирачами та філантропами як О. Гансен, А. Собкевич, Г. Кржижановський та іншими, малярські збірки яких заклали основи приватного збиральництва в Україні наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст., а частки їхніх колекцій лягли в основу нинішніх експозицій та фондів українських музеїв.

**Мета дослідження** **2** Метою статті є дослідження життя і збирацької діяльності малознаного сьогодні київського колекціонера Олександра Тульчинського; визначення мистецьку цінність творів, що належали до його збірки; виявлення місця О. Тульчинського в історії українського колекціонування ХХ ст.

**Методологія та аналіз джерельної бази** **3** У ході наукового дослідження використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу. Стаття базується на архівних матеріалах ЦДАМЛ України, які вперше вводяться до наукового обігу.

**Результати дослідження** **4** Про життя і творчість збирача, як і більшості інших колекціонерів цього періоду, майже нічого невідомо, за винятком коротких відомостей, поданих у Вікіпедії, що представлені підпунктом сторінки «Українські меценати», та Київському календарі, де, як пізніше з'ясувалося, допущено фактичні помилки та неточності. Актуально зараз дослідити його життя і збирацьку діяльність, максимально вивчити твори, що належали до його збірки, їх мистецьку цінність та визначити місце О. Тульчинського в історії українського колекціонування ХХ ст.

Достеменно відомо, що Олександр Данилович Тульчинський (рис. 1) (справжнє ім'я Олександр Сендер-Сімха Даниї-



*Рис. 1. Олександр Тульчинський серед творів своєї колекції на вул. Горького, 23, кв. 2. (нині Антоновича). 1950-ті рр. Фото.*

*Fig. 1. Olexandr Tulchynskyy among the works of his collection on 23, Gorkyi St., apt. 2. (now Antonovich).. 1950s, Photo.*

лович) – український колекціонер, за професією – інженер-технолог та хімік («Документи українських колекціонерів», б.р.). Народився 30 червня 1884 року в м. Умані в єврейській родині почесного громадянина міста Даниїла Тульчинського, що підтверджують виписки з метричної книги (рис. 2 а, 2 б) («Виписки з метричної книги», 1895). В Умані він закінчив гімназію, потім навчався в Київському університеті Святого Володимира, а згодом – у Мюнхені в Баварському вищому технічному училищі (рис. 3 а). У Німеччині проходив і виробничу практику (1910–1912), що засвідчує посвідка про закінчення ним Королівського вищого технічного училища й отримання диплому інженера за підписом ректора училища д-ра С. Гюнтера (рис. 3 б) («Посвідка про закінчення», 1912). Працював інженером, віце-директором Жашківського цукрового заводу, брав участь у ліквідації підприємства після впровадження радянської влади. Документи кінця 1910-х – початку 1920-х рр. висвітлюють водночас широке поле діяльності О. Тульчинського. Упродовж кількох років він працював завідувачем бібліотеки при студії Молодого театру (рис. 5) («Посвідчення про роботу О. Тульчинського», 1920), був співробітником Київської міської публічної бібліотеки (рис. 6) («Посвідчення О. Тульчинського», 1920), завідував музейно-виставковою секцією в агітаційно-просвітницькому відділенні Південно-Західних залізниць («Документ про роботу О. Тульчинського», 1930), обіймав посаду інженера-раціоналізатора Київської крайової філії Науково-технічного управління (рис. 7). Варто відзначити, що колекціонер був членом Київської обласної професійної спілки техніків (1919), очолював домовий комітет незаможників за місцем проживання (м. Київ, вул. Оль-

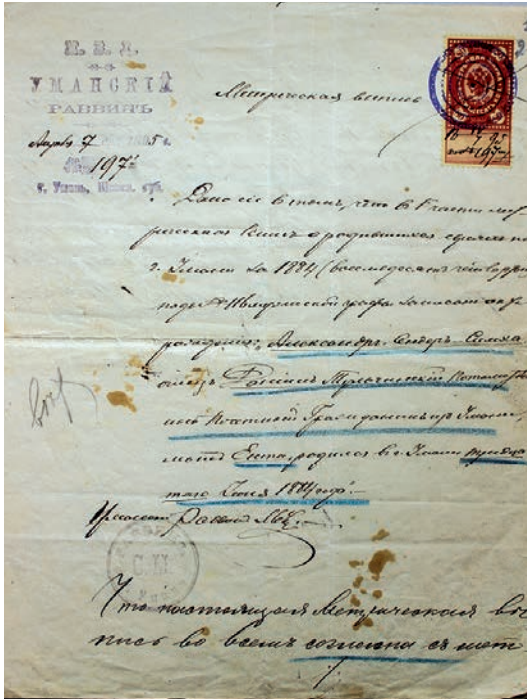


Рис. 2 а. Виписки з метричної книги про народження О. Д. Тульчинського. 7 квітня 1895 року.

Fig. 2 a. Extracts from the metric book on the birth of O. D. Tulchinskyi. April 7, 1895.

