

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 3 № 2
Vol. 3 No 2**

Засновано 2018 р.
Founded in 2018

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2020

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 01.12.2020)*

Редакційна колегія:

**Вежбовська
Ліліана Романівна**

**Удріс-Бородавко
Наталія Сергіївна**

**Бондар
Ігор Савич**

**Олійник
Вікторія Анатоліївна**

**Лагутенко
Ольга Андріївна**

**Селівачов
Михайло Романович**

**Боднар
Олег Ярославович**

**Абизов
Вадим Адильович**

**Пучков
Андрій Олександрович**

**Яковлев
Микола Іванович**

**Сенкевич
Ян Віктор**

Маріоні Джузеппе

**Петрашик Володимир
Ігорович**

Головний редактор, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Відповідальний секретар, кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

доцент, заслужений працівник культури України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

кандидат мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

доктор мистецтвознавства, професор, Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна

доктор архітектури, професор, Київський національний університет технологій і дизайну, Київ, Україна

доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Київ, Україна

доктор технічних наук, професор, перший віцепрезидент, Академія мистецтв України, Київ, Україна

доктор мистецтвознавства, професор гуманітарних наук, Університет Миколи Коперніка в Торуні, Торунь, Польща

доктор мистецтвознавства, професор, Міланський університет архітектури, Мілан, Італія

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 КВ № 23207-13047 Р від 22.03.2018), виданого Міністерством юстиції України.

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

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

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020
© Автори статей, 2020

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 01.12.2020)*

Editorial board:

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

Editorial office address: 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, 2020
© Authors of articles, 2020

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

Наталя Удріс-Бородавко190

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА

ЕТНОДИЗАЙН ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ОБРАЗІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА
В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Ігор Бондар192

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЕТНОДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ:
СТРІМКА ДИНАМІКА І СВІТОВЕ ВИЗНАННЯ

Любава Обуховська202

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ: ВІЗУАЛЬНІ СТЕРЕОТИПИ В РЕКЛАМІ VS. КРЕАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ

Світлана Прищенко221

ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

ЕТНІЧНІ МОТИВИ В ДИЗАЙНЕРСЬКИХ КОЛЕКЦІЯХ ОДЯГУ ЛЮДМИЛИ СЕМИКІНОЇ

Олена Папета241

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВИШИВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ
ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОМИСЛУ

Анастасія Варивончик249

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОРНАМЕНТИКИ НАУКОВЦЯМИ
КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.

Євген Антонович262

УКРАЇНСЬКА АРХІТЕКТУРА ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ
В ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ НАУКОВЦІВ 1900-Х РОКІВ

Ірина Удріс274

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ЕЙСМОНТА:
АРХІТЕКТУРА, ДИЗАЙН, МИСТЕЦТВО

Марія Тимошенко288

МАЛЬОВАНІ РУШНИКИ В МУЗЕЙНИХ ТА АРХІВНИХ ЗБІРКАХ УКРАЇНИ:
РЕГІОНАЛЬНІ ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Наталя Студенець299

CONTENTS

PREFACE

Natalia Udris-Borodavko	190
-------------------------------	-----

DESIGN OF THE ENVIRONMENT

ETHNO-DESIGN AS A CONSERVATION FORM FOR FOLK ART IMAGES
IN THE AGE OF GLOBALIZATION

Ihor Bondar	192
-------------------	-----

MODERN UKRAINIAN ETHNO-DESIGN OF INTERIOR:
DYNAMICS AND WORLDRECOGNITION

Liubava Obukhovska	202
--------------------------	-----

VISUAL COMMUNICATION DESIGN

ECOLOGY OF CULTURE:VISUAL STEREOTYPES IN ADVERTISING VS. CREATIVE TECHNOLOGIES

Svitlana Pryshchenko	221
----------------------------	-----

DESIGN OF CLOTHES, ACCESSORIES, IMAGE

ETHNIC MOTIVES IN DESIGNER COLLECTIONS OF CLOTHING BY LYUDMYLA SEMYKINA

Helena Papeta	241
---------------------	-----

LATEST TECHNOLOGIES IN EMBROIDERY ART AS A NEW STAGE
IN TRADITIONAL UKRAINIAN CRAFTS DEVELOPMENT

Anastasiia Varyvonchuk	249
------------------------------	-----

ART STUDIES

RESEARCH OF NATIONAL ORNAMENTS BY SCIENTISTS
OF THE END OF XIX – EARLY XX CENTURIES

Yevhen Antonovych	262
-------------------------	-----

UKRAINIAN ARCHITECTURE AS A SUBJECT OF RESEARCH
IN THE WORKS OF DOMESTIC SCIENTISTS OF THE 1900S

Iryna Udris	274
-------------------	-----

CREATIVE ACTIVITY OF MYKOLA EISMONT:
ARCHITECTURE, DESIGN, ART

Mariia Tymoshenko	288
-------------------------	-----

PAINTED TOWELS IN MUSEUM AND ARCHIVAL COLLECTIONS OF UKRAINE:
REGIONAL ARTISTIC FEATURES

Natalia Studenets	299
-------------------------	-----

ЕТНОДИЗАЙН В УКРАЇНІ: ТОЧКА БІФУРКАЦІЇ ВІДБУЛАСЯ

Проблема осмислення своїх культурних коренів задля формування унікальних інновацій порушується в науковій літературі з початку XXI ст. В Україні цей рух триває вже понад 15 років. Відбувається численна кількість наукових конференцій з того чи іншого аспекту теми «етнодизайн», друкуються наукові дослідження, захищаються дисертації. Термін «етнодизайн» твердо увійшов у науковий обіг, хоча й досі не припиняються дискусії щодо предмету та об'єкту досліджень у цій галузі, та, власне, існують розбіжності і у розумінні того, що є етнодизайн як такий.

До недавнього часу цією темою опікувалися переважно науковці, тож її розвиток лежав у площині теорії. Публікації можна поділити на умовні групи: огляд артефактів традиційного мистецтва; теоретизування щодо рекомендацій дизайнерам-практикам; критика. Справді, багато матеріалів присвячено критиці тих спроб, які робилися в практичній площині – вимірі безпосереднього проектування. Адже донедавна за винятком окремих розробок переважна більшість продукції дизайну з позначкою «етно» грішила відвертим запозиченням елементів традиційного мистецтва та грубим внесенням їх у проекти. Через такий підхід не лише значно знижувався рівень розробок, але й нівелювалася сама ідея етнодизайну. Такі роботи асоціювалися з примітивом, несмаком, кітчем та отримали ненаукове визначення «шароварщини».

Теоретичні пошуки і дискусії тривали. Не можна оминати увагою досвід педагогічних закладів, які проводять підготовку майбутніх дизайнерів. У рамках результатів навчальних завдань можна зустріти грамотні оригінальні рішення. Незважаючи на те, що ці завдання залишалися на рівні ідейних стартапів, вони також робили внесок у скарбницю спільного руху роботи над розбудовою в Україні етнодизайну.

І ось кількість перейшла в якість. Відбулася точка біфуркації. Революція Гідності стала перемогою не лише в політичній площині, а й у площині дизайн-свідомості й проектної культури. Один за одним виникали і виникають гучні проекти в сфері дизайну інтер'єру, рекламі, айденциці, дизайні упаковок, фешн-індустрії. Серед успішних кейсів є і спонтанні експерименти, і чітко виважені кампанії з маркетинговою підтримкою. Дизайнери почали створювати високоякісну продукцію, яка ґрунтується на основі культури українського етносу, відповідає модним тенденціям та задовольняє усі вимоги професійного дизайну.

Не можна сказати, що в практичній площині етнодизайну все відбувається гармонійно. Деякі роботи викликають гучні публічні обговорення та піддаються критиці. Головна проблема полягає у тому, що дизайнери здебільшого рухаються інтуїтивно, далеко не всі з них володіють знаннями, адже не мають часу і натхнення на вивчення теоретичних основ, напрацьованих за попередні роки. Тож вони припускаються прикрих помилок, які одразу піддаються критиці з боку тих теоретиків, які «знають як», але не можуть реалізувати це в реальні форми та візуальні образи. Така ситуація піднімає актуальність колаборацій між теоретиками етнодизайну і тими, хто має досвід у проектуванні якісної продукції. Однією з таких спроб стала нещодавно проведена конференція «Ґрунт: коріння і крила», яка була організована відповідно до вимог гучного публічного заходу з потужною «промо-підтримкою».

Варто пам'ятати, що вивчення української спадщини, її упорядкування, визначення унікальних характеристик не виникло на порожньому місці. Формування концепції національної образотворчості на основі аналізу творів українських народних митців бере початок у ґрунтовних дослідженнях українських мистецтвознавців останньої чверті XIX та перших десятиліть XX ст. Зрозуміло, що вельми важливим знанням є таке, що отримане при вивченні численної кількості автентичних оригіналів. Емпірична база досліджень межі кін. XIX – початку XX ст. була кількісно набагато більша та цінніша, ніж те, що ми маємо зараз, оскільки впродовж XX ст. українська мистецька спадщина минулих часів зазнала численних пошкоджень та знищень. А отже, формулювання унікальних характеристик українського мистецтва як основи для інноваційних розробок у працях мистецтвознавців того періоду більш ґрунтовні та об'єктивні. Тож ми пам'ятаємо про значущість першоджерел.

Цим номером журналу «Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну» ми підтримуємо загальний рух осмислення того, чим є український етнодизайн сьогодні, якими можуть і повинні бути проекти у майбутньому, звідки черпати натхнення та конкретні орієнтири проектування, до чого дослуховуватися авторам-дизайнерам.

**Наталія Удріс-Бородавко,
редакторка журналу**



ЕТНОДИЗАЙН ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ОБРАЗІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Ігор Бондар,

<https://orcid.org/0000-0001-8972-0941>

доцент, заслужений працівник

культури України,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

bondar_i.s.2018@i.ua

ETHNO-DESIGN AS A CONSERVATION FORM FOR FOLK ART IMAGES IN THE AGE OF GLOBALIZATION

Ihor Bondar,

<https://orcid.org/0000-0001-8972-0941>

Associate Professor,

Honored Worker of Culture of Ukraine,

Kyiv National University

of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

bondar_i.s.2018@i.ua

Анотація

Етнодизайн як важливий компонент проектно-культури став місцем перетину культурних пластів. Тому дослідження його феномену в системі етнокультурних цінностей як важливого компоненту культури *актуальне*, адже саме дизайн впливає на формування менталітету як окремої людини, так і народу загалом. **Метою дослідження** є висвітлення проблеми національної самоідентифікації в умовах глобалізації та визначення етнодизайну як форми впливу на культурно-мистецький розвиток України. **Методологія** базується на історичному, аналітичному та структурному методах, а також семіотичному принципі. **Наукова новизна** полягає у поглибленому дослідженні етнодизайну як одного із головних носіїв символічного коду своєрідності національного мистецтва. Важливою складовою культури розглядається етнічна традиція, з якою пов'язана також категорія стилю, а комплексний підхід у дизайні спрямовує розвиток сучасного проектного процесу в Україні. **Висновки.** Доведено,

Abstract

Ethno-design, as an essential component of the project culture, has become a place of intersection of cultural layers. Therefore, the study of its phenomenon within the system of ethnocultural values as a significant component of culture is *a highly topical issue*, since design impacts the shaping of both the individual and the people's thought pattern. **The purpose of the article** is to highlight the issue of national self-identification in the age of globalization and to define ethno-design as a form of influence on cultural and artistic advancement of Ukraine. **The research methodology** applies historical, analytical and structural methods, as well as semiotic principle. **The scientific novelty** is to provide profound inquiry of ethno-design as one of the leading carriers of the symbolic code of ethnical art identity. The ethnical tradition is considered to be an important culture category with which the style category is also associated, and an integrated approach in design directs the development of the modern project process in Ukraine. **Conclusions.** The article proves that

що зростання конкуренції у процесі глобалізації висуває нові вимоги до продукції, яка має бути не лише якісною, а й презентувати національну самобутність країни-виробника. А це можливо шляхом звернення до традиційного мистецтва як важливого чинника, що допомагає об'єднати суспільство. Виокремлено сучасні концепції національної особливості дизайн-розробок – регіональний, національний та інтернаціональний компоненти, а також поєднання традиційного і новаторського. Таким чином, сучасні національні особливості складаються із традицій у поєднанні з національним новаторством. Наголошено, що у сучасному світі дизайнер стає посередником між людиною і його інформативним середовищем, він не лише творить предмет, а й синтезує цінності різних часових періодів, стилів життя, індивідуальних і соціальних поглядів, переосмислює значення споживаного людиною об'єкта. Відправною точкою авторського задуму багатьох дизайнерських проєктів стають символічні елементи, художній, особистісно-духовний та етнокультурний зміст українського народного мистецтва.

the globalized competitive expansion applies new requirements to products, which should both be of high quality and present the national identity of the country of origin. It is an option if we approach traditional art as a crucial factor to unite society. The modern concepts of the design development national features have been singled out. There are regional, national and international components, as well as a combination of traditional and innovative. Thus, modern national features consist of traditions combined with national innovation. It is noted that in the contemporary world the designer becomes an intermediary between the person and the informative environment; the one is a creator of not only the object but also synthesises the values of different periods, styles of life, individual and social views, reinterprets the value of the object that human has consumed. An initial mark of the author's message for many design projects is symbolic units, their art, personal and spiritual, and ethnocultural content of Ukrainian folk art.

Ключові слова: **Keywords:**

етнодизайн, етностиль, етномистецтво, народне мистецтво, орнамент, символ, етнокультурні традиції, стиль.

ethno-design, ethno-style, ethno-art, folk art, ornament, symbol, ethnocultural traditions, style.

Вступ **1**

Глобалізаційні процеси сформували нове соціокультурне середовище, де відбувається «зустріч» національних культур, уніфікація етнічних культур, знецінення та знищення етнічної різноманітності. Відбуваються й протилежні тенденції – транскультуралізм і пошуки самоідентифікації, що знаходять відображення у мистецтві, формах культурно-побутових традицій, художньо-проектній культурі та у сфері дизайну. Адже саме дизайн, пов'язаний з побутовими сферами, впливає на формування менталітету як окремої людини, так і народу загалом. Водночас етнодизайн пробуджує зацікавлення національною «архаїкою» та здатен не тільки сформувати візуальний досвід сучасної людини, а й визначити національний стиль мислення, навчити чуттєвого освоєння сучасного предметного середовища.

Дизайн як важливий компонент проєктної культури став місцем перетину різних її пластів. По-перше, підсилюються ін-

тернаціональні функції дизайну, а універсалізм проектної практики нівелює традиції та ідентичність. По-друге, поява усередненого «інтернаціонального» стилю призводить до уніфікації культурних цінностей, втрати етнотрадицій і порушення культурного балансу. По-третє, відсутність традиційної художньої та духовної культури призводить до втрати специфіки «Місця», викликає ефекти середовищної напруги, призводить до дискомфорту. Це означає, що процеси модернізації дизайнерської творчості в умовах глобалізації *актуалізують* дослідження феномену дизайну в системі етнокультурних цінностей як важливого компоненту культури.

**Мета
дослідження** **2**

Метою дослідження є висвітлення проблеми національної самоідентифікації в умовах глобалізації та визначення етнодизайну як форми впливу на культурно-мистецький розвиток України.

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

Наукові дослідження народних традицій, архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва доволі опрацьовані. Так, творчість українських митців у контексті традиційного народного мистецтва вивчали Т. Кара-Васильєва, О. Лагутенко, М. Селівачов, Л. Соколюк, В. Шейко, Р. Яців та ін. У полі зору дослідників перебували національні мотиви, образи, прийоми народного мистецтва в архітектурі, декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва ХХ – поч. ХХІ ст.

Однак досліджень етномистецьких традицій у дизайні значно менше, хоча зацікавлення цією проблематикою існує. Одними з перших проблему етнотрадицій у дизайні почали порушувати дослідники графіки та графічного дизайну. Сьогодні їхні здобутки (легендарні графіки – Г. Нарбут "Українська абетка" 1917 р. та ін.) переосмислюються, особливу увагу приділяючи проблемі збереження культурно-цивілізаційної ідентичності сучасного графічного дизайну. Так, О. Світлична (2016). зазначає, що сучасний етнодизайн як елемент національної культури України містить традиційну узвичаєність і новації, ще перебуває на етапі становлення та самовизначення у ряді сучасної типології дизайну Наголосимо, що незважаючи на відносно нечисленну кількість наукових праць, дослідники, в основному, використовують саме термін «етнодизайн». Тематику етнодизайну розглядають як з культурологічної, так і з філософської точок зору. Зокрема, професор Ю. Афанасьєв у низці своїх праць (Афанасьєв, 1990; Афанасьєв, 2011, 2014, 2016) аналізує етнодизайн саме в такому руслі.

Разом з тим, недостатньо дослідженими залишаються питання системної діяльності національних шкіл дизайну та архі-

текстури, посилення їх культурної, історико-теоретичної та методичної самостійності.

Методологія дослідження базується на історичному методі, що надав змогу прослідкувати становлення та розвиток дизайну з етнічними елементами в Україні, зокрема у питаннях, пов'язаних зі збереженням і розвитком національної самобутності в сучасному дизайні інтер'єру. Аналітичний та структурний методи застосовувалися у структуруванні та викладенні фактичного матеріалу, його аналізі та використанні.

Дослідження базується також на семіотичному принципі, оскільки виразність – це перш за все, семіотична категорія, а архітектурна форма – культурний знак, який містить складний комплекс значень і смислів, неповторності якостей та засобів художньої виразності.

Результати дослідження **4**

Нові форми естетизації матеріально-предметного світу привели не лише до нового світовідчуття людини, що змінило сферу її діяльності, але й до появи нової технічної естетичної сутності, яка протиставляється наслідуванню старим стилям. На думку К. Ясперса, «краса технічного об'єкта полягає не в надмірно багатому орнаменті й зайвих прикрасах – навпаки, вони здаються скоріше некрасивими. Краса вдало виконаного технічного об'єкта полягає не просто в доцільності, а й у тим, що дана річ повністю входить у людське буття» (Ясперс, 1994). Саме ця доцільність втілення робить речі гарними. Краса полягає у гармонії між предметом та людською досконалістю, співвідношенням з людським виміром, виокремлюючи особливий вид дизайну – етнодизайн.

Колективна пам'ять зберегла родинну, кланову, племінну, етнічну субстанційність як схематичний символізм, долучивши їх до національних здобутків. Усі ці процеси є глибоко індивідуальними, бо лише народні майстри упродовж століть відбирали найдорогоцінніше і найхарактерніше для гурту, для колективу, для «своїх» – орнаменту, колір та композицію тощо. Згодом це стає етнічною традицією, а сам процес – етнодизайном. Ніякого відокремленого від колективу «я» відбуватися не могло довгі часи генези людського суспільства і колективного творчо-побутового етнодизайну (Сніжко, 2012).

Таким чином, етнічна традиція розглядається як найважливіша складова культури, категорія, що позначає схему накопичення, зберігання і трансляції етнокультурного досвіду. В гуманітарній сфері вона представлена: 1) як механізм формування, зберігання та передачі етно-художніх стереотипів, архетипових образів і мотивів; 2) художньо-естетичними принципами відображення етнічної картини світу в мистецтві; 3) зображально-виразними засобами, які стилізують форми етнічного мистецтва.