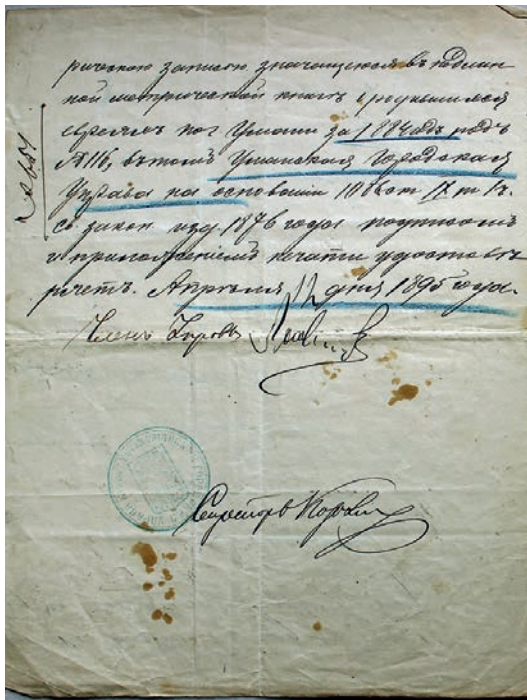


Рис. 2 б. Виписки з метричної книги про народження О. Д. Тульчинського. 7 квітня 1895 року (2-га сторінка).

Fig. 2 b. Extracts from the metric book on the birth of O. D. Tulchinskyi. April 7, 1895 (2nd page).

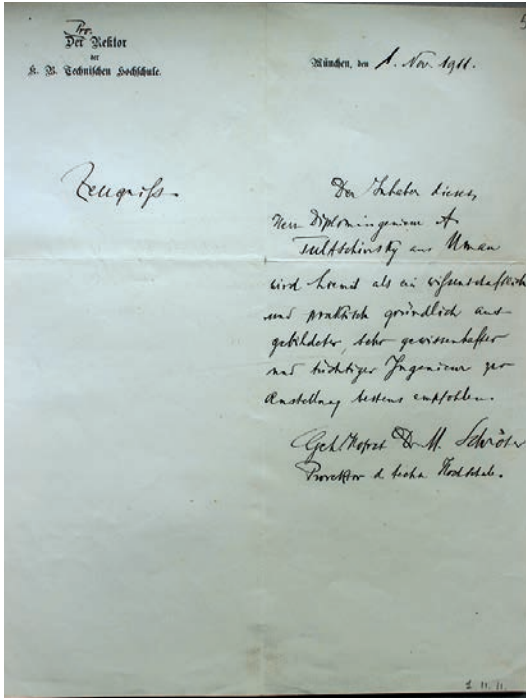


Рис. 3 а. Рекомендаційний лист проректора Баварського вищого технічного училища М. Шрьотера щодо навчання О. Тульчинського. 1 листопада 1911 року.

Fig. 3 a. Letter of recommendation from the Vice-Chancellor of the Bavarian Higher Technical College M. Schroeter regarding the training of O. Tulchinskyi. November 1, 1911.

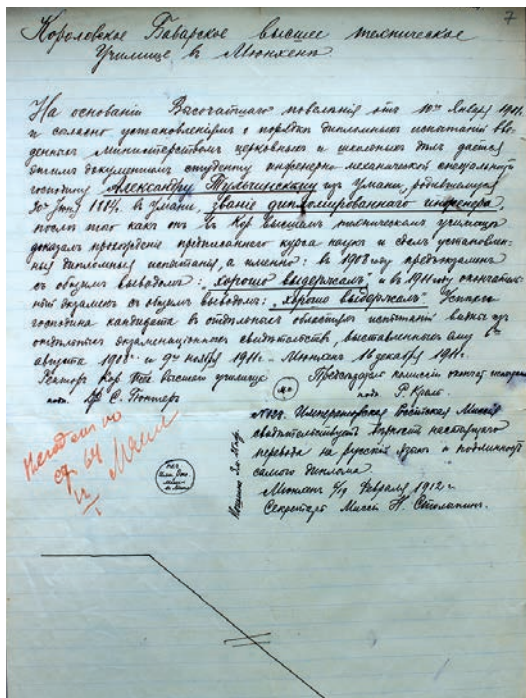


Рис. 3 б. Посвідка про закінчення Королівського технічного вищого училища О. Тульчинським і отримання диплому інженера за підписом ректора училища Д-ра С. Гюнтера. Лютий 1912 року. (Нотаріально завірений переклад).

Fig. 3 b. Certificate of graduation from the Royal Technical High School, O. Tulchinskyi, and obtaining the diploma of an engineer signed by the rector of the school, Dr. S. Gunter. February 1912. (Notarized translation).

гінська, 3, кв. 7) (Принагідно зауважимо, що в повоєнні роки О. Тульчинський мешкав за іншою адресою (вул. Горького 23, кв. 2), що підтверджують адреси листувань).

О. Тульчинський мав близькі стосунки з мистцями та їхніми нащадками, зокрема, Д. та М. Бурлюками, Є. Лансеро, Д. Поленовим, С. Шишком та А. Маневичем. Входив до мистецького середовища Києва першої половини ХХ ст. Мав певний зв'язок з Українською державною академією мистецтва. Так, за дорученням тодішнього ректора установи Олександра Мурашка Тульчинський перевозив 1919 року архітектурні альбоми та книги з прикладного мистецтва у Києві (рис. 4) (*Дозвіл Української державної академії мистецтв, 1919*). Збирач також тісно співпрацював і спілкувався з театральним режисером і критиком Самуїлом Марголіним (псевдонім – Мікаело) (1893–1953), – завідувачем театральною секцією Молодого театру Л. Курбаса, де вони працювали разом з 1920-х років. О. Тульчинський часто навідував режисера в Києві та Москві.