З етнічною традицією пов'язана також категорія стилю в дизайні. Її сутність втілюється у специфіці стилеутворення, зумовленої природою дизайнерської творчості. Стиль у дизайні – це художньо-пластична однорідність предметно-просторового середовища та її елементів, що виділяються в процесі сприйняття матеріальної і художньої культури як єдиного цілого. Отже, стиль у дизайні визначає структуру створюваного об'єкта і його належність до певної культури, виступає способом утворення і вираження смислів, формою самосвідомості культури.

У мультикультурному середовищі сучасного світу, в умовах космополітизму й уніфікованості митці прагнуть відтворити національний стиль у мистецтві. Його формотворчі і технологічні особливості допомагають сформувати впізнаваний образ. Дизайн етностилю опирається на народні художні традиції, а зацікавленість етностилістикою сьогодні поширена у дизайнерських школах світу.

У сучасній Україні, окрім прагнення завоювати стійкі позиції на світовому ринку дизайну, є й внутрішні мотиви для використання образів народного мистецтва в дизайн-діяльності. У національному просторі гостро постала потреба самоідентифікації, а відтак виникла необхідність звернутися до традиційного мистецтва як одного із чинників, що допомагає об'єднати суспільство. Тому, сьогодні мотиви народного мистецтва вкрай важливі, оскільки відіграють культуротворчу роль. Розвиток дизайну з етнічними елементами свідчить про новий період у культурному розвитку України, який неминуче повинен пробитися крізь товщу універсалізму. Дизайн формує людину і впливає на її психіку та поведінку. Розробка і впровадження нового етностилю має спонукати до відродження елементів традицій, обрядовості, до бажання ідентифікації з українським народом (Сиваш, 2018). Зростання конкуренції на світовому ринку товарів і послуг висуває нові вимоги до виробленої продукції, яка має бути не лише бездоганною за якістю, але й гідно презентувати національну самобутність країни-виробника. Сьогодні замовник прагне бачити в дизайні етномотиви, а виконавець, – дизайнерська або рекламна агенція, – прагне використовувати не лише національний стиль, а й бути автентичною. Тож явища етномистецьких традицій сприяють збереженню унікальної культурної спадщини та об'єднують українське суспільство.

Дизайнери, шукаючи нові ринки, створювали власний стиль, особисте дизайн-бачення та одночасно знайомилися з творчістю іноземних колег. Це сприяло, з одного боку, свободі творчості, а з іншого – мало й негативні наслідки, серед яких масове копіювання зразків іноземного дизайну, підлаштування під невисокий смак замовника, псевдонаціоналізація. Наприклад, помітна частина дизайн-розробок 1990-х рр. в Україні

не вирізнялася високою якістю, мала вигляд певної «шароварщини», хоча, звісно, були й вдалі приклади. Пошуки національного стилю проводилися переважно в площині використання зовнішніх ознак ідентичності, причому використання елементів народної культури відбувалося шляхом запозичення, без адаптації до сучасних тенденцій. Сформувалось і закріпилось поняття «псевдонаціоналізації». Прагнучи надати національний колорит своїй продукції, працюючи виключно на внутрішній ринок та не маючи достатньої практики роботи з комерційними замовленнями, дизайнери часто не використовували потенціал народного мистецтва, а йшли лише поверховим шляхом (Прищенко, 2012).

Зараз перед архітектурою постала низка завдань, які акцентують практичні та теоретичні сторони формування індивідуального житла. У зв'язку з цим увага зосереджується на співвідношенні багатьох чинників у проектному процесі – від практичного до символічного. Поєднання цих компонентів зумовлює нову професійну культуру у сфері просторово-предметного формування. Процес проектування житлового простору, який зберігає у собі національні риси та традиції, гармонійно синтезуючи їх із сучасними вимогами та технологіями, є складним системним завданням. І якщо раніше більше уваги приділялося формі, вона переважала над конструкцією, то на сучасному етапі проектування характер праці та побуту вимагають виявлення і відображення зв'язку форми та стилю об'єктів сучасного житлового середовища з різними чинниками. У ході проектування дизайнер застосовує різні художні форми для побудови соціально-культурного середовища. Адже вимоги, виражені соціально-демографічними, соціально-економічними та соціально-культурними потребами людини, впливають на формування меблів і предметно-просторового середовища. Проектування повинно бути культурно зумовленим і соціально точно орієнтованим, оскільки об'єкти, наповнені культурними традиціями і змістом, не тільки є носіями культурних цінностей, а й самі впливають на розвиток культури. Для створення сучасного житлового простору з урахуванням народних традицій увага приділяється окремим елементам народного житла, їхньому детальному аналізу. Цей процес полягає у виокремленні деталей та форм певного об'єкта, зведення їх до простих геометричних фігур. З'являється можливість комбінувати двовимірні форми, створюючи нові поєднання і, таким чином, досягаючи нових результатів, які втілюватимуться в сучасне середовище гармонійно та злагоджено.

Цілісність композиції характеризує використання композиційного вирішення об'єкта, підпорядкованість та співрозмірність його форм, організованість об'ємно-просторової структури, виявлення

у формі об'єкта характеру і закономірностей конструктивного рішення. У такий спосіб визначається характерність обрисів форми об'єкта в цілому та в деталях. При цьому, шукаючи структурні закономірності майбутніх об'єктів інтер'єру, не слід також забувати, що сутність художнього формоутворення охоплює суб'єктивні та об'єктивні фактори, які упорядковують прийоми проєктної графіки та чуттєві вміння, оформлюючи принципи композиційного мислення. Для з'ясування єдності цих аспектів доречний розгляд архітектурних елементів як системи знаків, що розкриває семантику, соціокультурний зміст звичних прийомів побудови та професійних «розумових звичок» композиційного мислення.

Візуальне сприйняття трансформованих об'єктів житлового простору реалізується не лише на символічному та образному рівнях, але й на знаковому, в якому об'єктами виступають емоційно-естетичні знаки, що ґрунтуються на емоційному змісті ліній-векторів, які організовують форму, що сприймається.

Окресливши певний набір типових геометричних форм, кольорів, фактур, композиційних закономірностей та інших засобів художньої виразності, цілеспрямованим і більш обґрунтованим стає завдання формування національного стилю у дизайні сучасного житла. А для досягнення виразності форми у межах визначеного стилю необхідно враховувати особливості традиційних елементів народного житла, що уже володіють власною художньою мовою, яка може відобразитися у нових об'єктах сучасного житлового простору. При цьому культурне середовище минулих часів з усіма своїми характерними особливостями окреслює умовний шлях при пошуку нових форм з традиційним змістом, дає напрямок та візуальні ідеї для формотворення в рамках поставлених завдань.

В межах концептуально-змістовного значення домінуючим стає символічне значення речі для її потенційного споживача. В об'єкті проєктування виявляються знакові, символічні функції, і сам об'єкт розглядається як символ і втілення певних соціально-культурних ознак і цінностей. При такому підході створюється вже не стільки сама річ, скільки можливі ціннісно-сміслові зв'язки з людиною. Це важливо при умові, коли функціональна досконалість речі не компенсує її цілісну якість, а утилітарний підхід є недостатнім у вирішенні поставлених завдань. Тоді необхідним стає осмислення символічних, естетичних, культурних якостей дизайн-процесу та його складових. Саме тому традиційні елементи та форми переносяться у сучасний житловий простір, співвідносячи свої яскраві ознаки з новими об'єктами, пропонуючи новий підхід та виявляючи знайомий контекст у новому трактуванні.

Зрозуміти, що відбувається у процесах взаємодії, зближення та інтеграції надбань культури та сучасної архітектури, можна, лише ясно уявляючи собі, що власне взаємодіє, і що змі-

нуються у структурі культури при інтеграції регіональних ознак у проєктний процес. Однак багато чого в національних особливостях культури пов'язано не стільки з формами прояву тих чи інших загальних уявлень, скільки із їх своєрідністю. Якщо своєрідність традиційних художніх форм утворює ніби зовнішній шар національних ознак культури, то своєрідність уявлень створює другий, більш глибокий шар національних особливостей. Наявність саме цього шару дозволяє культуру того чи іншого народу зберігати національно своєрідною навіть під час переходу до загальних для певного історико-культурного регіону форм регіонального стилю.

Таким чином, аналіз з урахуванням специфіки світосприйняття народу дозволяє виявити ті нюанси в загальних формах (або в прийомах їх використання), які відображають своєрідність уявлень, особливості культури народу. Все це необхідно враховувати під час оцінки змін співвідношення загального та особливого в сучасному предметно-просторовому середовищі.

Наголосимо, що у XXI ст. існує тенденція посилення зовнішньої стилістичної схожості і навіть уніфікації сучасного предметно-просторового середовища. Включення культури того чи іншого народу в процес глобалізації неминуче веде до певної уніфікації засобів художньої виразності, що пов'язано не тільки з поширенням загальних функціональних і конструктивних прийомів та форм, але і з певними особливостями психології сприйняття сучасною людиною культури. Проте основна причина слабкого використання українських народних традицій полягає не в засиллі західного впливу, а в слабкій вагомості місцевих традицій у сфері сучасного дизайну та відсутності чітко окреслених шляхів їх інтеграції.

Сьогодні відродження духовних цінностей та художньої техніки народних майстрів набуває інтеграційного статусу. Це означає, що проєктний пошук повинен бути спрямований на посилення самобутності. Таке розуміння проблеми ставить першочерговим завдання відтворення системної повноти діяльності національних шкіл дизайну та архітектури, посилення їх культурної, історико-теоретичної та методичної самостійності. Діалектика розвитку дизайну та архітектури пов'язана зі співвідношенням традицій і новаторства. У той же час новаторство – це не тільки створення чогось нового, подолання інерції впливу старого, але й народження нових сучасних традицій в українському дизайні. Національні традиції можуть служити стимулом для творчого процесу, за допомогою чого створюється щось нове, у вигляді орієнтиру, зразку, еталону, на який може орієнтуватися сучасний дизайнер у пошуках форми та змісту для своїх ідей.

Разом з тим, національні традиції, виражені засобами сучасного дизайну, не можна назвати стилем, це, швидше, комплексний

підхід, що визначає подальший напрямок розвитку сучасного проєктного процесу. Адже поняття національної спрямованості включає в себе комплекс різносторонніх особливостей: крім традиційних природно-кліматичних, історичних, сюди входять ще й етнографічні, національні, соціальні, технологічні. Таке розуміння суті проблеми допоможе надалі сформувати концепцію комплексного регіонального підходу в дизайні середовища.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5 Наукова новизна і практична значущість дослідження полягає у поглибленому дослідженні етнодизайну як одного із головних носіїв символічного коду своєрідності етнічного мистецтва. Важливою складовою культури розглядається етнічна традиція, з якою пов'язана також категорія стилю, а комплексний підхід у дизайні спрямовує розвиток сучасного проєктного процесу в Україні.

Висновки

6 Отже, зростання конкуренції на світовому ринку в процесі глобалізації висуває нові вимоги до виробленої продукції, яка має бути не лише якісною, але й презентувати національну самобутність країни-виробника. Тож у національному просторі гостро постала потреба в самоідентифікації. Її вирішення можливе через звернення до традиційного мистецтва як одного із чинників, що допомагає об'єднати суспільство.

Таким чином, сучасні концепції національної особливості дизайн-розробок має складатися з регіонального, національного й інтернаціонального компонентів, а також різноманітних проявів та поєднань традиційного і новаторського. Дизайнер стає посередником між людиною і його інформативним середовищем, творцем не тільки предмета, але й супутнього цьому предмету людського досвіду, синтезуючи цінності різних часових періодів, стилів життя, індивідуальних і соціальних поглядів, переосмислює значення споживаного людиною об'єкта. Тож дизайн-концепція спрямована на вирішення протиріч при такому синтезі.

Доведено, що сучасні національні особливості складають традиції у поєднанні з національним новаторством. Тому значна кількість сучасних проєктів стають своєрідною установкою на усвідомлення ціннісного змісту народної культури та традицій, на прояв життєвих, художніх і духовних цінностей, що затверджуються в свідомості української нації, є її яскравими та неповторними виразниками. Це не означає, що всі концептуальні форми у проєктах будуть запозичені або зображені буквально. Очевидно, що частина їх залишиться у сфері образного, духовного, символічного. Однак відправною точкою авторського задуму багатьох дизайнерських проєктів якраз і стають символічні елементи, художній, особистісно-духовний та етнокультурний зміст українського народного мистецтва.

Список бібліографічних посилань

- Афанасьев, Ю. (1990). *Социально-культурный потенциал художественной деятельности*. Світ.
- Афанасьев, Ю. (2011). Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигм. *Мистецтвознавчі записки*, 19, 197–202.
- Афанасьев, Ю. (2014). Етнодизайн як естетичне та геополітичне явище. В М. І. Степаненко (ред.), *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст* (Кн. 1, с. 175–181). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Афанасьев, Ю. (2016). Визначення поняття етнодизайну як методологічної проблеми. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1, 3–5.
- Прищенко, С. В. (2012, 29–31 серпня). Національний стиль і псевдонаціоналізація у рекламі: соціокультурний аспект. В *Научные исследования: Теория и практика*, матеріали Міжнародної научної конференції (с. 38–45). Вроцлав.
- Світлична, О. М. (2016). Етнографічні інтерпретації у творчості молодих вітчизняних фахівців графічного дизайну. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 30, 206–217.
- Сиваш, І. О. (2018). Концептуальні засади етнодизайну в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 416–420.
- Сніжко, В. (2012). *Етнодизайн як українська світоглядна структура* (Кн. 2). Полтавський літератор.
- Ясперс, К. (1994). *Смысл и назначение истории* (М. Левина, пер.) (2-е изд.) Республика.

References

- Afanasiev, Yu. (1990). *Sotcialno-kulturnyi potentsial khudozhestvennoi deiatelnosti [Socio-Cultural Potential of Artistic Activity]*. Svit [in Russian].
- Afanasiev, Yu. (2011). Etnostyl u konteksti etnokulturnoi, natsionalnoi ta hlobalizatsiinoi paradyhm [Ethnic Style in the Context of Ethnocultural, National and Globalization Paradigms]. *Notes on art criticism*, 19, 197–202 [in Ukrainian].
- Afanasiev, Yu. (2014). Etnodyzain yak estetychne ta heopolitychne yavlyshche [Ethnodesign as an Aesthetic and Geopolitical Phenomenon]. In M. I. Stepanenko (Ed.), *Etnodyzain: yevropeyskyi vektor rozvytku i natsionalnyi kontekst [Ethnodesign: the European Vector of Development and the National Context]* (Pt. 1, pp. 175–181). Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Afanasiev, Yu. (2016). Vyznachennia poniattia etnodyzainu yak metodolohichnoi problemy [Defining the Concept of Ethnic Design as a Methodological Problem]. *International journal: Culturology. Philology. Musicology*, 1, 3–5 [in Ukrainian].
- Jaspers, K. (1994). *Smysl i naznachenie istorii [The Meaning and Purpose of History]* (M. Levina, Trans.) (2nd ed.) Respublika [in Russian].
- Pryshchenko, S. V. (2012, August 29–31). Natsionalnyi styl i psevdonatsionalizatsiia u reklami: sotsiokulturnyi aspekt [National Style and Pseudo-Nationalization in Advertising: Socio-Cultural Aspect]. In *Nauchnye issledovaniia: Teoriia i praktika [Scientific Research: Theory and Practice]*, Proceedings of the International Scientific Conference (pp. 38–45). Wroclaw [in Ukrainian].
- Snizhko, V. (2012). *Etnodyzain yak ukrainska svitohliadna struktura [Ethnodesign as a Ukrainian Worldview Structure]* (Pt. 2). Poltavskiyi literator [in Ukrainian].
- Svitlychna, O. M. (2016). Etnohrafichni interpretatsii u tvorchosti molodykh vitchyznianskykh fakhivtsiv hrafichnoho dizainu [Ethnographic Interpretations in the Works of Young Domestic Graphic Design Specialists]. *Visnyk of Lviv national academy of Arts*, 30, 206–217 [in Ukrainian].
- Syvash, I. O. (2018). Konseptualni zasady etnodyzainu v Ukraini [Conceptual Principles of Ethnic Design in Ukraine]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 416–420 [in Ukrainian].

**СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ
ЕТНОДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ:
СТРІМКА ДИНАМІКА І СВІТОВЕ
ВИЗНАННЯ**

Любава Обуховська,
<https://orcid.org/0000-0003-2543-5257>
член Спілки дизайнерів України,
старший викладач,
Національний авіаційний
університет,
Київ, Україна
lyubavaline@i.ua

**MODERN UKRAINIAN
ETHNO-DESIGN OF INTERIOR:
DYNAMICS AND WORLD
RECOGNITION**

Liubava Obukhovska
<https://orcid.org/0000-0003-2543-5257>
Member of the Union
of Designers of Ukraine,
Senior Lecturer,
National Aviation University,
Kyiv, Ukraine
lyubavaline@i.ua

Анотація

Мета статті міститься в огляді творчості українських дизайнерів середовища, дослідженню міжнародного визнання українського етнодизайну, а також синтезі практичних рекомендацій щодо художньо-проектної творчості із застосуванням етнічних мотивів українського народу на основі ідей самих дизайнерів. **Методологія дослідження** полягає у використанні методів комплексного аналізу та синтезу об'єктивних даних з доступних джерел та факти з дизайн-івентів. Основним джерелом цієї аналітики стали тематичні інтернет-ресурси, які містять оперативну інформацію про різні події в галузі дизайну, якому притаманні швидкозмінні тенденції і активні трансформації. **Наукова новизна.** На основі синтезу даних оглядових публіцистичних матеріалів на українських та світових ресурсах у статті прослідковано досвід українських дизайнерів за останні десять років у створенні інтер'єрів у етностилістиці. Стисло розглянуто значущі етапи формування українського етнодизайну, які полягають у появі яскравих фахових проєктів. Таке дослідження дозволяє стверджувати, що формування українського етнодизайну як феномену у світовому дизайн-просторі досягає стадії визначеності та упізнаваності. Також в статті окреслено його характерні риси та запропоновано практич-

Abstract

The aim of the research is to perform an overview of the works of Ukrainian environment designers, a brief study of recognition of Ukrainian ethno-design in the world, and to supply practical recommendations for artistic and design work using Ukrainian ethnic motifs based on the ideas of the designers. **The research methodology** includes methods of complex analysis and synthesis of the data from available sources, as well as facts from design events. The basic sources of the analytics were thematic internet sources containing information on various events in the sphere of design with its rapidly changing trends and active transformations. **The novelty of the research.** The article contains thorough analysis of the works of Ukrainian designers in creating interiors in Ukrainian ethno-style. Main stages of formation of Ukrainian ethno-design, which are marked by creating significant professional projects, have been considered in the article. The research claims that the process of formation of Ukrainian design is becoming a noticeable and recognizable phenomenon in world design space. Also, specific features of Ukrainian ethno-design have been outlined in the article, and practical recommendations for Ukrainian designers to be used in their artistic and project work have been given. Moreover, the author of the article proves the importance

ні рекомендації українським дизайнерам для використання у своїй художньо-проектній творчості. Крім того, автором доводиться важливість цього процесу для створення вітчизняної матеріальної культури і її попиту для українських споживачів. **Висновки.** Український дизайн помітно змінився за останнє десятиріччя і має відчутні здобутки. Фактично впродовж шести років визначилися провідні дизайнери та дизайн-студії, що створили знакові проекти в сучасному українському етностилі. На базі таких успішних проектів вже чітко проявляються особливості українського етнودизайну середовища, які роблять його упізнаваним та шанованим у міжнародній професійній спільноті. Концепція і практика українського етнودизайну має стати фундаментом для відродження культури та духовних цінностей, самоідентифікації та бачення власного місця в глобальному культурно-мистецькому просторі.