Що стосується збиральницької діяльності Олександра Даниловича, то перед початком Другої світової війни його колекція налічувала вже понад сто картин. Утім під час війни з них уціліло лише чотири. Решта згоріли під час пожежі.

Гіпотетично можна припустити, що свою збірку він розпочав збирати ще в Мюнхені. Першими в його приватне зібрання надійшли твори товариша, тоді нікому невідомого, а в майбут-

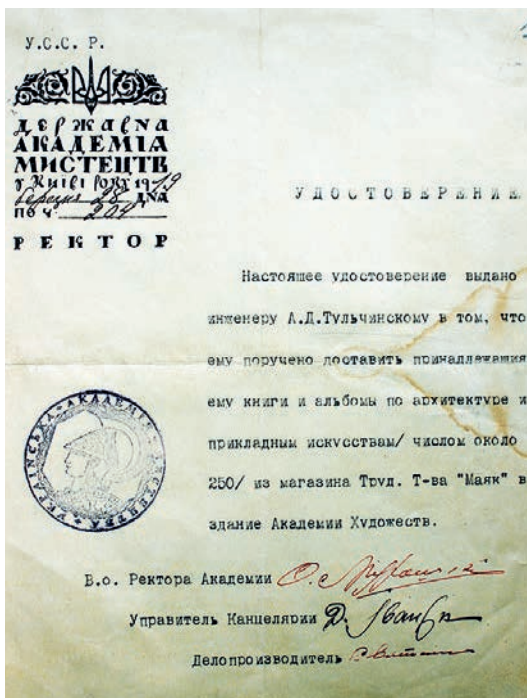


Рис. 4. Дозвіл Української державної академії мистецтв, наданий О. Д. Тульчинському для перевезення по Києву книг та альбомів з архітектури й прикладних мистецтв за підписом тодішнього ректора Олександра Мурашка. 28 березня 1919 року.

Fig. 4. Permission of the Ukrainian State Academy of Arts, granted to O. D. Tulchynskiy to transport books and albums on architecture and applied arts in Kyiv, signed by the then Chancellor Alexander Murashko. March 28, 1919.



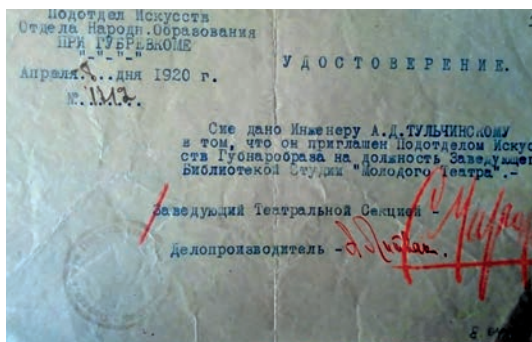


Рис. 5. Посвідчення про роботу О. Тульчинського завідувачем бібліотекою студії Молодого театру. 8 квітня 1920 року.

Fig. 5. Certificate of O. Tulchinsky's work as the Head of the Molodyi Teatr [Young Theater] Studio Library. April 8, 1920.



Рис. 6. Посвідчення О. Тульчинського як співробітника Київської міської публічної бібліотеки. 19 травня 1920 року.

Fig. 6. Certificate of O. Tulchinsky as an employee of the Kyiv City Public Library. May 19, 1920.

ньому видатного київського художника-новатора – Абрама Маневича, з яким познайомився, ймовірно, саме в Мюнхені 1908 року. Кількарічне тісне спілкування їх в Німеччині згодом переросло в дружні стосунки на все життя, що підтверджують рядки доньки художника Л. Маневич в одному з листів колекціонерів: «...За життя тато часто згадував Вас [О. Тульчинського. – В. П.] і Ваше ім'я жило з нами впродовж усіх цих років» («Лист Маневич», 1961). Тісні стосунки й замилювання О. Тульчинського мистецтвом Маневича підтверджує і той факт, що в нього була чи не найбільша збірка творів мистця, що доводить згадка театрального діяча М. Хмельового в листі Є. Лансере до збирача. В інших рядках цього листа згадується також зібрання О. Тульчинського як одне з найбільших приватних колекцій кар-

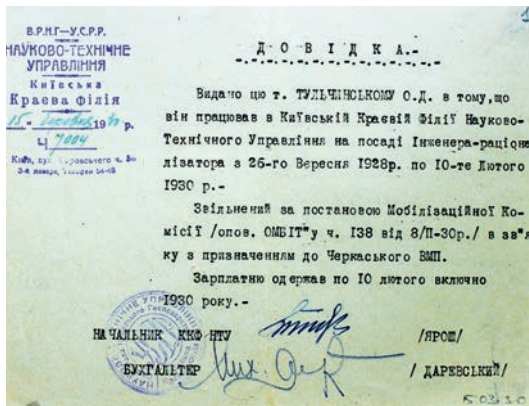


Рис. 7. Документ про роботу О. Тульчинського завідувачем музейно-виставкової секції в агітаційно-просвітницькому відділенні Південно-Західних залізниць. 15 березня 1930 року.

Fig. 7. Document on the work of O. Tulchynsky as the head of the museum-exhibition section in the agitation and educational department of the South-Western Railways. March 15, 1930.

тин К. Коровіна («Лист Є. Лансере», б.р.). Він збирав факти про життя і творчість Маневича («Лист А. Русакової», б.р.), плануючи в майбутньому видати альбом-монографію про мистця. До слова, О. Тульчинський разом із мистецтвознавцем Зиновієм Фогелем збирався також видати працю про творчість художника-сценографа А. Петрицького, опираючись на архів С. Марголіна («Лист З. Фогеля», б.р.).

Можемо лише здогадуватися, які саме твори А. Маневича зберігалися в колекції О. Тульчинського до війни. Судячи з листа доньки художника Люсі до збирача, очевидно те, що у колекціонера могли бути полотно «Літній майданчик», композиції мюнхенського та київського періодів творчості мистця, створені до 1922 року, тобто до часу його виїзду на постійне місце проживання до Нью-Йорка.

Аналізуючи творчу біографію А. Маневича, можна стверджувати, що тема «Моя батьківщина» була презентована пейзажами української провінції, де він малює тихі вулички з парканами, будинки з покривленими віконницями маленьких вікон. Дослідниця О. Жбанкова (2003) зазначає: «Вона (серія «Моя батьківщина». – В. П.) втілилася й в образах Києва, особливо близького і дорогого митцеві, адже тут пройшло майже двадцять років його життя...» (с. 7). Мабуть, саме Київ чи не найбільше й найбагатогранніше розкрився на полотнах художника, де можна побачити нову урбаністичну архітектуру поряд із мальовничими околицями Куренівки чи Подолу. Часто головними «героями» композицій мистця стають дерева, краєвиди з їхньою фантазмагорією, де чітко простежуються особливості стилю модерн. Можна припустити, що саме такого плану полотна А. Маневича могли прикрашати колосальну збірку О. Тульчинського. На жаль, на сьогодні картин чи їхніх світлин, що могли примножити збірку колекціонера, поки не віднайдено.

Згодом О. Тульчинський зібрав значну кількість творів А. Куїнджі, К. Коровіна, М. Врубеля, О. Бенуа, М. Періха, Л. Туржанського, К. Петрова-Водкіна, П. Петровічева, В. Полєнова, М. Кримова та ін. Незважаючи на домінуючу в його колекції частку російського мистецтва, збирач намагався колекціонувати і твори художників, що пов'язані з історією, традиціями чи українською тематикою. Підтвердження цього знаходимо в його листуваннях з родичами мистців, зокрема з сином видатного російського художника Василя Полєнова Дмитром: «... Що стосується третього етюда, то судячи за фотографію й підписом, він представляє безперечний оригінал, написаний, очевидно в Криму, а саме в Судаці, де батько був у 1912 році разом зі своїм приятелем Леонідом Вас. Кандауровим, який живий, і я надішлю Вашу фотографію для визначення» («Лист Д. Полєнова», 1957).

Колекціонер вів практику консультативних переписок з родичами різних мистців щодо оригінальності того чи іншого твору з його зібрання. Підтвердженням цього є інший лист до того-таки Василя Полєнова: «За надісланим Вами фотознімком дуже важко що-небудь сказати про справжність етюда, який Ви просите визначити. За руїнами це схоже наче на Баальбек у Сирії, але пейзаж радше кримський або навіть італійський і далі тут зліва – море, якого в Баальбеці немає. Що стосується підпису, то він або дуже пізній (зроблений чорнилом?) або просто підроблений... Буду дуже вдячний, якщо надішлете знімок, зроблений після промивання етюда» («Лист Д. Полєнова», 1957). Власне, ця епістолярія свідчить про цінну й багату колекцію збирача не лише творів В. Полєнова, а й інших художників.

Утім, у повоєнні роки О. Тульчинський продовжив збирацьку діяльність, без якої не уявляв свого життя. Після 1945 року він продовжував колекціонувати живопис. Твори з його приватного зібрання експонувалися в багатьох виставкових залах та музеях СРСР, зокрема Київському музеї російського мистецтва, Третьяковській галереї, Державному російському музеї у Санкт-Петербурзі та багатьох інших.

Про активну участь Олександра Даниловича в мистецькому житті Києва повоєнного періоду свідчить поважна добірка програм і запрошень на художні виставки (1945–1970), а також документи про його співпрацю з музеями та виставковими залами СРСР (1957–1969) («Програми та запрошення», б.р.).

Він належав до тієї когорти київських колекціонерів, які, починаючи з 1950-х років, підтримували дружні стосунки з музеями Києва та інших міст Радянського Союзу. Довгі роки О. Тульчинський дружив з відомим збирачем, лікарем Давидом Сігаловим. Їх об'єднувала відданість своїй справі і любов до Київського музею російського мистецтва. У результаті цьо-

го до Сігалова перейшла одна з перлин колекції О. Тульчинського – полотно К. Коровіна «Венеція. Міст Ріальто» (1908). Пізніше лікар подарував її Київському музеєві російського мистецтва.

Серед творів, що прикрашали помешкання О. Тульчинського, були також полотна переважно художників-передвижників кінця XIX – початку XX ст., представників «Мира искусства», що було на той час модним для колекціонування.

У квартирі можна було побачити «Вершників» Ф. Рубо, «Живописця вивісок» Б. Кустодієва, «Версальський парк», ескізи декорацій та костюмів О. Бенуа (Сергієнко, 1966, с. 4). Колекціонер неодноразово співпрацював з музеями, часто виставляв твори зі своєї колекції в Київському музеї російського мистецтва, зокрема, прекрасний пейзаж українського села з полем соняхів авторства Зінаїди Серебрякової.