Ключові слова:

український етнودизайн, етномінімалізм, етноарт, сучасний український примітивізм, живий український дизайн, тренд.

of this process for creating authentic material culture and its demand for Ukrainian consumers. **Conclusions.** Over the last decade Ukrainian design has changed significantly and can boast notable achievements. In the last six year time leading designers and design studios which created significant projects in modern Ukrainian ethno-style have been identified. The success of these projects contributes to the recognition and respect of Ukrainian ethno-design environment on the world arena among professional design community. The concept and practice of Ukrainian ethno-design is to become the foundation for the revival of cultural and spiritual values, self-identification and vision of our own place in global cultural and artistic space.

Key words:

Ukrainian ethno-design, ethno-minimalism, ethno-art, modern Ukrainian primitivism, live Ukrainian design, trend

Вступ **1**

Дизайн вже став невід'ємною частиною багатьох галузей людської життєдіяльності, що дозволяє говорити про його значущу роль у житті людини та суспільства. Тенденції в сучасному дизайні говорять про перенасичення «глобалістськими» трендами. Помітний сьогодні своєю активністю соціальний рух антиглобалізму покликаний призупинити стрімкість урбанізму, космополітизму і споживацьких нахилів людства, які набули вже загрозливих обсягів для свого існування. Антиглобалізм вимагає від людства переглядати життєві цінності та переводити світову економіку в русло екопарадигми. Одним з проявів такої тенденції став попит на проекти в сфері дизайну інтер'єру у тій чи іншій етнічній стилізації. Етнічний стиль створює атмосферу, що базується на зверненні до традицій і культури певних народів, етносів. Непомітно в різних куточках світу у культуру та побут сучасних людей входить етнودизайн – художньо-проектна діяльність, яка враховує етнічні особливості формотворення і декорування. Це дає можливість задовольнити суспільну потребу у національній самоідентифікації. Тому, коли постає необхідність позиціонувати продукт на міжнародному ринку як певний національний бренд, відбувається переосмислення та звернення до традиційної культурної спадщини.

Український етнодизайн не є виключенням. Впродовж останніх років значно зріс рівень проектних розробок інтер'єрів та окремих предметів їхнього декорування. Проте, на сьогодні існує проблема трактування й розуміння етнодизайну і в теорії, і в практичній площині. Адже вітчизняні наукові джерела не дають ані чітких визначень цього явища, ані практичних рекомендацій щодо проектування в цьому напрямку. Нерозуміння причин походження і ознак, притаманних проектам етнодизайну високого рівня ускладнює роботу самих дизайнерів.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження полягає в огляді творчості українських дизайнерів середовища, дослідженню міжнародного визнання українського етнодизайну, а також синтезі практичних рекомендацій щодо художньо-проектної творчості із застосуванням етнічних мотивів українського народу на основі ідей самих дизайнерів.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Тема етнодизайну є досить актуальною, але доволі складною в контексті проектних пропозицій, оскільки на рівні теоретичного аналізу існує чимало наукових праць і описових публікацій у ЗМІ, чого не можна сказати про реалізацію конкретного дизайн-продукту. Суперечливість новаторства й традицій особливо виявляється в мегаполісах та великих містах: технологізація та промислова стандартизація об'єктів, відірваність населення від природи не сприяють широкому використанню етнічної стилістики. На цьому етапі її можна побачити в заміських будинках, проектуванні окремих тематичних інтер'єрів, меблів для готелів, ресторанів чи закладів культури, в сувенірній продукції, упаковці, одязі, аксесуарах та декорі.

У працях сучасних дослідників (Є. Антонович, Ю. Афанасьєв, В. Даниленко, Т. Кара-Васильєва, Ю. Легенький, А. Руденченко, І. Сиваш, Р. Снігирьов, В. Сніжко, В. Туташинський) говориться про своєрідність мистецтва етнодизайну та його цінність для збереження народних традицій, культури, ремесел українців (Афанасьєв, 2011; Даниленко, 2005; Кара-Васильєва, 2012; Легенький, 2000), про використання етнодизайну як популяризації нематеріальної культурної спадщини (Снігирьов, 2016) та повернення з небуття прадавніх світоглядних сенсів (Сніжко, 2011), про його високий виховний та освітній потенціал і потужний чинник духовно-культурного розвитку кожної особистості (Антонович, 2015), про концептуальні засади етнодизайну та його специфіку на сучасному етапі культурно-мистецького розвитку України (Сиваш, 2018), головні положення та закономірності подальшого розвитку етнодизайну (Туташинський, 2015), про формулювання у студентів етнічного стереотипу та педагогічного розуміння етнодизайну як виду комплексної міждис-

циплінарної художньо-проектної діяльності (Руденченко, 2017). Але, на жаль, у працях згаданих авторів не було проаналізовано питання практичного використання етнодизайну як популяризації матеріальної культурної спадщини. Недостатньо розкритою є тема творчого осмислення й освоєння українських етномистецьких традицій як засобу збереження унікальної культурної спадщини.

У дослідженні означеної проблеми задіяний метод комплексного аналізу та синтезу об'єктивних даних з доступних джерел та фактів з дизайн-івентів. Основним джерелом цієї аналітики стали тематичні інтернет-ресурси, які містять оперативну інформацію про різні події в галузі дизайну, якому притаманні швидкозмінні тенденції й активні трансформації.

Результати дослідження **4**

У нинішній час шалений ритм життя і споживацька культура суспільства ставить під питання існування звичного життя Homo sapiens у майбутньому, через стрімкі глобалізаційні процеси у світі сучасній людині все важче ідентифікувати себе з певною етнічною групою. Але потреба в цьому існує, і кожен усвідомлює її на певному життєвому етапі. В такі моменти людина зазвичай повертається до своїх витоків, починає відчувати зв'язок з природою і навертатися до культури прабатьків. Дизайн супроводжує ці процеси: з одного боку, дизайнери надихаються історією своєї землі, її традиційною культурою (звичаями, віруваннями, побутом, легендами, візуальністю), з іншого, – продукти етнодизайну сприяють самовизначенню людини та закріпленню зав'язків зі своїм походженням. Для визначення такого напрямку проектування сучасні дизайнери використовують поняття «локальний дизайн», який допомагає «відчутти власне коріння і знайти внутрішню гармонію у шаленому ритмі перенасиченого життя» (Якуша, 2019а).

«Локальний дизайн» можна розглядати як синонімічне поняття до «етнодизайну». Етнодизайн у своєму становленні як виразна мистецько-творча дія мав природно-регіональну суб'єктивність, тому він й «етно». Це поняття нерідко асоціюється з екзотикою. Загалом етнічний дизайн є стилізацією особливостей традиційного будинку того чи іншого народу. У спрощеному варіанті етноінтер'єр зазвичай формується декораторськими прийомами за допомогою яскравих аксесуарів. У дизайні інтер'єрів цей стиль проявляється у використанні матеріалів, кольорів, елементів етноатрибутики. Також близьким до етнодизайну є поняття «етнофутуризм», яке почало поширюватися на межі 1980–90-х рр. Прихильники руху виступають за збереження етнічності в умовах глобалізації і вважають, що етнофутуризм допомагає народам зберігати свої давні культури, традиції від знищення. Біля його витоків стояли естонські поети

Кауксі Юлле, Карл Мартін Сініярві, Свееен Ківісілднік (Хейнапуу, 1994). Пізніше до цього руху приєдналися вчені з України, Польщі, Америки. Серед понять, які використовуються в оглядових ресурсах для характеристики українського етнодизайну можна зустріти «етномінімалізм», «етноарт», «живий український дизайн». Світові аналітики просторового дизайну використовують визначення «сучасний український примітивізм». Проте всі ці варіації можна, на нашу думку, узагальнити під загальним терміном «етнодизайн», який використовується у більшості наукових матеріалів.

Більшості теоретиків і практиків відомо, як виглядає скандинавський, італійський, французький, японський, індійський, арабський дизайн чи африканська стилізація, але український дизайн на світовій арені до недавнього часу був практично відсутнім. Не був розвиненим сучасний український етностиль і в самій Україні. Ще десять років назад середній відсоток замовлень інтер'єрів житлового сектору в українському стилі складав 5-7% (*"Дизайн житла"*, 2009). Серед громадських закладів вирішення інтер'єрів у національній стилістиці зустрічалося подекуди частіше, переважно у закладах харчування – на околицях великих міст (наприклад, Київ, Львів, Полтава) або у туристичній глибинці Карпатського регіону. Зазвичай їхнє оформлення виглядало як пряме наслідування чи недбале копіювання української традиційної хати певного краю. Професійні дизайнери визнають, що оформити інтер'єр будинку з національними символами і при цьому не перетворити його в музей або лавку з сувенірами – завдання не з легких.

Наприкінці ХХ–поч. ХХІ ст. виникла своєрідна проблемна ситуація на вітчизняному ринку дизайн-послуг середовища: під впливом світових глобалізаційних процесів присутність унікальних рис української культурної спадщини в сучасному дизайні нівелювалася майже до знищення, а тим спробам проектування в етностилі, що робилися, був притаманний несмак та відверта архаїчність.

У другій декаді ХХІ ст. ситуація почала змінюватися. Українські дизайнери почали переосмислювати певні елементи традиційної культури крізь призму сучасності. Наприклад, дизайнерка Марта Серветник на початку 2010-х рр. для виготовлення м'яких меблів (рис. 1) використовує справжні гуцульські килими з домотканого вовняного полотна. У результаті з'являється сучасний дизайнерський виріб, вишукане крісло в етнічному стилі, з неабиякою історією та національним колоритом (Крижанівська, 2014). Інший приклад: український дизайнер Ярослав Галант для створення унікальної колекції меблів надихнувся українською вишиванкою. В отворах на меблях автор буквально вишив кольоровими нитками орнаменти по



А

Б

Рис. 1. Українська дизайнерка Марта Серветник. М'які меблі авторської колекції. Поч. 2010-х рр.: А – крісло класичної форми, обтягнуте гуцульською веретою рослинного орнаменту із вкрапленням геометричного візерунку; Б – крісло модернового стилю з полотном квіткового орнаменту.

Fig. 1. Ukrainian designer Marta Servetnyk. Soft furniture of the author's collection. Beginning of the 2010s: A – an armchair of a classical shape, upholstered with a Hutsul blanket of floral ornament with a geometric pattern; B – an armchair of modern style with a linen of a flower ornament.

штучному каменю. Її колекція меблів, вишита українськими орнаментами (рис. 2), вперше була представлена на виставці «МКТМ-2010» та внесена до Національного реєстру рекордів України в категорії «Українська ручна вишивка на виробі з каменю». Колекція «Українські візерунки» мала колосальний успіх на традиційному Тижні дизайну в Мілані 2012 р., де вперше була представлена Україна. За визначенням міжнародних експертів, «вишиті» стіл і лава з цієї колекції стали одними з найяскравіших і самобутніх об'єктів ("Новаторський світ", 2016). Це був перший спалах.

Після 2014 р., періоду подій Революції Гідності, в Україні відбувся підйом національної самосвідомості громадян і, відповідно, переосмислення себе як нації, її предківчої історії, багатющого культурного спадку, глибоких традицій. Це виявилось у зацікавленні не лише традиційною українською культурою, але й різноманітними проектами на основі сучасних етнотран-



Рис. 2. Український дизайнер Ярослав Галант. Колекція «Українські візерунки». 2012.

Fig. 2. Ukrainian designer Yaroslav Galant. Collection «Ukrainian patterns». 2012.

сформацій. Попит населення на речі за етнотематикою стає масовим. Сьогодні популярність дизайну в українському етностилі поширюється та завойовує не лише світові подіуми, а й домівки пересічних громадян. Український стиль в інтер'єрі гармонійно «вписується» практично у будь-яке приміщення; він стає одним із популярних останнім часом трендів. Це спонукає дизайнерів до проектування на значно вищому рівні, ніж у попередні роки.

Одним із провідних представників етнодизайну, а точніше етномінімалізму в Україні і прихильником екотехнологій є Вікторія Якуша, кіївська архітекторка, дизайнерка, власниця дизайн-студії Yakusha Design та лекторію Ya Vsesvit. Вона вважає своєю місією зробити українську національну ідентичність зрозумілою і впізнаваною в усьому світі, а свою нішу роботи визначає як «етноарт» (Якуша, 2019а). Задля відомості українського дизайну на світовій арені дизайнерка вже зробила чимало. Так, у 2014 р. В. Якуша створила пошукову, першу колекцію «Faina» – корпусні та м'які меблі (рис. 3). «Глина, вербова лоза, льон та конопля, повсть, вовна, деревина – це «живі» елементи колекції меблів та інтер'єрних аксесуарів FAINA (рис. 4), що втілюють концепцію «живого дизайну»» (Faina collection, 2020). У 2015 р. авторка успішно презентувала її на Design Week (Болонья, Італія), що стимулювало її доповнення. Розширена колекція живого дизайну успішно експонувалася на Міланському тижні дизайну MILAN DESIGN WEEK (SUPERDESIGN Show 2018) у квітні 2018 року. Того ж 2018 р. колекція була представлена на Лондонському ярмарку дизайну London Design Fair поряд з 550 іншими дизайн-командами з 36 країн світу (Неронова, 2018), а також у виставковому комплексі Old Truman Brewery, де її побачили понад 30 тис. відвідувачів. Після цього слідували інші визначальні для українського дизайну події. Впродовж п'яти років існування компанії Faina Design предмети бренду десятки разів з'являлися на сторінках профільних іноземних видань, були представлені на виставках у Стокгольмі, Мілані, Лондоні та Парижі, а Вікторія Якуша стала дизайнером року за версією ELLE Decor International Design Award 2019. Наприкінці 2019 р. вона відкрила перший закордонний шоурум бренду Faina в Брюсселі.

Важливим проектом В. Якуші на шляху до популяризації українського дизайну стали експедиції карпатськими селами для іноземних дизайнерів та журналістів. Восени 2018 р. студія Yakusha Design організувала першу міжнародну дизайн-експедицію «Земля надихає» для всесвітньо відомих метрів дизайну, а влітку наступного року ще одну, у результаті чого ці гості, будучи у повному захваті від наших народних ремесел і природи, стали свого роду амбасадорами українського дизайну в Європі. У 2019 р. проект повторили, що висвітлювалося у виданнях



Рис. 3. Українська архітекторка Вікторія Якуша. Колекція «Faina» – корпусні та м'які меблі. 2014.

Fig. 3. Ukrainian architect Victoria Yakusha. Collection «Faina» – cabinet and upholstered furniture. 2014.



Рис. 4. Інтер'єри від FAINA. 2015.

Fig. 4. Interiors from FAINA. 2015.

Milk Decoration, Vogue та інших ресурсах, в тому числі у ЗМІ Швеції, Нової Зеландії та Америки.

Іншим прикладом збільшення інтересу до українського етно-дизайну може слугувати той факт, що на 11-му Всеукраїнському щорічному архітектурному конкурсі «Інтер'єр року» (грудень 2019 р.) переміг проєкт на основі переосмислення українських традицій. Будинок Шкруба (Shkrub House) – споруда в модерновому етностилі від студії Sergey Makhno Architects, власний будинок київського дизайнера Сергія Махна (рис. 5), отримав Гран-прі конкурсу. В інтер'єрі та екстер'єрі присутні натуральні матеріали: багато дерева у поєднанні шліфованих та необроблених поверхонь, різноманітні глиняні фактури на стінах та каміні ручного ліплення. Характерними є масивні світильники об'ємних форм, які створюють ефект рухливості форми, а також декор колекцією автентичного трипільського посуду. У 2020 р. проєкт отримав міжнародне визнання: здобув «золото» у номінації «Professional Interior Design» на престижному конкурсі 14-th International Design Awards (Лос-Анджелес, Каліфорнія, США) Shkrub House (Sushko, 2019) та 1-е місце в номінації



Рис. 5. Сергій Махно. Дім Шкруба (Shkrub House). 2019.

Fig. 5. Sergiy Makhno. Shkrub House. 2019.

«Дизайн інтер'єрів і виставкових площ» у почесному конкурсі «A' Design Award and Competition».

Відзначена міжнародною увагою у британському виданні про дизайн і архітектуру Dezeen і концепція інтер'єру київського ресторану «100 років тому вперед» (дизайн-студія Balbek Bureau), який поєднує в собі традиційні українські форми, матеріали і кольори в сучасній інтерпретації. Основна ідея полягає у створенні зв'язку між історичним минулим та інноваційною сучасною Україною (Morris, 2019). В оформленні інтер'єру використано світло-вохристі тони стін із акцентом на червоній колірній палітрі в меблях як ремінісценція традиційних українських вишиванок (рис. 6). Крім того, концепцію дизайну доповнив образ «казкового лісу», переданий рослинам, притаманним українській природі, – папороть, очерет, колосся пшениці.

Інший приклад, який можна віднести до зразка сучасного українського етнодизайну, – це новий ресторан SHO на двоповерховій локації у Києві (Друзюк, 2018). Стриманий дизайн закладу підкреслюється використанням українських елементів декору (рис. 7). У приміщенні мазані стіни та стеля поєнані з деревом та меблями ручної роботи. У відкриту кухню в одній із залів інтегрували піч, у якій випікають хліб за автентичними рецептами.



Рис. 6. Інтер'єр київського ресторану «100 років тому вперед». 2019.

Fig. 6. Interiors of the Kyiv restaurant «100 years ago forward». 2019.



Рис. 7. Інтер'єр ресторану «SHO» у Києві. 2018.

Fig. 7. Interiors of the restaurant «SHO» in Kyiv. 2018.

Яскравим прикладом етномінімалізму в торговельному закладі можна назвати сучасний етномаркет «Всі.Свої» на Хрещатику, 34 (Всі.Свої, 2019). Тут варті уваги і сам інтер'єр, і асортимент представленої продукції – все з натуральних матеріалів: дерева, вовни, коноплі, льону, металу, мармуру, порцеляни, паперу (рис. 8). Акцентною групою стала кераміка, але також представлені меблі, світильники, текстиль, домашній декор, канцелярія. У дизайні інтер'єру триповерхового магазину використано білі стіни, світле дерево підлоги і конструкцій, що дало змогу бути контрастними та помітними саме товарам, і ніяк не



Рис. 8. Інтер'єр етномаркету «Всі.Свої» на Хрещатику 34. 2019.

Fig. 8. Interiors of the ethno-market «Vsi.Svoi» on Khreshchatyk 34. 2019.

конкурувати з ними, не перенасичуючи простір. Відвідувачів запрошує пригоститися затишна етно-кав'ярня.