До речі, О. Тульчинський близько товаришував і збирав картини українських мистців: своїх сучасних Т. Яблонської, С. Отроценка, С. Шишка та ін.

Про громадянські наміри колекціонера свідчать його подарунки (як мецената) творів із власної збірки до українських музеїв. Бували випадки, коли він їх продавав для музеїв. Так, наприклад, уже згаданого «Сидячого вершника» Ф. Рубо О. Тульчинський продав музеєві героїчної оборони Севастополя за 250 крб., що підтверджує лист з реквізитами розрахунків. Перед цим збирач неодноразово подавав цю композицію на художні виставки до Музею-панорами «Бородінська битва» (рис. 9) («Письмо директору музея», б.г.).

З класиків української школи живопису в нього були твори українських передвижників кінця XIX ст., зокрема рідкісні композиції з подорожей художника С. Світославського Азією. 22 лютого 1968 року «Середньоазійський етюд» (полотно, олія 45x41) авторства художника зі свого зібрання О. Тульчинський продав Київському державному музею українського мистецтва (нині – Національний художній музей України) за 50 крб. (рис. 10 а) («Акт придбання твору», 1968).

Збирача цікавила творчість представників Південно-російської школи, зокрема одного із її засновників, неперевершеного колориста П. Нілуса, можливо, й інших представників південної Пальміри. Пастель «Парк Маразлі» (1900-і рр.; папір, пастель 47x64) мистця в лютому 1969 року опинилася в зібранні того-таки Київського державного музею українського мистецтва із позначкою на акті прийому-передачі: «Стан збереження добрий. (під склом)» («Акт про надходження експонатів», б.р.). Дослідження О. Жбанкової є підтвердженням того, що твір П. Нілуса, переданий О. Тульчинським, і досі зберігається в колекції музею (Жбанкова, 2005).



26

В Киевский музей  
русского искусства

С барского.

Я, Тульчинский Александр  
Фанатович презентов в дар  
Киевскому музею русского искусства  
в постоянное пользование  
принадлежащую мне картину  
К. Коровина - Розы на террасе.  
Х. м. 65 x 54.

*А. Тульчинский*

Рис. 10 а. Рукопис дарчого листа  
О. Тульчинського на картину «Троянди  
на терасі. Крим» для Київського музею  
російського мистецтва.  
Квітень 1969 року.

Fig. 10 a. Manuscript of O. Tulchinskyi's  
gift letter to the painting «Roses on the  
terrace. Crimea» for the Kyiv Museum  
of Russian Art.  
April 1969.

"Утверждаю"

Директор Киевского музея  
русского искусства  
*А. А. Тульчинский*  
1969

А К Т П Р И М

приема экспонатов на постоянное хранение в Киевский  
Музей русского искусства

г. Киев 29 апреля 1969 г.

Настоящий акт составлен в том, что с.ч.  
Киевский музей русского искусства принял на постоянное  
хранение принесенное в дар от коллекционера А.А.Тульчинского  
следующее художественное произведение.

К.Коровин - Розы на террасе. Крым 1919.  
Х., м. 65,3 x 54. Слева внизу  
пописи: Constant Korovinc. 1919

Составление: Дарственная А.А.Тульчинского с резолюцией  
директора музея.

Настоящий акт составлен в 3-х экземплярах:  
I - в фондах музея; II - А.А.Тульчинскому; III - в бухгалтерию муз

С Д А Л: *А. А. Тульчинский* / А. А. ТУЛЬЧИНСКИЙ /

ПРИНЯЛ: Гл. хранитель *С. Г. Бибасова* / С. Г. БИБАСОВА /

Рис. 10 б. Акт прийому в дар полотна  
К. Коровіна «Троянди на терасі. Крим»  
для Київського музею російського  
мистецтва. 29 квітня 1969 року.

Fig. 10 b. The act of receiving a gift of  
K. Korovin's canvas "Roses on the  
terrace. Crimea" for the Kyiv Museum of  
Russian Art. April 29, 1969.

Географія збирацьких зацікавлень О. Тульчинського не обмежувалася київськими та одеськими художниками. Він також збирав твори засновників і представників харківської пейзажної школи. Відомо, що його збірку доповнювало полотно С. Васильківського «Бездоріжжя» (остання чверть XIX ст.; дошка, олія, 23x33) («Акт о поступлении экспонатов», 1969), яку колекціонер так само продав музеєві українського мистецтва, що підтверджує закупівельний акт («Акт на временное поступление», 1967).

Такого роду діяльність і співпраця О. Тульчинського і художніх музеїв України була непоодиноким фактом особливо наприкінці життя збирача. Скажімо, у грудні 1967 року Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна з метою придбання творів представників російської школи кінця XIX – початку XX ст. прийняв спочатку на тимчасове, а згодом на постійне зберігання шість творів з колекції Тульчинського: «1. Туржанский Л. В. "Поморы". (к., м. 18,5x51, № ВП – 56); 2. Виноградов С. А. – "Водопад Кивач" (х., на к., м. 23x57); 3. Васнецов А. М. "Вечер у Судакских ворот" (х., на к., м. 20x33); 4. Рылов А. А. "Этюд" (х., на к., м. 29x20); 5. Крымов Н. П. "Стога" (к., м. 29,5x39); 6. Петров-Водкин К. С. "Пролетка" (х., на к., м. 50,5x51)» («Акт на временное поступление», 1967). Цікаво, що дослідник і експерт з російського мистецтва О. Савінов, котрий тісно співпрацював із тодішніми приватними колекціонерами, в одному з листів до О. Тульчинського додає експертний висновок саме на згадану композицію художника М. Кримова «Пейзаж зі снопами» (рис. 8). Позаяк не було підписано, то можемо припустити, що музейні співробітники і О. Савінов могли довільно інтерпретувати його назву. Мистецтвознавець зауважив високу художню цінність картини, підтвердивши її оригінальність, згадавши й підпис на ній: «Ник. Крымовъ 1921» («Експертний висновок Савінова О. М.», б.р.). Далі фахівець так описує етюд: «Пейзаж належить до періоду розквіту творчості М. П. Кримова. – до 1920-х років, гарний за кольором (світло – і темно-зелені тони) і вельми характерний для інтересів Кримова до розробки тональних співвідношень, саме таким майстром яким він був» («Експертний висновок Савінова О.М.», б.р.). В архівних документах зберігається кілька прикладів співпраці колекціонера з Миколаївським художнім музеєм. Складається враження, що О. Тульчинський мав якесь особливе ставлення до цього закладу, поаяк він різними шляхами передавав туди кращі твори зі своєї збірки. У такий спосіб музей поповнила й акварель «Художник» (1920 р., папір, акварель 32,5x28) пензля Б. Кустодієва («Акт № 6 прийому і зберігання», 1968). Через рік меценат продав цьому музеєві чотири інші картини: «Горбатий» (1909) М. Добужинського за 200 крб., «На річці» М. Боскіна за

70 крб., «Водоспад» С. Судейкіна за 250 крб. і «Крим. Татри» М. Нестерова за 200 крб. («Лист від Миколаївського художнього музею», 1969). Окремі полотна зі збірки колекціонера в музеї зберігаються й донині (Макушина, 1984).

Отже, можна дійти до висновку, що твори з приватної колекції О. Тульчинського були високомистецькими. Вони часто потрапляли до українських музеїв, збагачуючи національну культурну скарбницю.

29 квітня 1969 року збирач передав у дар (рис. 10 б) Київському музею російського мистецтва полотно К. Коровіна «Троянди на терасі. Крим» (1919, полотно, олія 65,3x54), а в період між 1968 та 1970 роками музей у нього придбав 39 картин, серед яких є справжні шедеври – «Черемха» К. Коровіна, О. Бенуа, В. Поленова, Л. Туржанського, О. Браза та інших відомих російських майстрів («Акт № 7 приёма экспонатов на постоянное хранение», 1969).

Помер Олександр Данилович Тульчинський 1972 року в Києві. Решту своєї збірки він заповів київським музеям образотворчого мистецтва.

**Наукова  
новизна та  
практична  
значимість  
дослідження**

**5**

У статті до наукового обігу вводиться ім'я київського колекціонера Олександра Тульчинського. Стаття базується на дослідженні архівних матеріалів ЦДАМЛ України, що раніше не публікувалися і становлять цінність історичного та мистецтвознавчого характеру. Проаналізовано збірку мецената, міграцію його творів, співпрацю збирача із мистцями та їх нащадками, музейними установами. Визначена його роль в історії українського колекціонування першої половини ХХ століття.

**Висновки**

**6**

Роль приватних колекцій картин українського мистецтва в історичному ракурсі важко переоцінити. У своїй збиральницькій діяльності колекціонер поєднав естетичні та громадські принципи з відмінним смаком. Збираючи твори, він отримував не так матеріальні, як морально-естетичні дивіденди. Така багата збірка зумовлена кількома чинниками, зокрема якісним критерієм відбору. Саме він забезпечує гарантовану ліквідність колекційних творів, не перетворюючи їх на товарну масу.

Колекція О. Тульчинського, як і багатьох інших тогочасних колекціонерів, зберегла для суспільства ті явища, імена та твори, які значно розширюють уявлення про історію мистецтва та окремих мистців. Тому приватне колекціонування як на початку ХХ ст., так і сьогодні дедалі більше «постає як соціальна потреба, як громадянський вчинок, як внесок у суспільне життя – теперішнє та майбутнє» (Скляренко, 2017, с. 108). Ба більше, мистецька колекція О. Тульчинського представляє знакові полотна



видатних російських і українських художників кінця XIX – першої половини XX ст. У кожного з творів своя історія придбання, переміщення від збирача до збирача чи музею, експонування, зрештою, свої образи, змісти, своя виразність та сутність. Колекція збирача в цілому є своєрідною й самотньою.

Постать О. Тульчинського – яскравого представника київської школи приватного колекціонування XX ст. – свідчить про нелегкий шлях збирацької діяльності в означений період, проте доводить, що великі симпатії до творчості російських та українських художників перемагали різні історичні, політичні, матеріальні та життєві перешкоди. Сьогодні ім'я Олександра Даниловича Тульчинського по праву вписано в історію вітчизняного колекціонування XX ст.