Не можна оминати увагою й роботу таких дизайнерів як Михайло Саморіз та Христина Гайдамака (рис. 9); Оксана та Уляна Зачкевич; Станіслав Бойчук та творчі проекти студії «Гушка» (рис. 10). Ці предметні дизайнери створюють декор для інтер'єрів на основі переосмислення традиційного різьблярства і килимарства. Їхні сучасні розробки успішно представляють Україну на міжнародних дизайн-салонах в Мілані, Парижі та публікуються в українських і світових виданнях.

Свідченням того, що український етнодизайн інтенсивно формується та набуває форм, впізнаваних не лише в Україні, але й за кордоном, стала знакова публікація на початку 2020 р.



Рис. 9. М. Саморіз. Ваза, люстра. Х. Гайдамака. Килим. 2017–2019.

Fig. 9. M. Samoriz. Vase, chandelier. K. Gaidamaka. 2017–2019.



Рис. 10. Гушка. Килим, подушка. 2020. У Зачкевич, С. Бойчук. Вішак. 2018.

Fig. 10. Gushka. Carpet, pillow. 2020. U. Zachkevych, S. Boichuk. 2018.

У згаданому авторитетному світовому таблоїді Dezeen, який щорічно подає перелік тенденцій поточного року, було представлено огляд експертки з дизайну та архітекторки Мішель Огундехін. Серед основних 7 трендів дизайну інтер'єрів, які визначалися актуальними у 2020 р., авторка зазначає український етнодизайн, який називає «сучасним примітивізмом». Вона звертає увагу на використання простих форм, грубих фактур, наявність філософських сенсів у спроектованих об'єктах і просторах (Ogundehin, 2020). Інша дизайн-блогерка, іспанка Ванна Альбертіні у своєму блозі Abitare, також присвятила публікацію українському дизайну, зокрема про творчість В. Якуші (Луцька, 2020).

Узагальнення характеристик розглянутих проєктів, а також аналіз особистих стверджень дизайнерів В. Якуші (2020) та С. Махна (Магно, 2019), дозволяють синтезувати ознаки проєктів українського етнодизайну середовища. Головна їхня особливість, яка походить від мети створення, полягає у відтворенні автентичності та зв'язку з власним минулим завдяки поверненню до символіки, традиційних матеріалів та стародавніх ремісничих технік. Характеристики проєктів можуть розглядатися як узагальнені рекомендації до майбутніх розробок етнодизайну, серед яких виокремимо найважливіші:

1. Застосування в розробці житлових чи громадських приміщень мотивів народного зодчества і зонування простору.

2. Використання в інтер'єрах традиційних та звичних для українців матеріалів – глина, вовна, льон, ясен, вербова лоза, з якими століттями працюють українські майстри, а також такий незвичайний матеріал, як земля, яка є основою всього живого.

3. Створення осередків, що забезпечують близькість до природи. Це властивість дизайну середовища, на яку у всій світовій практиці невпинно зростає попит. Український етнотодизайн мусить забезпечити атмосферу, що відбиває багатівкове гармонійне співіснування українського побуту з природними ресурсами. І якщо не завжди вдається створити «садок коло хати», то принаймні в інтер'єр необхідно вводити елементи живої рослинності або предмети, що передають певні відчуття природи.

4. Проектування за принципом «нове життя старому», коли в сучасний інтер'єр вводяться старовинні елементи (дошки, балки, тканини) і задля функції, і задля естетики.

5. Орієнтація на простоту. Вона полягає не в мінімалістичному геометризмі форм як у стилі модернізму, а скоріше у певному примітивізмі та використанні природних необроблених матеріалів і поверхонь.

6. Наявність предметів та елементів декору стін, що виконані ручним засобом. Залучення стародавніх ремісничих технік, таких як гончарне виробництво, ліжникарство, бондарство і плетіння з лози до створення сучасного дизайну. Цей принцип проектування можна розглядати як місію за збереження культурної спадщини України, відродження зацікаленості ремісництвом, яке також є світовим трендом останніх років.

7. Використання керамічного декору – і традиційного (раритетні артефакти), і сучасного за стилістикою.

8. Максимальне застосування різноманітних фактур на поверхнях та предметах дизайну, що мають високий рівень тактильності, адже завдяки дотику людина пізнає світ та відкриває для себе зв'язок з українською природою та культурною історією.

9. Розміщення унікальних арт-об'єктів українських митців, об'єктів українського образотворчого мистецтва та contemporary-art.

При створенні сучасного простору в українському стилі слід пам'ятати, що надмірна кількість вишитих рушників, скатертин, серветок, фіранок, оберегів, орнаменту на стінах і не тільки може перевантажити інтер'єр та зробити його схожим на музей. Краще віддати перевагу одному-двома таким речам у кімнаті. Найкраще використовувати саме автентичні предмети, що зберігають історію родини. Тоді кожен з них дійсно буде нести в собі певну цінність і зможе надати інтер'єру осмисленість

і сформувати власне «обличчя». Інтер'єр, витриманий в українському стилі або наближений до етнодизайну, не лише стильним і актуальним. Він наповнений змістом і семантикою, стає носієм душі нашого народу, формує простір звичний і знайомий українцям на генетичному рівні. Але таким він стане тільки в тому випадку, коли при його створенні буде витримана міра та кожен предмет буде мати своє місце і цінність.

Оформлювати приміщення в етнічному стилі популярно вже кілька століть, проте раніше це була прерогатива мандрівників, дослідників стародавніх культур і заможних людей. Сьогодні подібні інтер'єри стають не лише доступними кожному, але й потрібними. На нашу думку, закономірним є той факт, що саме зараз український сучасний дизайн отримав попит у світі. Останні роки людство особливо гостро відчуває мінливість подій навколо, нестабільність, тривогу і непередбачуваність майбутнього. Ці передумови викликають бажання повертатися до своїх витоків, відчути історичний ґрунт і стабільність задля більш легкої адаптації до інтенсивності та жорсткості змін навколо.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

На основі синтезу даних оглядових публіцистичних матеріалів на українських та світових ресурсах у статті прослідковано досвід українських дизайнерів за останні десять років у створенні інтер'єрів у етностилістиці. Стисло розглянуто значущі етапи формування українського етнодизайну, які полягають у появі яскравих фахових проектів. Таке дослідження дозволяє стверджувати, що формування українського етнодизайну як феномену у світовому дизайн-просторі досягає стадії визначеності та упізнаваності. Також у статті окреслено його характерні риси та запропоновано практичні рекомендації українським дизайнерам для використання у своїй художньо-проектній творчості. Крім того, автором доводиться важливість цього процесу для створення вітчизняної матеріальної культури і її попиту для українських споживачів.

Висновки

6

У нинішній час, коли євроінтеграційний процес стає все актуальнішим, саме етнодизайн як культурно-матеріальний феномен має завдання та беззаперечну можливість знайти компроміс між національним дизайном і світовими дизайн-трендами, втілювати глибинні національні сутності мовою візуальних форм, мовою дизайну. В результаті наведених в статті фактів бачимо, що український етнодизайн сформувався як окремий упізнаваний напрям, який відзначають як в Україні, так і у світі. Він поступово отримує визнання серед інших виокремлених національно-регіональних шкіл дизайну. Доволі стрімким став його розквіт. Фактично впродовж шести років визначилися провідні дизайнери та дизайн-студії, що створили знакові про-

екти в сучасному українському етностилі. На базі таких успішних проєктів вже чітко проявляються особливості українського етнодизайну середовища та формулюються рекомендації для послідовників.

Факт світового визнання надає підстави не лише для гордоців за нашу країну, але й для стверджень, що більшості українських дизайнерів слід опанувати особливості етнодизайну і надалі рухатися у заданому векторі. Саме етнодизайн дозволить знайти свій самобутній прояв, а не переносити чи копіювати іноземні здобутки. Гармонізація предметно-просторового середовища повинна відбуватися через свідоме, обґрунтоване використання орнаментики, колористики, декору, українських етномотивів, символіки, народних ремісничих технік, поєднання натуральних екологічних матеріалів із сучасними матеріалами і технологіями. Концепція і практика українського етнодизайну має стати фундаментом для відродження нашої культури та духовних цінностей, самоідентифікації та бачення власного місця в глобальному культурно-мистецькому просторі, тим самим виводячи український дизайн на новий, вищий і перспективний рівень.

Список бібліографічних посилань

- Антонович, Є. (2015). Етноренесанси в культурі ХХ ст. та їхні етнодизайнерські виміри. В Є. А. Антонович & В. П. Титаренко (упоряд.), *Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст* (Кн. 1, с. 7–11). Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка.
- Афанасьєв, Ю. (2011). Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигм. *Мистецтвознавчі записки*, 19, 197–202.
- Всі.Свої: дім та декор. (2019). Facebook. <https://www.facebook.com/vsi.svoi.home.decor/>.
- Даниленко, В. (2005). *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури*. Колорит.
- Дизайн житла з українським національним колоритом*. (2009, 24 березня). Нерухомість: вибір та огляд ринку. <http://halupa.org.ua/article.php/20090324133246163>.
- Друзюк, Я. (2018, 11 квітня). SHO: традиційна українська кухня на 1200 м². *The Village*. <https://www.the-village.com.ua/village/food/new-place/270621-kyiv-sho-ukrayinska-kuhnya-borsch-mechnykova>.
- Кара-Васильєва, Т. (2012). Формування дизайну в Україні художниками авангарду. В М. І. Яковлев (ред.), *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* (с. 111–121). Фенікс.
- Крижанівська, О. (2014). Марта Серветник: Українські й закордонні меблі – це різні рівні, але не якості, а сприйняття. *Меблеві технології*, 3, 4–7. https://issuu.com/irynaperun/docs/mt_03_full-2_marta.
- Легенький, Ю. (2000). *Дизайн: культурологія та естетика*. Київський національний університет технологій та дизайну.
- Луцька, В. (2020, 21 січня). *Український дизайн на світовій сцені. Хто така Вікторія Якуша і чому про неї пишуть усі західні ЗМІ?* Хмарочос. <https://hmarochos.kiev.ua/2020/01/21/>

ukrayinskyj-dyzajn-na-svitovij-stseni-hto-taka-viktoriya-yakusha-i-chomu-pro-neyi-pyshut-usi-zahidni-zmi/.

Неронова, Н. (2018, 7 сентября). *Украинский этно-минимализм на международной выставке London Design Fair*. Portes. <https://portes.ua/blog/ukrainskiy-etno-minimalizm-na-na-mezhdunarodnoy-vystavke-london-design-fair/>.

Новаторський світ Ярослава Галанта. (2016, 26 серпня). Dekoratorium. <http://dekoratorium.com.ua/bez-kategorii/novatorskij-svit-yaroslava-galanta>.

Огундехін, М. (2020, 9 січня). *7 трендів дизайну інтер'єрів на 2020 рік: український примітивізм потрапив до списку*. Telegraf. <https://telegraf.design/news/7-trendiv-dyzajnu-inter-yeriv-na-2020-rik-ukrayinskyj-prymityvizm-potravyv-do-spysku/>.

Під Києвом є будинок із минулого й майбутнього одночасно. (2019, 10 грудня). Столичний Регіон. <https://stolychno.news/mista/kiyiv/pid-kyevom-ie-budynok-iz-mynuloho-i-maibutnoho-odnochasno-foto/>.

Ростопа, Н. (2020, 10 січня). *Українська стилістика увійшла в список трендів світового дизайну*. Comments.ua. <https://comments.ua/ua/news/life/design-and-interior/643838-ukrains-ka-stilistika-uviyshla-v-spisok-trendiv-svitovogo-dizaynu.html>.

Руденченко, А. А. (2017, 9-12 жовтня). Теорія і практика навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах. В В. Я. Даниленко (ред.), *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи*, матеріали Міжнародної науково-методичної конференції (с. 86–89). Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

Сиваш, І. (2018). Концептуальні засади етнодизайну в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 416–420.

Снігірьов, Р. (2016). Етнодизайн – популяризація нематеріальної культурної спадщини. В *Електронний облік: система впорядкування інформації та реєстрації елементів нематеріальної культурної спадщини*, матеріали науково-практичної конференції (с. 45–46). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Сніжко, В. (2011). Етнодизайн як українська світоглядна структура. *Наука і суспільство*, 3-4, 30–36.

Туташи́нський, В. І. (2015). Закономірності розвитку етнодизайну в технологічній освіті учнів. В М. І. Степаненко (ред.), *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст*, матеріали II Міжнародного конгресу (Кн. 1, с. 523–527). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. <http://lib.iitta.gov.ua/7855/1/2.pdf>.

Хейнапуу, А. (1994, 20 мая). Кривая этнофутуризма идет в бесконечность. *Eesti Ekspress*. <http://www.suri.ee/etnofutu/texts/krivaja.html>.

Якуша, В. (2019а, 16 апреля). Манифест украинской идентичности. *ID. Interior Design*. <http://www.idmagazine.com.ua/viktoriya-yakusha-manifest-ukrainskoj-identichnosti/>.

Якуша, В. (2019b, 3 вересня). Такі натуральні матеріали, як камінь, земля, глина, необроблене дерево ставатимуть все більш актуальними, а тренд на локальний дизайн набиратиме обертів. *Новое время*. <https://nv.ua/ukr/style/blogs/naysmilivishi-fantaziji-r-yat-tendenciy-u-sviti-suchasnoji-arhitekturi-50040676.html>.

Якуша, В. (2020, 13 січня). Як український дизайн потрапив до інтер'єрних трендів 2020. *Новое время*. <https://nv.ua/ukr/style/blogs/trendi-dizaynu-inter-yeru-2020-ostanni-novini-50063936.html>.

Faina collection. (2020). Yakusha. <http://www.faina.design/>.

Магно. (2019). *5 українських традицій, котрі зроблять ваш дім розкішним і затишним*. <https://mahno.com.ua/uk/blog/post/5-ukrainian-traditions-that-will-make-your-home-luxurious-and-cozy>.

- Morris, A. (2019, 5 October). *Ukraine's "100 years ago in the future" Restaurant Combines Past and Present*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2019/10/05/balbek-bureau-100-rokiv-tomu-pered-restaurant-kiev-ukraine/>.
- Ogundehin, M. (2020, 7 January). *Sexy Eco, Monochrome and Plus-Size Furniture: Interior Design Trends for 2020*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2020/01/07/interior-design-trends-2020-michelle-ogundehin/>.
- Sushko, D. (2019). *Проект української дизайн-студії виборів золото для України на конкурсі у Лос-Анджелесі*. Makhno. <https://mahno.com.ua/uk/blog/post/the-project-of-the-ukrainian-design-studio-won-gold-for-ukraine-at-a-competition-in-los-angeles>

References

- Afanasiev, Yu. (2011). *Etnostyl u konteksti etnokulturnoi, natsionalnoi ta hlobalizatsiinoi paradyhm [Ethnic Style in the Context of Ethnocultural, National and Globalization Paradigms]*. *Notes on Art Criticism*, 19, 197–202 [in Ukrainian].
- Antonovych, Ye. (2015). *Etnorenesansy v kulturi XX stolittia ta yikhni etnodyzainerski vymiry [Ethno-Renaissance in the Culture of the Twentieth Century and Their Ethno-Design Dimensions]*. In Ye. A. Antonovych & V. P. Tytarenko (Comps.), *Etnodyzain: Yevropeyskyi vektor rozvytku i natsionalnyi kontekst [Ethnodesign: European Vector of Development and National Context]* (Pt. 1, pp. 7–11). Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Danylenko, V. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury [Design of Ukraine in the World Context of Art and Design Culture]*. Koloryt [in Ukrainian].
- Druziuk, Ya. (2018, April 11). *SHO: tradytsiina ukrainska kukhnia na 1200 m² [SHO: Traditional Ukrainian Cuisine at 1200 m²]*. *The Village*. <https://www.the-village.com.ua/village/food/new-place/270621-kyiv-sho-ukrayinska-kuhnya-borsch-mechnykova> [in Ukrainian].
- Dyzain zhytla z ukrainskym natsionalnym kolorytom [Housing Design with Ukrainian National Color]*. (2009, March 24). Nerukhomist: vybir ta ohliad rynku. <http://halupa.org.ua/article.php/20090324133246163> [in Ukrainian].
- Faina collection*. (2020). Yakusha. <http://www.faina.design/> [in English].
- Kara-Vasylieva, T. (2012). *Formuvannia dyzainu v Ukraini khudozhnykamy avanhardu [Formation of Design in Ukraine by Avant-Garde Artists]*. In M. I. Yakovliev (Ed.), *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia [Essays on the History of Ukrainian Design of the Twentieth Century]* (pp. 111–121). Feniks [in Ukrainian].
- Kheinapuu, A. (1994, May 20). *Krivaya etnofuturizma idet v beskonechnost' [The Ethnofuturism Curve Goes to Infinity]*. *Eesti Ekspress*. <http://www.suri.ee/etnofutu/texts/krivaja.html> [in Russian].
- Kryzhanivska, O. (2014). *Marta Servetnyk: Ukrainski y zakordonni mebli – tse rizni rivni, ale ne yakosti, a spryniattia [Marta Servetnyk: Ukrainian and Foreign Furniture are Different Levels, but not of Quality, but of Perception]*. *Meblevi tekhnologii*, 3, 4–7. https://issuu.com/irynaperun/docs/mt_03_full_2_marta [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu. (2000). *Dyzain: kulturolohiia ta estetyka [Design: Culturology and Aesthetics]*. Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Lutska, V. (2020, January 21). *Ukrainskyi dyzain na svitovii stseni. Khto taka Viktoriia Yakusha i chomu pro nei pyshut usi zahidni ZMI? [Ukrainian Design on the World Stage. Who is Viktoriia Yakusha and Why do All Western Media Write about Her?]*. Khmarochos. <https://hmarochos.kiev.ua/2020/01/21/ukrayinskyj-dyzajn-na-svitovij-stseni-hto-taka-viktoriya-yakusha-i-chomu-pro-neyi-pyshut-usi-zahidni-zmi/> [in Ukrainian].
- Mahno. (2019). *5 ukrainskykh tradytsii, kotri zrobliat vash dim rozkishnym i zatyshnym [5 Ukrainian Traditions that will Make Your Home Luxurious and cozy]*. <https://mahno.com.ua/uk/blog/post/5-ukrainian-traditions-that-will-make-your-home-luxurious-and-cozy> [in Ukrainian].

- Morris, A. (2019, 5 October). *Ukraine's "100 years ago in the future" Restaurant Combines Past and Present*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2019/10/05/balbek-bureau-100-rokiv-tomuvpered-restaurant-kiev-ukraine/> [in English].
- Neronova, N. (2018, September 7). *Ukrainskii etno-minimalizm na mezhdunarodnoi vystavke London Design Fair [Ukrainian Ethno-Minimalism at the International Exhibition London Design Fair]*. Portes. <https://portes.ua/blog/ukrainskiy-etno-minimalizm-na-na-mezhdunarodnoy-vystavke-london-design-fair/> [in Russian].
- Novatorskyi svit Yaroslava Halanta [The Innovative World of Yaroslav Halant]. (2016, August 26). Dekoratorium. <http://dekoratorium.com.ua/bez-kategorii/novatorskyi-svit-iaroslava-halanta> [in Ukrainian].
- Ogundehin, M. (2020a, January 7). *Sexy Eco, Monochrome and Plus-Size Furniture: Interior Design Trends for 2020*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2020/01/07/interior-design-trends-2020-michelle-ogundehin/> [in English].
- Ogundehin, M. (2020b, January 9). *7 trendiv dyzainu inter'ieriv na 2020 rik: ukrainskyi prymityvizm potrapyv do spysku [7 Trends in Interior Design for 2020: Ukrainian Primitivism is on the List]*. Telegraf. <https://telegraf.design/news/7-trendiv-dyzajnu-inter-yeriv-na-2020-rik-ukrayinskyi-prymityvizm-potrapyv-do-spysku/> [in Ukrainian].
- Pid Kyievom ye budynok iz mynuloho y maibutnoho odnochasno [Near Kyiv there is a House from the Past and the Future at the Same Time]. (2019, December 10). Stolychnyi Rehon. <https://stolychno.news/mista/kiyiv/pid-kyievom-ie-budynok-iz-mynuloho-i-maibutnoho-odnochasno-foto/> [in Ukrainian].
- Rostopyra, N. (2020, January 10). *Ukrainska stylistyka uviishla v spysok trendiv svitovoho dyzainu [Ukrainian Style is Included in the List of World Design Trends]*. Comments.ua. <https://comments.ua/ua/news/life/design-and-interior/643838-ukrains-ka-stilistika-uviyshla-v-spisok-trendiv-svitovogo-dizaynu.html> [in Ukrainian].
- Rudenchenko, A. A. (2017, October 9-12). *Teoriia i praktyka navchannia etnodyzainu studentiv u vyshchkykh mystetskykh navchalnykh zakladakh [Theory and Practice of Teaching Ethnodesign to Students in Higher Art Schools]*. In V. Ya. Danylenko (Ed.), *Pedahohichni aspekty pidhotovky vykladachiv z vizualnoho mystetstva ta dyzainu: suchasnist i perspektyvy [Pedagogical Aspects of Teacher Training in Visual Arts and Design: Present and Future]*, Proceedings International Scientific-Methodical Conference (pp. 86–89). Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts [in Ukrainian].
- Snihyrov, R. (2016). *Etnodyzain – populiaryzatsiia nematerialnoi kulturnoi spadshchyny [Ethnodesign – the Promotion of Intangible Cultural Heritage]*. In *Elektronnyi oblik: sistema vporiadkuvannia informatsii ta reiestratsii elementiv nematerialnoi kulturnoi spadshchyny [Electronic Accounting: the System of Organizing Information and Registration of Elements of intangible Cultural Heritage]*, Proceedings of the Scientific-Practical Conference (pp. 45–46). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Snizhko, V. (2011). *Etnodyzain yak ukrainska svitohliadna struktura [Ethnodesign as a Ukrainian Worldview Structure]*. *Nauka i suspilstvo*, 3-4, 30–36 [in Ukrainian].
- Sushko, D. (2019). *Proiekt ukrainskoi dyzain-studii vyborov zoloto dlia Ukrainy na konkursi u Los-Andzhelesi [The Project of the Ukrainian Design Studio Won Gold for Ukraine at a Competition in Los Angeles]*. Makhno. <https://mahno.com.ua/uk/blog/post/the-project-of-the-ukrainian-design-studio-won-gold-for-ukraine-at-a-competition-in-los-angeles> [in Ukrainian].
- Syvash, I. (2018). *Kontseptualni zasady etnodyzainu v Ukraini [Conceptual Principles of Ethnic Design in Ukraine]*. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 416–420 [in Ukrainian].
- Tutashynskyi, V. I. (2015). *Zakonomirnosti rozvytku etnodyzainu v tekhnolohichnii osviti uchniv [Regularities of Ethnodesign Development in Technological Education of Students]*. In M. I. Stepanenko (Ed.), *Etnodyzain: yevropeyskyi vektor rozvytku i natsionalnyi kontekst [Ethnodesign: European Vector of Development and National Context]*, Proceedings of the II

- International Congress (Pt. 1, pp. 523–527). Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University. <http://lib.iitta.gov.ua/7855/1/2.pdf> [in Ukrainian].
- Vsi.Svoi: dim ta dekor [Vsi.Svoi: Home and Decor]*. (2019). Facebook. <https://www.facebook.com/vsi.svoi.home.decor/> [in Ukrainian].
- Yakusha, V. (2019a, April 16). *Manifest ukrainskoi identichnosti [Manifesto of Ukrainian Identity]*. ID.Interior Design. <http://www.idmagazine.com.ua/viktoriya-yakusha-manifest-ukrainskoj-identichnosti/> [in Russian].
- Yakusha, V. (2019b, September 3). Taki naturalni materialy, yak kamin, zemlia, hlyna, neobroblene derevo stavatymut vse bilsh aktualnymy, a trend na lokalnyi dyzain nabyratyme obertiv [Natural Materials Such as Stone, Earth, Clay, Untreated Wood will Become Increasingly Relevant, and the Trend Towards Local Design will Gain Momentum]. *Novoe vremia*. <https://nv.ua/ukr/style/blogs/naysmilivishi-fantaziji-p-yat-tendenciy-u-sviti-suchasnoji-arhitekturi-50040676.html> [in Ukrainian].
- Yakusha, V. (2020, January 13). Yak ukrainskyi dyzain potrapyv do interierynykh trendiv 2020 [How Ukrainian Design Got into the Interior Trends of 2020]. *Novoe vremia*. <https://nv.ua/ukr/style/blogs/trendi-dizaynu-inter-yeru-2020-ostanni-novini-50063936.html> [in Ukrainian].



УДК 766:[659.13:316.658.4]
DOI: 10.31866/2617-7951.3.2.2020.220081

UDC 766:[659.13:316.658.4]

ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ: ВІЗУАЛЬНІ СТЕРЕОТИПИ В РЕКЛАМІ VS. КРЕАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ

ECOLOGY OF CULTURE: VISUAL STEREOTYPES IN ADVERTISING VS. CREATIVE TECHNOLOGIES

Світлана Прищенко,
<https://orcid.org/0000-0003-3482-6858>
доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
Київ, Україна
akademiki@ukr.net

Svitlana Pryshchenko,
<https://orcid.org/0000-0003-3482-6858>
Dr. Sc. in Art Studies, Professor,
National Academy of Culture
and Art Management,
Kyiv, Ukraine
akademiki@ukr.net

Анотація

Мета статті – проаналізувати візуальні стереотипи в рекламі, перевагу до примітивності і знеособлення національного іміджу, окреслюючи можливі шляхи подолання псевдостилістики. **Методи дослідження** використано відповідно до обраних транссистемного і мультимодального підходів: системно-структурний, соціокультурний, історико-мистецтвознавчий, синергетичний та семіотичний. **Наукова новизна.** Теоретично узагальнено стилістичні аспекти та тенденції розвитку сучасної рекламної графіки. Увага акцентується на прийомах візуалізації, атрибутах етностилю та національній специфіці. Доводиться, що образотворення в рекламі є складним завданням щодо спрямованого психоемоційного та асоціативного впливу на споживачів різних регіонів з урахуванням етномистецьких традицій.

Висновки. Дослідження культурно-естетичних складових реклами дозволило систематизувати рекламні зображення та визначити їхню функціональну специфіку в комунікативному просторі. Зокрема, про-

Abstract

The purpose of the article is to analyze the visual stereotypes in advertising, the preference for primitiveness and depersonalization of the national image, outlining possible ways to overcome pseudo-style. **Research methods** were used in accordance with the selected transsystem and multimodal approaches: system-structural, socio-cultural, historical and artistic, synergetic and semiotic. **Scientific novelty.** The stylistic aspects and tendencies of development of modern advertising graphics are theoretically generalized. Attention is focused on visualization techniques, ethnic style attributes and national specifics. It is proved that education in advertising is a difficult task in terms of directed psycho-emotional and associative influence on consumers in different regions, taking into account ethno-artistic traditions.

Conclusions. The study of cultural and aesthetic components of advertising allowed to systematize advertising images and determine their functional specificity in the communicative space. In particular, a comparative analysis of ethnocultural and intercultural trends in

ведений компаративний аналіз етнокультурних та міжкультурних тенденцій у рекламі виявив суперечності між комерційними завданнями та гармонізацією життєдіяльності соціуму, що мають переважно псевдонаціональні риси. Лише нечисленні торгові марки, відтворюючи національний колорит, відповідають вимогам як певного замовника, так і глядача. В результаті дослідження доходимо висновку, що використання етномотивів у засобах рекламного інформування можливе й необхідне для ідентифікації Української держави у світовому соціокультурному просторі, для підвищення національної самосвідомості та самоідентифікації.

advertising revealed contradictions between commercial objectives and harmonization of society, which have mainly pseudo-national features. Only a few brands, reproducing the national color, meet the requirements of both a particular customer and the audience. As a result of the research we come to the conclusion that the use of ethnic motives in the media is possible and necessary for the identification of the Ukrainian state in the world socio-cultural space, to increase national self-awareness and self-identification.

Ключові слова:

етномистецькі традиції, візуальна мова, стилістика рекламної графіки, національний ресурс, культурний регіон.

Key words:

ethnoartistic traditions, visual language, stylistics of advertising graphics, national resource, cultural region.

Вступ 

Рекламна графіка як прояв культурно-мистецьких трендів і засіб візуальних комунікацій важлива для дослідження медіа-простору, в якому об'єктом стають соціальні зміни. Ці проблеми завжди вирішувалися в руслі пануючих ідеологічних настанов відповідно до соціально-економічних систем на відміну від вивчення їх у мистецтвознавстві. На початку XXI ст. відбулися істотні зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв'язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспоживанням і паралельним зниженням загальнокультурного рівня суспільства. Рекламна графіка відіграє в цих процесах вагомую роль, просуваючи певні комерційні, політичні, соціальні, екологічні, культурно-іміджеві ідеї. Нині чітко визначився візуально-комунікативний підхід, який тяжіє до лаконічності та повинен забезпечувати швидке й однозначне сприйняття інформації. Утвердження дизайну і реклами в Україні як самостійних видів професійної діяльності, розширення глобального комунікативного простору, стрімкий розвиток технологій, складні соціально-економічні умови, суперечливі міжкультурні та етнокультурні тенденції посилюють увагу до ефективних засобів візуалізації рекламних ідей.

Критичний контент-аналіз переважної кількості рекламних зображень країн Східної Європи II половини XX – поч. XXI ст. виявив стійку закономірність до псевдонаціоналізації – поверхового, механістичного використання етномотивів під впливом ідеології СРСР.

Мета дослідження **2**

Стаття має за мету проаналізувати візуальні стереотипи в рекламі, перевагу до примітивності і знеособлення національного іміджу, окреслюючи можливі шляхи подолання псевдостилістики. Усвідомлення української культурної спадщини і використання креативних рекламних технологій значно сприятиме естетичному рівню дизайн-розробок на внутрішньому та зовнішньому ринках.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Для дослідження рекламної графіки застосовано певну методологію з огляду на те, що реклама як явище культури має *транссистемний* (наскрізний), інтегративний характер, а *мультиmodalний* підхід (змішаний) виявився найбільш доцільним для розуміння сутності рекламних комунікацій. Мультиmodalність дозволяє максимально поєднувати й використовувати переваги кожного з обраних методів:

- системно-структурний метод дозволив провести дослідження реклами як міждисциплінарної галузі діяльності на рівні аналізу окремих чинників і на рівні їхнього синтезу в осмисленні функціональних аспектів візуально-інформаційного середовища;

- соціокультурний метод уможливив трактувати рекламну графіку як відображення історичних, культурних, соціально-економічних, технологічних та політичних етапів розвитку суспільства;

- історико-мистецтвознавчий метод дозволив розкрити вагомий вплив мистецтва на рекламну творчість, оскільки різні епохи й регіони репрезентують власні архетипи, канони, етнотрадиції та стилі;

- синергетичний метод став теоретичною основою інноваційних процесів у медіа-сфері, запорукою підвищення соціальної значущості мистецтва, рухом від креативності до продуктивності у просуванні товарів і послуг;

- семіотичний метод сприяв розумінню рекламної графіки як знакової системи, її естетичної інформативності та художньої образності як продукту культури.

К. Юнг (1991) вважав, що провідними чинниками розвитку культури є архетипи (прототипи, структури первинних образів): колективні форми світосприйняття, особливості мислення, загальнозначущі символи. Усталені першообрази етнічного буття стають підґрунтям легенд, міфів і казок у всіх народів світу. Юнг визначив символ як термін, ім'я і навіть зображення, котрі знайомі в повсякденному житті, але мають певні конотації до загальноприйнятого, очевидного значення. Дослідження відомого історика культури Я. Буркгардта не тільки розширювали діапазон архетипів Юнга, але й визначали локальні архетипи, властиві певним епохам і культурним регіонам (Буркхардт,

2013). Дж. Голден (Holden, 2015) розуміє екологію культури як відносно нове, метафоричне явище, сутність якого – вивчення та збереження людиною власної культури. В енциклопедії «Британіка» Дж. Стюард і Л. Вайт визначають культурну екологію як дослідження розвитку або змін культурних цінностей (Encyclopdia Britannica, 2016).

За радянських часів вперше до наукового обігу термін «екологія культури» ввів Д. Лихачов, маючи на увазі збереження культурної спадщини, необхідної для соціального та духовного життя людини. На його думку, це не менш важливе завдання, ніж збереження навколишнього середовища, проте екологію культури не варто змішувати з реставрацією пам'яток мистецтва, оскільки екологічний підхід, насамперед, виявляється в осмисленні генезису культури свого народу та прогнозуванні її розвитку (Лихачев, 1984).

Результати дослідження **4**

За різними класифікаціями культуру поділяють на світову й національну (етнічну), масову та елітарну, субкультури, контркультури тощо. Головною рисою сучасного соціокультурного простору є їхня взаємодія. Крайні досягнення національних культур всіх часів є надбанням світової культури, яка, в свою чергу, активно впливає на розвиток національних культур. Процеси взаємовпливу та взаємопроникнення є складними і неоднозначними, мають свої закономірності розвитку. В суспільстві постійно відбувається зміна поколінь, людина опиняється в певному культурному середовищі, засвоює систему знань, цінностей, норм поведінки тих чи інших форм культури. Засновником культурної антропології вважається американський антрополог та етнолог Ф. Боас, головні напрями якої полягають у дослідженні процесів *інкультуризації* людини в умовах різних культур. Основним є вплив природного і культурного середовища на духовний світ людини та специфіка національних культур. Боас вважав, що кожна культура має свій унікальний шлях розвитку і може бути зрозумілою лише у контексті історичних явищ (Боас, 1997).

Методологічне підґрунтя нашого аналізу становлять культурологічні та художньо-естетичні позиції В. Личковаха щодо осмислення мистецького відтворення ціннісно-смыслового універсуму народу, його етнокультурних цінностей і традицій, що формують цілісну картину взаємодії світогляду, ментальності, міфопоетики й фольклору, народних ремесл. Засади культурологічної регіоніки полягають у синтезі наукової та мистецької рефлексії з урахуванням геокультурної неповторності та самотності окремих регіонів, утілення їхніх культурних ландшафтів у візуальних образах, естетично пережитих у симфонії

кольорів. Серед багатьох видів систем він підкреслює важливість *регіональних культурних систем* (Личковах, 2011).

Мистецтвознавець І. Юдкін (2008) вважає, що українська художня культура тісно пов'язана з фольклором, синкретичним за своїми витоками. Його сумарність, множинність, навантаженість кожного елементу потребує дешифрування та є привабливою для сьогочасних семіотичних дискурсів.

Аналізуючи дизайнерські процеси країн Східної та Західної Європи, США, Японії упродовж XIX–XX ст., В. Даниленко (2005) підкреслює, що мали місце дві тенденції розвитку: інтегративний рух до глобалізаційно орієнтованого дизайну, з одного боку, та диференційний рух до регіонального та національно орієнтованого дизайну – з іншого. Зіставлення культури України, Польщі, Чехії із загальносвітовим тлом показує, що дизайн цих країн вельми розвинений, незважаючи на конфлікти між національними культурами, традиційною естетикою, запозиченою із Заходу промисловістю, комуністичним режимом та економічними проблемами тоталітарного устрою.

О. Лагутенко (2006) також відмічає, що на межі XIX–XX ст. у європейському мистецтві виник імпульс розвитку двох тенденцій, які мали, на перший погляд, протилежну спрямованість. Інтернаціоналізація художнього процесу парадоксально збігалася з активізацією національних рухів у мистецтві, з пошуком неповторної пластичної мови, яка відроджує давні традиції. Особливо яскраво ці тенденції виявилися там, де в культурному житті значущою була роль зростаючої національної свідомості, як це відбувалося в Україні, Росії, Польщі.

Ідеї формування національного стилю в Західній та Східній Україні аналізує і Т. Кара-Васильєва (2005). На її думку, мали прояви різні локальні відмінності та джерела інспірації, зокрема, для Заходу визначальними були глибока зацікавленість народним мистецтвом, осучаснення національних рис української культури, сміливі пошуки нових типів промислових речей у кераміці, ткацтві, гобелені. Знайомство з творчим досвідом мистців Праги, Відня, Кракова, Рима, Мюнхена тощо сприяло розробці нових ідей творення орнаменту, формуванню нових стилістичних рис і змін художньо-образної мови мистецтва.

Якщо вербальна мова – одна з основних форм прояву національного, то можна стверджувати, що й *візуальна мова так само здатна мати національну форму*. Звернувшись до культурної спадщини України, варто зазначити, що особливості національної форми (орнаментики та колористики) найвиразніше виявляються у народних художніх промислах і декоративно-прикладному мистецтві. Тому вивчення етномистецьких традицій – це прямий шлях до культурно розвиненого суспіль-

ства та адаптації надбань українців до сучасного світу, руйнування радянського ментального коду.

Національна ідея – це не те, що народ думає про себе в часових рамках, це сенс буття народу (Ортега-и-Гассет, 1991). Нація – то не етнічна спільнота: в Європі не існує «чистих» слов'ян з часів полян, все змішалось, в Україні – те саме. Нація сьогодні – спільнота людей, об'єднана навколо таких національних елементів як мова, традиції, культура, історія, мистецтво. Почуття етнічної належності в сучасних індустріальних суспільствах виконує компенсаторну функцію. Трансляція культури фактично означає міграцію культурних цінностей, здобутків, передбачає синтез різних культур, обмін інноваціями, дифузію та інтеграцію культур. Переміщення концепцій, теорій, стилів відбувається через комунікативні канали – телебачення, радіо, рекламу, пресу (Бітаєв та ін., 2014).

Порівняльно-типологічне дослідження етапів художньої культури різних народів підтверджує загальні закономірності світових соціокультурних процесів, незважаючи на деякі хронологічні та географічні відмінності. Історична детермінація культурних явищ значною мірою проявляється у мистецьких творах, дизайні, рекламі тощо. Системою є і соцреалізм не лише як напрям у мистецтві, а й потужна ідеологічна надбудова, жорстка централізація всіх сфер життєдіяльності – культури, економіки, промисловості, реклами тощо. В цьому контексті ідеологів СРСР можна вважати найкращими рекламистами щодо просування політичних директив.