## Список бібліографічних посилань

- Акт № 6 прийому і зберігання музейних предметів. (1968, 17 жовтня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Акт № 7 приёма экспонатов на постоянное хранение в Киевский музей русского искусства. (1969, 29 апреля). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Акт на временное поступление в Николаевский художественный музей им. В. В. Верещагина 6 экспонатов. (1967, 20 декабря). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Акт о поступлении экспонатов на временное хранение. (1969, 4 июня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Акт придбання твору. (1968, 22 лютого). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Акт про надходження експонатів до Київського державного музею українського мистецтва. (б.р.). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Виписки з метричної книги про народження О. Д. Тульчинського. (1895, 7 квітня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 22). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Дозвіл Української державної академії мистецтв, наданий О. Д. Тульчинському для перевезення по Києву книг та альбомів з архітектури й прикладних мистецтв за підписом тодішнього ректора Олександра Мурашка. (1919, 28 березня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 27). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Документ про роботу О. Тульчинського завідувачем музейно-виставкової секції в агітаційно-просвітницькому відділенні Південно-Західних залізниць. (1930, 15 березня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 29). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Документи українських колекціонерів-збирачів творів літератури і мистецтва. Колекція. Тульчинський Олександр Данилович (1884–1972). (б.р.). (Ф. 1256, Оп. 13.). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Експертний висновок Савінова О. М. про «Пейзаж со снопами» Кримова М.П. (б.р.). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 17). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.

- Жбанкова, О. (2003). *Абрам Маневич*. Київ: Дух і літера.
- Жбанкова, О. (2005). Передмова. В *Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України* (с. 2-17). Київ: Артанія Нова.
- Лист А. Русакової до О. Тульчинського (б.р.). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 16). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Лист від Миколаївського художнього музею ім. В. В. Верещагіна до О. Тульчинського. (1969, 10 листопада). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Лист Д. Поленова до О. Тульчинського. (1957, 19 грудня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 14). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Лист Є. Лансере до О. Тульчинського. (б.р.). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 8). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Лист З. Фогеля до О. Тульчинського. (б.р.). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 1). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Лист Маневич Люсі Абрамівни до Тульчинського Олександра Даниловича. (1961, 16 жовтня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 11). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Макушина, З.А. (Упоряд.). (1984). *Миколаївський художній музеї ім. В. В. Верещагіна*. Київ: Мистецтво.
- Письмо директору музея Героической обороны и освобождения Севастополя от А. Д. Тульчинского. (б.г.). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 35). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Посвідка про закінчення Королівського вищого технічного училища О. Тульчинським і отримання диплому інженера за підписом ректора училища д-ра С. Гюнтера. (1912, лютий). (Нотаріально завірений переклад). (Ф. 1256, Оп.13, Спр. 23). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Посвідчення О. Тульчинського співробітником Київської міської публічної бібліотеки. (1920, 19 травня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 28). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Посвідчення про роботу О. Тульчинського завідувачем бібліотекою студії Молодого театру. (1920, 8 квітня). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 28). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Програми та запрошення на художні виставки, пленуми Спілки радянських художників України та ін. мистецькі заходи. (б.р.). (Ф. 1256, Оп. 13, Спр. 33). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Сергієнко, М. (1966, 30 липня). Зібрано любителем живопису. *Вечірній Київ*, с. 4.
- Скляренко, Г. (2017). Приватна колекція як частина історії мистецтва. *Образотворче мистецтво*, 4, 108-111.

## References

- Akt na vremennoe postuplenie v Nikolaevskii khudozhestvennyi muzei im. V. V. Vereshchagina 6 eksponatov [The act of temporary admission to the Nikolaev Art Museum. V.V. Vereshchagin 6 exhibits]. (1967, December 20). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Akt № 6 pryomu i zberihannia muzeinykh predmetiv [Act No. 6 of receiving and storing museum objects]. (1968, October 17). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Akt № 7 priema eksponatov na postoiannoe khranenie v Kievskii muzei russkogo iskusstva [Act No. 7 of admission of exhibits for permanent storage at the Kiev Museum of Russian