Регіональні культури утворюються у відповідному географічному ареалі і протягом тривалого часу зберігають свою етнокультурну специфіку: європейський, африканський, далекосхідний, полінезійський, арабо-мусульманський, індійський, латиноамериканський, європейсько-північно-американський (оскільки в силу історичних причин європейська культура закріпилася на цьому континенті). Проблеми локальних культур фундаментально розробляв А. Тойнбі (Тойнби, 2011).

С. Зиміна (2018) пише про стилістичні оновлення в дизайні у рамках *концепції спірального розвитку*: візантійський стиль (VI–VIII ст.), давньоруський (XII–XIII ст.), «теремний», візерунковий стиль (I період російського бароко, XVII ст.), неовізантійський (XIX ст.), псевдоросійський (XIX ст.), неоруський (початок XX ст.) і сучасна інтерпретація у вигляді етностилю, який може спиратись на характерні прийоми та матеріали етнічної групи (гуцульський), країни (марокканський), регіону (скандинавський, середземноморський) або континенту (африканський). Український національний стиль переживає період відродження, народні традиції оздоблення житла знаходять відображення у дизайні як замських будинків, так і приватних квартир, у готельно-ресто-

ранному бізнесі, у рекламі. Значний пласт української культури становлять обереги та символи, традиції яких беруть свій початок ще з трипільської культури. Пошук національної своєрідності тривав протягом століть і продовжується нині, тим більше, що цьому сприяють соціально-політичні обставини.

Етнокультурні регіони України від VI ст. склались під впливом різноманітних факторів і налічують з Кримом 15 осередків, до яких ще можна додати Кубань, заселену українцями наприкінці XVIII ст. Більш узагальнена класифікація поділяє Україну на Західну (з Галичиною – ядром культурного життя), Центральну (Наддніпрянську) та Степову (Східну), а в подальшому на Праву- і Лівобережну (1663 р.). Правобережна Україна орієнтувалась на Польщу, Лівобережна – на Москву, на півдні відчувався вплив Туреччини.

Національні особливості притаманні мистецтву певного етносу, в них знаходять відображення особливості психічного складу нації та естетичні особливості світогляду, природно-кліматичні й соціально-економічні умови регіону, вплив колоніалізму чи його відсутність, характер виробництва і художніх ремесел, стильового розмаїття тощо. Культура окремих народів може мати світове значення та вагомий вплив на інші мистецькі стилі. Відомий факт, що мистецтво Стародавньої Греції визначило розвиток еллінізму, Ренесансу, класицизму, ампіру, неоренесансу, неокласицизму.

Від доби неоліту, а згодом Трипільської культури, давнішу за єгипетську, всі види орнаментів (геометричні, рослинні, зооморфні) відображають стародавню символіку, пов'язану з уявленнями давніх слов'ян про світобудову – хрести, кола, трикутники, лінії, а також культ природи – стилізоване дерево життя, яблуко – символ кохання, барвінок – символ немеркнучого життя. Символ – це художній образ, який відбиває певну думку, ідею, почуття, це одна з могутніх підвалин національної культури. Символ має багатозначний характер, тому його не можна ототожнювати з алегорією. Саме у символах відображаються народні традиції, звичаї, обряди, вірування, рівень національної свідомості (Коцур та ін., 2002).

Історик Я. Ісаєвич звертав увагу, що в українській культурі з її переважно хліборобським корінням і народницькою домінантою масової свідомості поняття «народне мистецтво» набуло високого престижу і його часто спрощено розуміють (дехто – до наших днів) як основу й «оболонку» для всього декоративно-ужиткового мистецтва, хоча село насправді було не стільки творцем нових форм, скільки їх інтерпретатором, зберігачем і своєрідним ретранслятором між різними поколіннями та соціальними верствами. Матеріали дослідників середньовіччя засвідчують, що практично всі важливі центри україн-

ської культури знаходилися у містах і містечках. У розділі про художні промисли в «Історії українського мистецтва» автором вказано, що з занепадом цехового та монастирського виробництва, розвитком фабричної художньої промисловості, виробу якої часто були недоступними для села, населення мусило користуватися послугами своїх місцевих майстрів. І саме тоді, в умовах поляризації «простонародного» та «панського» побуту, розквітають і кристалізуються локальні й регіональні особливості (Скрипник, 2006, с. 646).



Рис. 1. а) Василь Єрмилов. Етномотиви в упаковці, 1922; б) Свято європейського різноманіття. Рекламна брошура для універмагу «Глобус». Цюріх, 1955

Fig. 1. a) Vasil Yermilov. Ethnic motifs in the package, 1922. <https://www.wikiart.org/>;

b) Celebration of European diversity. Advertising brochure for the department store «Globus». Zurich, 1955. <https://www.globus.ch>

Нині, в епоху масових комунікацій та масового туризму розвиток культури, зокрема масової, не може відбуватися ізольовано, певним чином відбувається взаємовплив і уніфікація композиційних форм і засобів. В умовах глобалізації спостерігаються тенденції певного зближення культур, схожості звичаїв різних національних груп, виявляються співзвучності у культурах різних народів. Але це повинно означати не позбавлення національної специфіки, а, навпаки, її збереження та збагачення, засвоєння українських етномистецьких традицій і творчий їхній розвиток, доцільне застосування етномотивів у різновидах дизайну, діалог сучасного і традиційного. Ю. Легенький (2000) підкреслює: етнодизайн – це нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничої та професійної культури. Розвиток дизайну з етнічними елементами свідчить про новий період у культурному розвитку українців, який неминуче повинен пробитися крізь товщу універсалізму. Дизайн формує людину і впливає на неї, на її психіку та поведінку. Розробка і впровадження нового етностилю повинні спонукати до відродження елементів традицій, обрядовості, до бажання ідентифікації з українським народом.

Останнім часом поняття екологічного мислення в дизайні та рекламі набуло нового змісту: це не тільки вирішення проблем

технологічних, утилізаційних, природо-охоронних, соціальних, нині це й вирішення проблем етнокультурних у плані екологічного захисту своєї культури від чужорідних елементів (від грець. ойкос – дім, оселя, місцезнаходження) (Генисаретский, 1991).



Рис. 2. а) Володимир Лесняк.
Тижень українського фольклору,
1982;
б) Віталій Шостя. «Прозріте, люди,
день настав!», 1986

Fig. 2. Volodymyr Lesnyak. Ukrainian
Folk Week, 1982.
<https://www.ksada.org>;
b) Vitaliy Shostya. «See, people, the
Day has come!», 1986. <http://www.naoma.edu.ua>

Впродовж століть склалися стійкі українські національні образи та символи, які споживачі підсвідомо ідентифікують саме з Україною – соняшник, гарбуз, калина, вишня, рушник, вінок, вишита сорочка, червоні чоботи, біла хатинка, розписні керамічні вироби. Українці з медом, пасіками і бджолами – частина національного колориту. З улюблених героїв та мотивів у декоративно-прикладному мистецтві можна назвати козака-бандуриста, дерево життя, птах на калині, вазон квітів. Однак, мотиви національних символів, орнаментів, кольорів часто механістично переносяться до мас-медіа, стають візуальними стереотипами. Тому є безліч негативних прикладів і в рекламно-поліграфічній продукції, і в зовнішній рекламі. Подібний «фольклоризм» чи данина моді не сприяє справжньому розвитку колористичних традицій. Рекламна графіка більш, ніж предметна форма, походить не стільки від функції і конструкції, скільки від відносно стійких психологічних та соціокультурних стереотипів. До візуальних форм вносяться національні особливості, що є прогресивним кроком до діалогу національних культур, до «єдності розмаїтого».

О. Хмельовський (2002) вважає за необхідне формування українського національного стилю у нових виробничих, мистецьких і наукових стосунках, оскільки форма в умовах глобалізації стає уніфікованою, в ній бракує національних особливостей, художнього національного образу: «...нам належить першим прокласти дорогу, показати, як створюється сучасна українська національна форма: через поліграфічні видання, через рекламу й оформлення середовища, через упаковку, через

проектування національно виразних будинків, через систему всього формоутворення». Українські компанії, які є рекламодавцями в глобальному інформаційному просторі, теж повинні мати власне «обличчя». Оскільки протягом ХХ ст. домінували поняття інтернаціональної сутності дизайну, найбільш цікаві дизайнерські винаходи в еру індустріального виробництва були саме інтернаціональними. Втім, сьогодні, коли виробництво орієнтується на малотиражовані вироби та персоналізацію споживачів, вже можливе й необхідне розмежування національної стилістики в рекламі. Також в екологічному та культурно-іміджевому плакаті варто пропагувати українські образи з декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва.



Рис. 3. Соціальна реклама, 4-й Блок. Світлана Горелова, «Це Україна», 2006;

Fig. 3. Public advertising, 4th Block. Svitlana Gorelova, This is Ukraine, 2006. <https://redpost.com.ua>

1996 - 2006
4th BLOCK '20
© Svitlana Gorelova

Дослідження цільової аудиторії з огляду на менталітет мають велику прогностичну силу в дизайні та рекламі, тому що він є усталеним фактором і поширюється на значні маси населення. У кожній країні є свої культурні закони та звичаї, зневага до яких призводить до краху всієї маркетингової стратегії фірми. Необхідно враховувати специфіку регіональних культур і притаманні їм орнаментальні та колористичні виражальні засоби.

Х. Кафтанджієв для національної реклами виокремлює чинники, що мають першорядне значення: 1) ознаки, які відображають різноманітні характеристики національної гордості; 2) ознаки, які виражають особливості сприйняття даного народу представниками інших націй, тому що у споживачів існують стереотипні образи стосовно і власної країни, й інших держав. Проте він підтверджує і такий факт з практики реклами: «Якщо зробити кількісний аналіз реклами японських товарів на європейському та американському ринках, ми побачимо, що в ній практично відсутня національна ідентифікація» (Кафтанджієв, 2005). Дійсно, відомі японські торгові марки «Toyota», «Sony»,

«Panasonic», «Nissan» та багато інших на європейському, і зокрема на українському ринку, не мають явних національних ознак та символів. Водночас, можна знайти багато прикладів рекламування товарів у «японському» стилі з поверховим використанням візуальних стереотипів – червоного сонця, гілки сакури, Фудзіями, портретів роботи Утамаро, ієрогліфів.

Вироби промислового дизайну інтернаціональні, національних рис їм надаватиме орієнтація на певну групу споживачів, а врахування національної колористики і культурних традицій значно сприятиме підвищенню естетичного рівня реклами. Однак, дуже складно надавати національних рис об'єктам дизайну та не перебільшити «псевдонародності». В українських дизайн-розробках здебільшого можна побачити пряме запозичення мотивів селянського мистецтва та накладання їх на позанаціональні об'єкти. Це стосується друкованих звернень, зовнішньої реклами, упаковки, книжкових і періодичних видань, сформувалося та закріпилося негативне явище «псевдонаціоналізації». Споживачі про дизайн України повинні говорити не з акцентом національної належності, а як про високопрофесійний продукт.

Навіть обмеженими візуальними засобами можна виразити національний колорит країни. Такий тип художньо-образного мислення формується в процесі міждисциплінарних зв'язків проектування з естетикою, культурологією, психологією реклами тощо. Концепція регіонального/національного дизайну характерна для регіонів зі стародавніми міцними традиціями у мистецтві чи в народних художніх промислах. У деяких елементах реклами чітко простежуються та зберігаються національні риси, наприклад, у плакатах Японії: в різних інтерпретаціях поєднуються етномистецькі японські традиції і стилістичні тенденції Заходу, набуваючи естетичного статусу, зокрема в плакатах І. Танаки, Т. Йоку. Проте в Україні поки що зображальні засоби, – як от стилізовані і формалізовані природні форми, фантастичні зооморфні образи, українська колористика, імітація технік колажу та аплікації, – залишаються поза увагою більшості дизайнерів, хоча є нечисленні позитивні приклади рекламних плакатів, упаковок, інтернет-банерів рекламних плакатів, інтернет-банерів, зокрема серія упаковок в етностилі дизайн-студії Ю.Гуцуляка, стилістика розробок якого занурює споживачів у художні народні традиції. Вишукана червоно-біла графіка прямо відсилає нас до вишивок Київщини.

Українська культура, маючи високий виховний і освітній потенціал, виступає потужним чинником гармонійного розвитку людини, її соціалізації, індивідуалізації, етнокультурної ідентифікації особистості. Актуальність звернення до проблем національної самоідентифікації обумовлюється українськими етно-



Рис. 4. Юрко Гуцуляк. Упаковка для української органічної косметики «Брунька», 2016;

Fig. 4. Yurko Gutsulyak. Package for Ukrainian organic cosmetics «Brun'ka», 2016. <https://www.gstudio.com.ua>



Рис. 5. Сучасний дизайн книги, 2011;

Fig. 5. Modern book design, 2011.

<https://rukotvory.com.ua/info/narodni-motyvy-v-robotah-suchasnyh-dyzajneriv>

ренесансами – розвитком суспільства, його реакцією на зміни в економічній, політичній, демографічній ситуації. У цьому сенсі дизайн не стоїть осторонь від розв'язання сучасних соціокультурних проблем. Зміни у сприйнятті, осмисленні та впровадженні національних культурних надбань і регіональних особливостей у художньо-проектну практику XXI ст. призводять до різних методів освоєння мистецької спадщини у творчій діяльності українських та зарубіжних дизайнерів. Етнодизайнерський підхід ставить у якості першочергових завдань пошуки українського національного стилю та гуманного ставлення до навколишнього середовища. Це вимагає формування відповідної культури споживання, орієнтованої на здоровий спосіб життя і гармонізацію відносин людини з довкіллям (Антонович, 2015).

Порівняння візуальних елементів українських торгових марок харчування, засобів догляду й гігієни, побутової хімії, котрі останніми роками мають добру репутацію на ринку, засвідчує, що, незважаючи на відносну стильову єдність у дизайні продукції та професіоналізм у використанні кольоро-графічних засобів, позитивність у цілому, українські національні ознаки практично не представлені. Особливою проблемою є відсутність зацікавлення серед дизайнерів-графіків і рекламистів щодо створення візуальних комунікацій для українського виробника. Тому не дивно, що за такої неповаги і з боку держави в плані економічної підтримки, і з боку дизайн-студій та рекламних агенцій, і через дуже високі розцінки за створення фірмового стилю, упаковки та проведення рекламних кампаній, – сучасний споживач віддає перевагу українським продуктам лише завдяки їхній низькій вартості. Проблема тотального дефіциту радянського періоду, висока якість зарубіжних товарів і продуктів тих часів, мода на все закордонне досі мають місце у свідомості споживачів. На жаль, сформувалося стійке несприйняття свого, національного у будь-якому вигляді. Цікаві графічні вирішення поки що залишаються на рівні розробок окремих дизайн-бюро, наприклад, київська студія «ТВД-дизайн» 2010 р. представила дизайн-концепцію серії упаковок для молочної продукції у старослов'янському стилі.

Аналізуючи творчість української художниці М. Приймаченко, О. Найден (2011) підкреслює, що в традиційному середовищі України орнамент має виняткове значення, набуває естетичних ознак, стає виразом поняття краси, змістом колективної пам'яті, формою втілення регіональної або національної графічної інтуїції. Орнамент у своїй знаковій символіці й ритмічному повторенні елементів стає «продуктом історичного погляду на світ». Орнаментальне «оживлення» хати, печі, сорочки, рушника, писанки тощо є проявом обрядової єдності людського середовища із живим, природним середовищем – Космосом, рослинним і звіриним світом.

Особливо актуальним залишається розв'язання проблем національної колористики у рекламі та адаптації інтернаціонального стилю до культурного клімату регіонів. У процесі розвитку дизайну в Україні сформувалися *дві ідеологічні платформи*: індустріалізована Східна Україна тяжіє до інтернаціонального стилю, а Західна Україна – базується на національному стилі, переосмислює етномистецькі традиції та їхнє використання у сучасній рекламі (Львів, Трускавець, Івано-Франківськ, Славське, Тернопіль, Чернівці). Це є вагомою специфічною рисою української культурної тектоніки, яка виражається у відмінностях менталітету, мистецьких практик, ціннісних пріоритетів, а також в особливостях споживання. Безумовно, сучасна куль-

тура урбанізована і стандартизована, а глобальна економіка переважно орієнтована на великі міста, але це не означатиме, що міська культура стовідсотково уніфікована та повністю позбавлена будь-яких національних проявів.

Оскільки рекламний дизайн – порівняно нова сфера творчої діяльності для України, закономірно, що він звертається до вже напрацьованих образотворчих прийомів, символів, інтерпретуючи «усталене» з позиції нових технологічних можливостей. У зв'язку з цим виникла тенденція до «осучаснення» вже існуючих художньо-образних засобів, інтерпретації їх у новому контексті. До того ж, для постмодернізму характерна «гра» з культурними пластами націй, певною мірою він є органічним середовищем для розвитку національної форми в дизайні та рекламі, де одним з провідних напрямів стає етнодизайн (нео-фольк). Серед причин виникнення цієї течії можна назвати і необхідність ідентифікації товарів та послуг на ринку, і усвідомлення людиною себе спадкоємцем і охоронцем національних традицій (Прищенко, 2018).

У сучасних умовах орієнтація виробництва на регіональні групи споживачів, істотна зміна політики збуту обумовили й кардинальну зміну завдань та характеру реклами: на перший план виходять та стають актуальними соціально-психологічні, культурні й естетичні чинники. Визначення образності як специфічного засобу створення національного іміджу з позицій певних естетичних ідеалів є ключовим для розуміння процесу проєктування рекламної продукції. Нелогічно надавати українських рис фірмам, котрі торгують комп'ютерною технікою, одягом, авто чи мобільними телефонами, виробленими у зарубіжних країнах; не можна механістично переносити національні ознаки на товари чи послуги, яким вони не притаманні. Лише обґрунтоване і доцільне використання етномотивів для певного товару/послуги сприятимуть створенню дійсно естетичної реклами. Сучасний український дизайн-продукт повинен мати певну частку архаїчної матеріальної культури та не втрачати зв'язку із динамічним навколишнім середовищем.

Якщо порівнювати українську рекламу, зорієнтовану на вічні людські цінності (любов, родину, оселю, друзів, взаємодопомогу та співчуття) з рекламою інших країн, то в Америці вона більш прямолінійна, необразна, у Німеччині – максимально технічна та інформативна, у Франції – елегантна й естетично витончена, в Японії – змістовно-філософська, іноді несподівано метафорична. До того ж, Японія успішно поєднує новітні технології, постійну модернізацію виробництва і повсякденного буття з бережливим ставленням до традицій, культивуванням національних символів та ідеалів. Національний колорит присутній і у рекламі скандинавських та середземноморських

країн. Основним перспективним напрямом у рекламній графіці є поява і розвиток рекламних платформ, елементів дизайну, які відповідають регіональним особливостям та вимогам місцевого споживача. Етномотиви проявляються переважно в туристичній рекламі та рекламно-сувенірній продукції, особливо країн Африки, Азії та Латинської Америки.

На початку XXI ст. Україна перебуває у стані пошуку власної національної культурної концепції. Складні історичні процеси сформували синергію між прагненням до інтеграції з Європою і бажанням збереження національної самобутності. Перелічені обставини пояснюють закономірну появу псевдонаціональних рис – «національного» стилізаторства. Здебільшого в постсоціалістичних країнах у рекламі переважає етнічна еkleктика як спрощено-механістичне поєднання елементів різних культур. В Україні з'являються білборди з матрьошками в українських костюмах, продукуються назви «Японахата», «Японарушничок», поширюються вирази «з легким впливом українських етномотивів». Сформувався усталене поняття «шароварщина» з негативним змістом як репрезентація української культури за допомогою псевдонародного селянського одягу й елементів побуту – занадто вузький погляд на етніку взагалі. Важко уявити собі таке зневажливе ставлення до власної культури в Японії.

Українська вишивка, ткацтво, художній розпис, писанкарство набули статусу етнокультурних брендів та етнічних кодів українців і заслуговують на особливе місце у світовому культурному просторі. Глобальна мережа «Starbucks» обрала новорічний дизайн з елементами петриківського розпису для чашок, який розробила українка А. Шилова. Починаючи з 2016 р. такі орнаментовані чашки з'явилися в кав'ярнях 75-ти країн світу.

Не можна ігнорувати й істотні культурні розбіжності етносів України з іншими слов'янськими, романо-германськими, тюркськими народами. Вже в середині 1990-х років було на часі прогнозування розвитку поліетнічності мистецтва у світлі діалектики етнолокального, загальнонаціонального й міжнаціонального з урахуванням вільного розвитку всіх сфер культуротворчості. Великим надбанням нашої народної культури автори вважали її регіональне багатство стилів (Ляшенко, 1996). Етномистецтвознавче осмислення українського досвіду використання народних мотивів у різновидах дизайну надає підстави стверджувати вагоме їхнє значення та культуротворчий потенціал і для сучасної рекламної індустрії.

На відміну від псевдоукраїнізації мистецтво кримських татар ніколи не було відрізане від світового. Культури-відгалуження великих степових цивілізацій (кімерійців, скіфів, таврів, сарматів, гунів, хозарів, булгар) активно взаємодіяли з материком, тому споріднені археологічні пам'ятки знаходять по всьо-

му українському сходу до Харкова, а впливи – далеко на захід до Галичини й Польщі, на південний схід – до Центральної Азії. Культури Греції, Італії та Візантії стали джерелом етнічного формування півострова, бо поєднувалися не лише з сусідами на північ і на південь, але й століттями перепліталися між собою. «В Криму пролягала межа світів – скіфського й античного, які воювали і торгували один з одним, запозичували та творили один для одного. Цікавий приклад цьому – численні скіфські золоті прикраси у знаменитому звіриному стилі, ймовірно виготовлені за часів античності грецькими майстрами чорноморського узбережжя. Це стало великим кримським «плавильним казаном», в якому народилися сучасні народи й, зокрема, кримські татари – автохтонний (корінний) етнос Криму» (*"Дивовижні історії Криму"*, 2019).

Отже, в найближчому майбутньому спрогнозуємо для деяких категорій і послуг актуальність етностилю (для продуктів харчування, одягу, взуття, аксесуарів, туризму тощо). Нині рекламна індустрія, використовуючи креативні рекламні технології образотворення, такі як метафора, гіпербола, асоціація, метонімія й алегорія, активно привертає увагу споживачів. Наявність візуальних метафор у рекламі вказує, що вони мають значний потенціал і переконливість, можливо, на підсвідомому рівні, та, як наслідок, мають фінансовий результат. Метафора як творчий метод і комунікативний засіб стає базовою характеристикою сучасної візуальної культури, інструментом інтеграції абстрактного та конкретного, тлумачення складних аспектів світоглядного характеру, ідей і поєднання образів з емоціями, засобом створення й акцентування нових смислів.

Візуальність забезпечує основу для стилістичного аналізу засобів рекламного інформування та їхнього впливу на соціум (символів, орнаментів, кольорів, знакових форм, вебграфіки, відеореклами, інтернет-банерів, друкованої й зовнішньої реклами), є невід'ємним джерелом розвитку творчих концепцій у дизайні. Таким чином, кращі прояви урбанізованого фольклору використовують композиційні закономірності орнаментики, емоційність колористики, художню мову декору, досягаючи синкретичної єдності – поєднання естетичних та утилітарних функцій в об'єктах рекламного дизайну.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

У статті вперше узагальнено стилістичні аспекти та тенденції розвитку сучасної рекламної графіки. Акцент був зроблений на прийомах візуалізації, атрибутах етностилю та національній специфіці. Аргументовано, що образотворення в рекламі є складним завданням щодо спрямованого психоемоційного та асоціативного впливу на споживачів різних регіонів з урахуванням етномистецьких традицій. Теоретичні положення мають

вагомість на концептуально-прогностичному та проблемно-теоретичному рівнях, оскільки для успішної підготовки конкурентоспроможних дизайнерів реклами необхідна потужна методологічна база. Практична значимість полягає у дидактизації досвіду міждисциплінарних досліджень у змісті лекційних курсів з фахових дисциплін, програм науково-методичних семінарів, онлайн-курсів, у діяльності дизайн-студій та рекламних структур, організації культурних заходів, соціальної реклами тощо.

Висновки **6**

Дослідження культурно-естетичних складових реклами було спрямовано на систематизацію рекламних зображень та визначення їх функціональної специфіки в комунікативному просторі. Візуальна мова реклами представлена логічним відображенням соціокультурного стану суспільства протягом певних періодів. Проведений компаративний аналіз етнокультурних та міжкультурних тенденцій у рекламі виявив суперечності між комерційними завданнями та гармонізацією життєдіяльності соціуму, що мають переважно псевдонаціональні риси. Проте кращі рекламні кампанії, зокрема Ю. Гуцуляка, відтворюючи національний колорит, відповідають вимогам як певного замовника, так і глядача.

У процесі проектування рекламної продукції варто зважати на творче використання метафори, гіперболи, метонімії, алегорії та асоціації на базі орнаментально-геометричних мотивів, українських колористичних традицій та природної гармонійності кольорів. Якщо порівнювати етностилістику реклами різних країн або великих культурних регіонів, то, на нашу думку, пошуки національної ідентичності мають значно більший культуротворчий ресурс, ніж поверхові інтерпретації народного мистецтва. Нині використання етномотивів у засобах рекламного інформування можливе й необхідне для ідентифікації Української держави у світовому соціокультурному просторі, для підвищення національної самосвідомості та самоідентифікації.

Означений мистецтвознавчий напрям необхідно поглиблювати щодо вивчення арсеналу образотворчості та більш гармонійного створення кольоро-графічних форм у рекламі. Представлена робота може слугувати підґрунтям для подальших наукових досліджень процесів візуалізації у цифрових медіа.

Список бібліографічних посилань

- Антонович, Є. (2015). Українські етноренесанси. В М. І. Степаненко (ред.), *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст* (Кн. 1, с. 5–11). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Бітаєв, В., Богуцький, Ю., & Чернець, В. (Ред.). (2014). *Українська енциклопедія етномистецтвознавства та етнокультурології* (Т. 1, кн. 3). Національна академія мистецтв України.
- Боас, Ф. (1997). Методы этнологии. В С. Я. Левит (ред.), *Антология исследований культуры* (Т. 1: Интерпретация культуры, с. 519–527). Университетская книга.
- Буркхардт, Я. (2013). *Размышления о всемирной истории* (А. В. Дранов & А. Г. Гаджикурбанов, пер.; 2-е изд.). Центр гуманитарных инициатив.
- Генисаретский, О. (Ред.). (1991). *Экология культуры. Теоретические и проектные проблемы*. Путь.
- Даниленко, В. (2005). *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури*. Колорит.
- Дивовижні історії Криму*. (2019). Мистецький Арсенал. <https://artarsenal.in.ua/vystavka/dyvovyzhni-istoriyi-krimu>.
- Зиміна, С. (2018). *Стилі інтер'єру*. Довіра.
- Кара-Васильєва, Т. (2005). Інтерпретація народного мистецтва як візуальна модель національного стилю. В Т. Кара-Васильєва & З. Чергусова, *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»* (с. 15–19). Либідь.
- Кафтанджиев, Х. (2005). *Гармония в рекламной коммуникации*. Эксмо.
- Коцур, В. П., Потапенко, О. І., & Дмитренко, М. К. (Ред.). (2002). *Словник символів культури України* (2-ге вид; с. 192–194). Міленіум.
- Лагутенко, О. (2006). *Українська графіка першої третини ХХ століття*. Грані-Т.
- Легенький, Ю. (2000). *Дизайн: культурологія та естетика*. Київський державний університет технологій та дизайну.
- Лихачев, Д. (1984). *Экология культуры*. В *Заметки о русском* (2-е изд.; с. 54–61). Советская Россия.
- Личковах, В. А. (2011). *Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури*. Парапан.
- Личковах, В. А. (2017, 25–26 квітня). Семіотика етнокультури (на прикладі знака Коня і сигнатури Семаргав художньої етнокультурографії). В *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття*, Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, Одеса–Київ–Варшава (с. 19–22). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Ляшенко, І. (Ред.). (1996). *Українська художня культура*. Либідь.
- Найден, О. (2011). *Марія Приймаченко. Орнамент простору і простір орнаменту*. Стилос.
- Ортега-и-Гассет, Х. (1991). *Эстетика. Философия культуры*. Искусство.
- Прищенко, С. (2018). *Художньо-образна система рекламної графіки*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Скрипник, Г. А. (Ред.). (2006). *Історія українського мистецтва* (Т. 4: Мистецтво ХІХ століття, с. 646). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
- Тойнби, А. Дж. (2011). *Промышленный переворот в Англии в XVIII столетии*. Либроком.
- Хмельовський, О. (2002). *Вступ у дизайн: Основи проектування систем життя*. Луцький державний технічний університет.
- Юдкін, І. М. (2008). *Формування визначників української культури: Культурологічні студії*. Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
- Юнг, К. (1991). *Архетипы и символы*. Ренессанс.

- Encyclopdia Britannica. (2016). *Cultural ecology*. <https://www.britannica.com/topic/cultural-ecology>.
- Holden, J. (2015, February 23). The Ecology of Culture. *Cultural Value Project Blog*. <https://culturalvalueproject.wordpress.com/2015/02/23/john-holden-the-ecology-of-culture>.

References

- Antonovych, Ye. (2015). Ukrainski etnorenesansy [Ukrainian Ethno-Renaissance]. In M. I. Stepanenko (Ed.), *Etnodyzain: yevropeyskyi vektor rozvytku i natsionalnyi kontekst [Ethnodesign: the European Vector of Development and the National Context]* (Pt. 1, pp. 5–11). Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Bitaiiev, V., Bohutskiy, Yu., & Chernets, V. (Eds.). (2014). *Ukrainska entsyklopediia etnomystetstvoznavstva ta etnokulturolohii [Ukrainian Encyclopedia of Ethnoart Science and Ethnocultural Studies]* (Vol. 1, Pt. 3). National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Boas, F. (1997). Metody etnologii [Ethnology Methods]. In S. Ya. Levit (Ed.), *Antologiya issledovaniy kul'tury [Anthology of Cultural Studies]* (Vol. 1: Interpretation of Culture, pp. 519–527). Universitetskaya kniga [in Russian].
- Burkkhardt, Ya. (2013). *Razmyshleniya o vsemirnoi istorii [Reflections on World History]* (A. B. Dranov & A. G. Gadzhikurbanov, Trans.; 2nd ed.). Tsentr gumanitarnykh initsiativ [in Russian].
- Danylenko, V. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury [Design of Ukraine in the World Context of Art and Design Culture]*. Koloryt [in Ukrainian].
- Dyvovyzhni istorii Krymu [Amazing Stories of Crimea]. (2019). Mystetskyi Arsenal. <https://artarsenal.in.ua/vystavka/dyvovyzhni-istoriyi-krymu> [in Ukrainian].
- Encyclopdia Britannica. (2016). *Cultural ecology*. <https://www.britannica.com/topic/cultural-ecology> [in English].
- Genisaretskii, O. (Ed.). (1991). *Ekologiya kul'tury. Teoreticheskie i proektnye problemy [Ecology of Culture. Theoretical and Design Problems]*. Put' [in Russian].
- Holden, J. (2015, February 23). The Ecology of Culture. *Cultural Value Project Blog*. <https://culturalvalueproject.wordpress.com/2015/02/23/john-holden-the-ecology-of-culture> [in English].
- Jung, C. (1991). *Arkhetypy i simvoly [Archetypes and symbols]*. Rennans [in Russian].
- Kaftandzhiev, Kh. (2005). *Garmoniia v reklamnoi kommunikatsii [Harmony in Advertising Communication]*. Eksmo [in Russian].
- Kara-Vasyliieva, T. (2005). Interpretatsiia narodnoho mystetstva yak vizualna model natsionalnoho styliu [Interpretation of Folk Art as a Visual Model of National Style]. In T. Kara-Vasyliieva & Z. Chehusova, *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. U poshukakh "velykoho styliu" [Decorative art of Ukraine of the XX Century. In Search of "Great Style"]* (pp. 15–19). Lybid [in Ukrainian].
- Khmelovskiy, O. (2002). *Vstup u dyzain: Osnovy proektuvannia system zhyttia [Introduction to Design: Fundamentals of Designing Life Systems]*. Lutsk National Technical University [in Ukrainian].
- Kotsur, V. P., Potapenko, O. I., & Dmytrenko, M. K. (Eds.). (2002). *Slovyk symboliv kultury Ukrainy [Dictionary of Symbols of Culture of Ukraine]* (2nd ed.; pp. 192–194). Milenium [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian Graphics of the First Third of the Twentieth Century]*. Hrani-T [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu. (2000). *Dyzain: kulturolohiia ta estetyka [Design: Culturology and Aesthetics]*. Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Liashenko, I. (Ed.). (1996). *Ukrainska khudozhnia kultura [Ukrainian Art Culture]*. Lybid [in Ukrainian].

- Likhachev, D. (1984). *Ekologiya kul'tury [Ecology of Culture]*. In *Zametki o russkom [Notes on Russian]* (2nd ed.; pp. 54–61). Sovetskaya Rossiya [in Russian].
- Lychkovakh, V. A. (2011). *Filosofii etnokultury. Teoretyko-metodolohichni ta estetychni aspekty istorii ukrainskoi kultury [Philosophy of Ethnoculture. Theoretical-Methodological and Aesthetic Aspects of the History of Ukrainian Culture]*. Parapan [in Ukrainian].
- Lychkovakh, V. A. (2017, April 25–26). *Semiotyka etnokultury (na prykladi znaka Konia i syhnatury Semarhlav khudozhnii etnokulturohrafii) [Semiotics of Ethnoculture (on the Example of the Sign of the Horse and the Signature Semarglav Artistic Ethnocultural Studies)]*. In *Transformatsiini protsesy v mystetskii osviti ta kulturi Ukrainy XXI stolittia [Transformational Processes in Art Education and Culture of Ukraine of the XXI Century]*, Proceedings of the International Scientific and Creative Conference, Odesa–Kyiv–Warsaw (pp. 19–22). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Naiden, O. (2011). *Mariiia Pryimachenko. Ornament prostoru i prostir ornamentu [Mariia Pryimachenko. Ornament Space and Ornament Space]*. Stylos [in Ukrainian].
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Estetika. Filosofiia kul'tury [Aesthetics. Philosophy of Culture]*. Iskusstvo [in Russian].
- Pryshchenko, S. (2018). *Khudozhno-obrazna systema reklamnoi hrafiky [Artistic System of Advertising Graphics]*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H. A. (Ed.). (2006). *Istoriia ukrainskoho mystetstva [History of Ukrainian Art]* (Vol. 4: Art of the XIX Century, p. 646). Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Toynbee, A. J. (2011). *Promyshlennyi perevorot v Anglii v XVIII stoletii [Industrial Revolution in England in the 18th Century]*. Librokom [in Russian].
- Yudkin, I. M. (2008). *Formuvannia vyznachnykiv ukrainskoi kultury: Kulturolohichni studii [Formation of Determinants of Ukrainian Culture: Cultural Studies]*. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Zymina, S. (2018). *Styli interieru [Interior Styles]*. Dovira [in Ukrainian].



УДК 7.05:391]:75.071.1(477)

UDC 7.05:391]:75.071.1(477)

DOI: 10.31866/2617-7951.3.2.2020.220083

ЕТНІЧНІ МОТИВИ В ДИЗАЙНЕРСЬКИХ КОЛЕКЦІЯХ ОДЯГУ ЛЮДМИЛИ СЕМИКІНОЇ

Олена Папета,

<https://orcid.org/0000-0002-7053-1291>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Інститут мистецтв

Київського університету

ім. Бориса Грінченка,

Київ, Україна

papeta.ev@gmail.com

ETHNIC MOTIVES IN DESIGNER COLLECTIONS OF CLOTHING BY LYUDMYLA SEMYKINA

Helena Papeta,

<https://orcid.org/0000-0002-7053-1291>

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Institute of Arts

of Borys Grinchenko

Kyiv University,

Kyiv, Ukraine

papeta.ev@gmail.com

Анотація

Метою статті є з'ясування ролі етнічних мотивів у розробці дизайнерських моделей одягу Л. Семикіної. **Методологія дослідження.** У статті застосовано комплексний аналіз колекції костюмів Л. Семикіної, у якій вона виступає в іпостасях дизайнера, художника і теоретика. Оригінальні зразки строїв на історичну тематику проаналізовано через призму творчого методу мисткині. **Новизна дослідження** полягає у виявленні особливостей художньо-пластичного світосприйняття Л. Семикіної, характеру формальних прийомів, властивих її художній манері. **Висновок.** У результаті дослідження доходимо висновку, що творчі розробки художниці в галузі костюму є синтезом пластичного, орнаментального і кольорового рішення. Звертаючись до невичерпного джерела ідей, образів і форм культурної спадщини України, Л. Семикіна знаходить нові форми духовної та естетичної спадкоємності. Її оригінальні строї є новаторською формою дизайнер-

Abstract

The aim of the article is to clarify the role of ethnic motives in the development of L. Semykina's clothing design models. **Research methodology.** The article uses a comprehensive analysis of the collection of costumes by L. Semykina, in which she acts as a designer, artist and theorist. The original samples of costumes on historical themes were analyzed through the prism of the artist's creative method. **The novelty of the study** lies in identifying the features of the artistic and plastic worldview of L. Semykina, the nature of the formal techniques inherent in her artistic style. **Conclusion.** As a result of the research we come to the conclusion that the artist's creative developments in the field of costume are a synthesis of plastic, ornamental and color solutions. Turning to the inexhaustible source of ideas, images and forms of cultural heritage of Ukraine, L. Semykina finds new forms of spiritual and aesthetic continuity. Her original costumes are an innovative form of design approach to the problem of rethinking the

ського підходу до проблеми переосмислення етнічних ознак костюму, від історичних стилізацій до міфопоетичних реконструкцій.

ethnic features of the costume, from historical stylizations to mythopoetic reconstructions.

Ключові слова:

символіка образу, етнічні мотиви, стилізація, міфопоетика, семантика, конструктивні особливості.

Keywords:

image symbolism, ethnic motives, stylization, mythopoetics, semantics, constructive features.