- Art]. (1969, April 29). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Akt o postuplenii eksponatov na vremennoe khranenie [Act on receipt of exhibits for temporary storage]. (1969, July 4). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Akt pro nadkhodzhennia eksponativ do Kyivskoho derzhavnogo muzeiu ukrainskoho mystetstva [Act on the admission of exhibits to the Kiev State Museum of Ukrainian Art]. (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Akt prydbannia tvoriv [The act of purchasing a work]. (1968, February 22). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Dokument pro robotu O. Tulchynskoho zaviduvachem muzeino-vystavkovoї sektiї v ahitatsiino-prosvitnytskomu viddilenni Pivdenno-Zakhidnykh zaliznyts [Document on the work of O. Tulchynsky as the head of the museum-exhibition section in the agitation and educational department of the South-Western Railways]. (1930, March 15). (Fund 1256, Inventory 13, File 29). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Dokumenty ukrainskykh kolektsioneriv-zbyrachiv tvoriv literatury i mystetstva. Kolektsiia. Tulchynskiy Oleksandr Danylovych (1884–1972) [Documents of Ukrainian collectors-collectors of works of literature and art. Collection. Tulchinsky Alexander Danilovich (1884–1972)]. (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Dozvil Ukrainskoi derzhavnoi akademii mystetstv, nadanyi O. D. Tulchynskomu dlia perevezennia po Kyievu knyh ta albomiv z arkhitektury y prykladnykh mystetstv za pidpysom todishnoho rektora Oleksandra Murashka [Permission of the Ukrainian State Academy of Arts, granted to O. D. Tulchynsky to transport books and albums on architecture and applied arts in Kiev signed by the then rector Alexander Murashko]. (1919, March 28). (Fund 1256, Inventory 13, File 27). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Ekspertnyi vysnovok Savinova O. M. pro «Peizazh so snopamy» Krymova M. P. [Expert Opinion of Savinov O.M on «Landscape with sheaves» Krymova M.P] (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13, File 17). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Lyst A. Rusakovoї do O. Tulchynskoho [Letter from A. Rusakova to A. Tulchinsky]. (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13, File 16). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Lyst D. Polienova do O. Tulchynskoho [Letter from D. Polenov to O. Tulchinsky]. (1957, December 19). (Fund 1256, Inventory 13, File 14). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Lyst Manevych Liusi Abramivny do Tulchynskoho Oleksandra Danylovycha [Letter from Lucy Abramovna to Manchuk to Alexander Danilovich Tulchynsky]. (1961, October 16). (Fund 1256, Inventory 13, File 11). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Lyst vid Mykolaivskoho khudozhnogo muzeiu im. V. V. Vereshchahina do O. Tulchynskoho [Letter from the Nikolaev Art Museum to them. V.V. Vereshchagin to O. Tulchinsky]. (1969, November 10). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine Kyiv [in Ukrainian].
- Lyst Ye. Lansere do O. Tulchynskoho [Letter from E. Lancer to O. Tulchinsky] (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13, File 8). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Lyst Z. Fohelia do O. Tulchynskoho [Letter from Z. Vogel to O. Tulchinsky]. (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13, File 1). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

- Makushyna, Z.A. (Comp.). (1984). *Mykolaivskiy khudozhnii muzei im. V. V. Vereshchahina [Nikolaev Art Museum. V.V. Vereshchagin]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Pismo direktoru muzeia Geroicheskoi oborony i osvobozhdeniia Sevastopolia ot A. D. Tulchinskogo [Letter to the Director of the Museum of Heroic Defense and the Liberation of Sevastopol from A. D. Tulchinsky]. (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13, File 35). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Posvidchennia O. Tulchynskoho spivrobotnykom Kyivskoi miskoi publichnoi biblioteky [Certificate of O. Tulchinsky as an employee of the Kyiv City Public Library]. (1920, May 19). (Fund 1256, Inventory 13, File 28). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Posvidchennia pro robotu O. Tulchynskoho zaviduvachem bibliotekoiu studii Molodoho teatru [Certificate of O. Tulchinsky's work as the head of the Young Theater Studio Library]. (1920, April 8). (Fund 1256, Inventory 13, File 28). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Posvidka pro zakinchennia Korolivskoho vyshchoho tekhnichnoho uchylyshcha O. Tulchynskym i otrymannia dyplomu inzhenera za pidpysom rektora uchylyshcha d-ra S. Hiuntera [Certificate of graduation of the Royal Higher Technical College O. Tulchinsky and obtaining the diploma of an engineer signed by the rector of the school Dr. S. Gunter]. (1912, February). (Fund 1256, Inventory 13, File 23). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Prohramy ta zaproshehnia na khudozhni vystavky, plenumy Spilky radianskykh khudozhnykiv Ukrainy ta in. mystetski zakhody [Programs and invitations to art exhibitions, plenums of the Union of Soviet Artists of Ukraine, etc. artistic events]. (n.d.). (Fund 1256, Inventory 13, File 33). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Serhiienko, M. (1966, July 30). Zibrano liubytelem zhyvopysu [Collected by a fan of painting]. *Vechirniy Kyiv*, p. 4 [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. (2017). Pryvatna koleksiia yak chastyna istorii mystetstva [Private collection as part of art history]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 108-111 [in Ukrainian].
- Vypysky z metrychnoi knyhy pro narodzhennia O. D. Tulchynskoho [Extracts from the metric book on the birth of O.D. Tulchinsky]. (1895, April 7). (Fund 1256, Inventory 13, File 22). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Zhbankova, O. (2003). *Abram Manevych [Abram Manevich]*. Kyiv: Dukh i litera.
- Zhbankova, O. (2005). Peredmova [Preface]. In *Ukrainskyi zhyvopys XIX – pochatku XX st. z koleksii Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy [Ukrainian Painting of the XIX – Early XX Century from the collection of the National Art Museum of Ukraine]* (pp. 2-17). Kyiv: Artaniia Nova [in Ukrainian].

*Наукове видання*

ДЕМІУРГ:  
ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ,  
ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

Том 2 № 2  
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 англomовних 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 2  
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	<i>Viktoriiia Oliinyk, Natalia Udris-Borodavko</i>
Bibliographic editor	<i>Olena Vapelnyk</i>
English text editor	<i>Julia Rybinskiy</i>
Design of mock-up	<i>Natalia Udris-Borodavko</i>
Cover design	<i>Polina Penenko</i>
Technical editing	<i>Viacheslav Lukianenko</i>
Computer layout	<i>Olena Shcherbyna</i>

---

Підписано до друку 27.12.2019. Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.  
Обл.-вид. арк. 10,23. Ум. друк. арк. 9,37.  
Наклад 300 прим.  
Зам. № 4028

Віддруковано з оригінал-макета 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