Вступ **1**

Одним з важливих аспектів розробок сучасного одягу з елементами етнічних мотивів є глибоке і ґрунтовне вивчення досягнень провідних українських митців, які працювали в цій галузі мистецтва в другій половині ХХ ст. Означена тема є актуальною для поглибленого аналізу проблем сучасного конструювання одягу, його художньо-пластичного рішення. У даній статті з'ясовується роль етнічних мотивів у розробці дизайнерських моделей одягу Л. Семикіної під назвою «Скіфський степ» (1960 – 1990 рр.). Завдяки самотутності її творчого методу маємо можливість проаналізувати оригінальні зразки строїв на історичну тематику; визначити культурно-історичні і семантичні зв'язки, а також особливості творчого методу художниці Л. Семикіної в контексті новаторських тенденцій і композиційно-колористичних інновацій у розробці костюму.

Мета дослідження **2**

Виявити стилістичні особливості етнічних мотивів у дизайнерських розробках одягу Л. Семикіної, провести аналіз образно-пластичних рішень костюмів авторської колекції «Скіфський степ» (1960 – 1990 рр.).

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Стаття присвячена аналізу образно-пластичних модифікацій на основі етнічних мотивів у авторській серії костюмів художниці Л. Семикіної. Наукові дослідження проблем інтеграції історико-культурного доробку в галузі дизайну одягу охоплюють широкий спектр напрямків і свідчать про те, що така постановка проблеми на сьогоднішній день є актуальною. Однією з найбільш ґрунтовних праць, присвячених використанню етнологічних мотивів у слов'янському костюмі, є роботи З.О. Васиної (2003; 2006); З. Тканко та О. Коровицького (2000). Щодо методики оцінки моделей колекцій сучасного одягу з погляду художньо-естетичних, утилітарних і соціальних критеріїв, варто відзначити ґрунтовні роботи І.А. Гардабхадзе (2012), у яких висвітлено комплексні проблеми і тенденції у дизайні одягу.

Результати дослідження **4**

У процесі дизайнерських пошуків образно-символічного рішення своїх моделей Л. Семикіна звертається до археологічних артефактів та історичних реконструкцій скіфо-сарматсько-

го одягу, які дали їй можливість простежити трансформацію символіко-сакральних функцій костюму. При цьому вона виділяє його роль як одного з головних атрибутів, що виконував репрезентативну функцію для визначення приналежності людини до соціальної чи духовної еліти. В серії «Скіфський степ» (1960 – 990 рр.) художницею Л. Семикіною була втілена спроба переосмислення ролі костюму як найважливішого засобу передачі культурної традиції.

Як дизайнер одягу, Л. Семикіна не просто веде діалог з минулим, а своєю творчістю немов нагадує сучасникам, що пам'ять предків продовжує своє життя у нащадках. На відміну від археології або історії, що свідчать про минулі епохи мовою текстів і артефактів, художниця переосмислює події минулого через суб'єктивне сприйняття, яке часом виявляється не менш переконливим. Образно-пластичний аналіз її колекції може бути семантичним доказом того, що будь-яку епоху можна зрозуміти не тільки через літопис, історію чи матеріальну культуру даного етносу, а й через еволюцію одягу. Актуальність такої постановки питання очевидна і на сучасному етапі історичного розвитку, оскільки дизайн одягу – як повсякденного, так і офіційного, – залишається одним з наочних засобів демонстрації соціального статусу людини, її етнічної приналежності.

Авторські розробки художниці, представлені в серії «Скіфський степ» – це не тільки фантазії на історичну тематику. Вони є результатом синтезу численних вражень, «пропущених» крізь призму її художнього бачення. В інтерпретаціях Л. Семикіної одяг, виконаний відповідно до культурних традицій кочових племен Північного Причорномор'я, і декорований відповідно традиційними сакральними символами цих кочових народів, був пластичним відтворенням складного знаково-символічного комплексу, який синтезував уявлення скіфів і сарматів про Всесвіт.

Звертаючись до міфопоетичних образів скіфо-сарматських народів, що населяли степи Північного Причорномор'я у 7–5 ст. до н. е., вивчаючи археологічні знахідки, історичні реконструкції в галузі одягу, Л. Семикіна прийшла до усвідомлення традиційного костюму цих кочових племен як прообразу не тільки княжого одягу часів Київської Русі, а й традиційного українського національного строю (Васіна, 2003; 2006).

Тисячолітня історія перебування скіфо-сарматських племен у Північному Причорномор'ї мала надзвичайно серйозні наслідки. Вони не тільки передавали місцевому населенню прогресивні технології землеробства та ремесла, а й активно сприяли контактам Київської Русі із спадкоємицею грецької культури, колишньою еллінською колонією, – Візантією. Мистецтво скіфо-сарматських племен сприяло розповсюдженню еллінської культури серед місцевого населення. Кочові скіфи внесли яскра-

вий і неповторний колорит у мистецтво слов'янських народів (Зеленин, 1991). У скіфських курганах знайдено чудові вироби давньої торевтики, створені кращими майстрами того часу. У похованнях царів і аристократії збереглися прикраси з дорогоцінних металів, зброя, елементи кінського спорядження. На підставі археологічних розкопок стали можливими не тільки вивчення побуту цих племен, але й історичні реконструкції одягу тієї епохи.

Так само, як етнічний одяг скіфів і сарматів, авторські строї Л. Семикіної здебільшого виконані з натуральних тканин, частіше з цупкого сірого сукна, рясно прикрашеного золотою та срібною аплікацією, яка своїм графічним абрисом нагадує древні письмена і символи. Строї «Сарматський цар», «Тур» мають ідентичну викрійку, в основу якої покладено довге вбрання з широкими рукавами.

Головні убори також мають прямі аналоги із скіфо-сарматськими елементами головного вбрання (*башликами, тіарами, калафами*). Головний убір строю «Сарматський цар» виконаний у формі круглої високої шапки і оздоблений тканиною, що спадає на плечі широкими зборками. Л. Семикіна в дизайнерських розробках головних уборів, за аналогією з традиційними формами одягу скіфо-сарматських племен, об'єднує практичність і естетику, утилітарність і символізм.

Для орнаментального оздоблення строїв художницею використані матеріали, подібні до тих, які використовувалися або могли бути використані при створенні скіфо-сарматської одягу: сукно, фетр, дерево, метал, шкіра. Цим речам властива яскраво виражена декоративність завдяки оздобленню золотими і срібними елементами, з яких складено орнаментально-пластичне декорування її одягу. Геометричний орнамент, яким оздоблено строї, художниця трактує як універсальний код передачі сакральної інформації, важливої для розуміння культурних і релігійних понять даного етносу.

Синтетичне взаємопроникнення антропоморфних і зооморфних образів, характерне для орнаментів скіфо-сарматського мистецтва, має місце і в дизайнерському трактуванні декору строїв серії «Скіфський степ». Творчий метод Л. Семикіної нагадує старовинну легенду, розказану мовою пластики, кольору і лінії, в якій міфи й образи нерозривно переплетені з історією. Наприклад, орнаментальне оздоблення строю «Тур» викликає асоціації із золотою пектораллю у «звіриному стилі» – улюбленою прикрасою скіфської знаті, в якому домінує форма солярних символів.

Оригінальне дизайнерське рішення мають орнаменти, розроблені в стилістиці так званого «звіриного» стилю. Головні «персонажі», – олені, коні, птахи, – трактовані в індивідуальній манері, в якій органічно злиті пластичний реалізм і абстрактна стилізація. Художниця зображує тварин у складних ракурсах,



Рис. 1. Людмила Семикіна. Сарматка; Жрець. Костюми з серії «Скіфський степ». 1993 – 1996. Сукно, шкіра, парча, металіт, аплікація. Приватна колекція Л. Семикіної.

Fig. 1. Lyudmyla Semykina. A sarmatian woman; a priest. The suit from the «Scythian steppe» series. 1993 – 1996. Cloth, leather, brocade, metallic, application. The private collection of L. Semykina.

підкреслюючи видові ознаки, пластику тіла, внутрішній динамізм і напругу. При цьому силуети тварин в орнаментальному декорі її строїв прочитуються і як виразні абстрактні форми.

Яскравим прикладом такої інтерпретації є оздоблення нижньої частини костюму «Скіфська жриця Грифон», виконане в техніці аплікації на тканині. Образ Грифона – агресивний символ навіть у контексті етимології цього слова. Але в орнаментальній трансформації створеного уявою художниці образу він перетворюється на захисника спокою. Л. Семикіна підкреслює пластичною формою золотого орнаменту факт добровільного підпорядкування агресивної сили цілющим силам природи.

Всі складові елементи даної композиції є символічною ритуальною містерією. Зооморфна пластика, присутня в абстрактних силуетах тварин і птахів, майстерно закомпонована на монохромному тлі, яким є сіре сукно її строїв. Л. Семикіна як дизайнер одягу йде шляхом демонстративної символізації, досягаючи при цьому різноманітності орнаментики. Художниця трансформує власне емоційне сприйняття образу у вигляді орнаментального рішення сюжету.

Геометризований орнамент, який є неодмінним елементом дизайнерського рішення строїв Л. Семикіної, органічно пов'язаний з поверхнею тканини, її пластикою і фактурою, – це невід'ємний елемент у створенні цілісного образу, який і є у своїй суті «образом Всевіту». Доречною буде паралель між міфологічно-сакральною функцією етнічного скіфо-сарматського орнаменту і його пластично-візуальним еквівалентом.

Одяг як обов'язковий предмет побуту народився з тих же джерел, що і вербальний міф, оскільки саме міфологічною була свідомість людини в момент виникнення матеріальної культури. Костюм як один з перших етнічних артефактів теж був матеріальним аналогом світу, відповідним рівню світогляду соціуму.

У даному контексті авторські строї із серії «Скіфський степ» є квінтесенцією світосприйняття художниці, що об'єднує конкретність пластичного образу, тотожність понять минулого і сьогодення, системність у передачі антропоморфних і зооморфних форм, що символізують циклічність буття.

Семантичне значення створених художницею образів розкривається в її роботі з площиною, поділеною на геометричні сегменти. Кожен з них, у свою чергу, несе змістовне та символічне навантаження. Орнаментальне рішення образу має декоративні елементи у вигляді солярних символів – кола, хреста, свастики. Іншими словами, в декорі цього костюму основна семантична роль відведена найдавнішим неолітичним символам, які споконвіку виконували в культурі етносу скіфо-сарматських народів меморіальну, сакральну, символіко-міфологічну функцію.

Семантичне наповнення жіночого образу «Скіфської царичі Сонця» трактовано художницею як оберіг і духовний гарант безперервності життєвого циклу. В дизайнерському рішенні костюму Л. Семикіна робить смисловий акцент на посиленні монументальності створеного образу. Для цього вона використовує метод збільшення масштабності – костюм у масштабному відношенні вище середнього людського зросту.

Наукова новизна та практична значимість дослідження **5**

В статті доведено концептуальний характер кожного окремого строю, який є прикладом естетичної виразності художнього образу в сучасному культурному просторі. Також проаналізовано колекцію авторських строїв Л. Семикіної в контексті трактування костюму як полісемантичного образу, що безпосередньо може впливати на світосприйняття людини.

Висновки **6**

В контексті проблеми аналізу конструктивних особливостей, а також етнічної морфології одягу дизайнерські розробки Л. Семикіної – це спроба духовного відтворення конструктивно-сакральної функції костюму з послідовним відображенням дизайнерської ідеї в матеріалі. Пластична структура її моделей організована у відповідності до тих функцій, на які вона розрахована, а матеріали і засоби виготовлення максимально повно втілюють задум дизайнера-конструктора. Авторська серія костюмів Л. Семикіної – яскраве і переконливе свідчення того, як сучасний художник-дизайнер, звертаючись до невичерпного джерела ідей, образів і форм культурної спадщини України, знаходить нові форми духовної та естетичної спадкоємності. Її оригінальні строї є новаторською формою дизайнерського підходу до проблеми переосмислення етнічних ознак костюму, від історичних стилізацій до міфопоетичних реконструкцій.

Список бібліографічних посилань

- Бромлей, Ю. В. (1983). *Очерки теории этноса*. Наука.
- Буткевич, Л. М. (2005). *История орнамента*. Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
- Ваганян, Г., & Ваганян, В. (2006). *Каменная летопись цивилизации*. Нжар. <http://www.iatp.am/vahanyan/kamlet/pdf/kamlet.pdf>
- Васіна, З. О. (2003). *Український літопис вбрання: Книга-альбом* (Т. 1: 11000 років до н. е. – XIII ст. н. е. : Науково-художні реконструкції). Мистецтво.
- Васіна, З. О. (2006). *Український літопис вбрання: Книга-альбом* (Т. 2: XIII – початок XX ст. : Науково-художні реконструкції). Мистецтво.
- Гардабхадзе, І. А. (2012). Особливості наукового підходу до вирішення актуальних проблем дизайну одягу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 15, 7–10.
- Зеленин, Д. К. (1991). *Восточнославянская этнография*. Наука; Главная редакция восточной литературы.
- Тканко, З., & Коровицький, О. (2000). *Моделювання костюма в Україні XX століття*. Брати Сиротинські і К.

References

- Bromley, Yu. V. (1983). *Ocherki teorii etnosa [Essays on the Theory of Ethnos]*. Nauka [in Russian].
- Butkevich, L. M. (2005). *Istoriia ornamenta [Ornament History]*. Humanitarian publishing center VLADOS [in Russian].
- Hardabkhadze, I. A. (2012). Osoblyvosti naukovoho pidkhodu do vyrishennia aktualnykh problem dyzainu odiahu [Features of the Scientific Approach to Solving Current Problems of Clothing Design]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 15, 7–10 [in Ukrainian].
- Tkanko, Z., & Korovytskyi, O. (2000). *Modeliuvannia kostiuma v Ukraini XX stolittia [Costume Modeling in Ukraine of the XX Century]*. Braty Syrotynski i K [in Ukrainian].
- Vahanyan, G., & Vahanyan, V. (2006). *Kamennaia letopis tsivilizatsii [Stone Chronicle of Civilization]*. Nzhar. <http://www.iatp.am/vahanyan/kamlet/pdf/kamlet.pdf> [in Russian]
- Vasina, Z. O. (2003). *Ukrainskyi litopys vbrannia: Knyha-albom [Ukrainian Chronicle of Clothing: Book-Album]* (Vol. 1: 11000 rokiv do n. e. – XIII st. n. e. : Naukovo-khudozhni rekonstruktsii [11000 BC – XIII Century AD : Scientific and Artistic Reconstructions]). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Vasina, Z. O. (2006). *Ukrainskyi litopys vbrannia: Knyha-albom [Ukrainian Chronicle of Clothing: Book-Album]* (Vol. 2: XIII – pochatok XX st. : Naukovo-khudozhni rekonstruktsii [XIII – early XX Century: Scientific and Artistic Reconstructions]). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Zelenin, D. K. (1991). *Vostochnoslavianskaia etnografiia [East Slavic Ethnography]*. Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury [in Russian].

**НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ У
ВИШИВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ
ЯК НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ
ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО
ПРОМИСЛУ**

Анастасія Варивончик,
<https://orcid.org/0000-0002-4455-1109>
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський університет
ім. Б. Грінченка,
Київ, Україна
varivonchik@ukr.net

**LATEST TECHNOLOGIES
IN EMBROIDERY ART
AS A NEW STAGE
IN TRADITIONAL UKRAINIAN
CRAFTS DEVELOPMENT**

Anastasiia Varyvonchyk,
<https://orcid.org/0000-0002-4455-1109>
PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine
varivonchik@ukr.net

Анотація

Мета статті полягає у висвітленні сучасних тенденцій в дизайні вишитих виробів одягу, які пов'язані з застосуванням вишивальних комп'ютерних автоматів. **Методологічні засади дослідження** ґрунтуються на використанні спостережень мистецтвознавчого, історичного, та культурологічного аналізу. **Наукова новизна.** В статті оглядаються археологічні артефакти та історичні джерела, що демонструють наявність вишитих елементів у декорі одягу стародавніх українців та доводять, що традиція оздоблювати речі вишитими елементами існує в Україні вже понад 2 тис. років. Зазначається, що впродовж ХХ ст. в Україні відбувався розвиток художніх промислів шляхом механізації, тобто застосування технічних приладів для пришвидшення роботи, що мало і позитивні, і негативні наслідки. Стисло викладена інформація про можливості сучасних комп'ютерних технологій у вишивальному процесі. **Висновки.** Результати дослідження доводять, що у ХХІ ст. цифрові технології розширюють можливості у створенні вишитих творів завдяки комп'ютерним технологіям. Мистецтво вишивки залишається найважливішим покликанням й надалі його прирощене призначення – бути окрасою одягу. Інновації і новітні технології надали можливість прогресивним дизайнерам створювати

Abstract

The aim of the research is to cover modern tendencies in design of embroidered garments using computerized embroidery machines. **The research methodology** includes observations of historical, artistic and cultural analysis. **The novelty of the research.** The article focuses on the review of archaeological artifacts and historical sources which demonstrate the presence of embroidered elements in clothes decor of ancient Ukrainians and prove the fact that the tradition of ornamentation of clothes with embroidered elements dates back more than two thousand years. It is claimed that during the 20th century in Ukraine a process of development of artistic crafts by mechanical means, i.e. using technical means to speed up the work which had both positive and negative results, was taking place. The article also contains brief information on capabilities of computer technologies in embroidery process. **Conclusions.** The findings of the research prove that in the 19th century digital technologies expand opportunities to create embroidered pieces of art thanks to computerized machines. The embroidery art remains one of the most important crafts which is naturally aimed at ornamentation of garments. Innovations and latest technologies offered an opportunity for progressive designers to create new models in clothing and images for embroidery decor, and

ти нові моделі одягу і малюнки для вишиваного декору, а також створили платформу для подальшого розвитку вишивального мистецтва.

also laid the basis for further development of embroidery art.

Ключові слова: **Keywords:**

вишивка, одяг, вишивальні автомати, сучасні комп'ютерні технології.

embroidery, garments, embroidery machines, modern computer technologies.

Вступ **1**

В умовах сучасних глобалізаційних процесів та у тенденціях нівелизації особливостей локального мистецтва, культури і побуту гостро відчутна потреба збереження і відродження кращих народних традицій. У сфері дизайну активно проводиться пошук шляхів проектування на основі національної та етнічної ідентичності. Не виключенням є і фешн-індустрія. Однією з визначальних ознак традиційного українського костюму, і жіночого, і чоловічого, є оздоблення насиченою за фактурами, кольорами та візерунками вишивкою. Про прихильність і дизайнерів, і споживачів до одягу з елементами вишивки говорить факт існування доволі великої кількості підприємств і брендів, які випускають унікальний вишитий етноодяг та стабільний попит на нього з боку українців та іноземців. Велику роль у цьому відіграють технічні і технологічні можливості вишивання, які виникли в ХХІ ст. та активно розвиваються. Тож актуальним є огляд тенденції застосування машинної вишивки у сучасному українському етнодизайні одягу.

Мета дослідження **2**

Мета статті – висвітлити еволюцію унікального українського художнього промислу вишивки та оглянути сучасні тенденції в дизайні вишитих виробів одягу, реалізованих із застосуванням вишивальних комп'ютерних автоматів.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Мистецтво вишивання та його використання у виготовленні одягу привертає до себе дослідницьку увагу українських науковців. Фундаментальні дослідження української вишивки здійснює Т. Кара-Васильєва (1984, 1993, 2000, 2008, 2009 р. та ін.). Вишивку в усіх різновидах як поширений вид народної творчості аналізувала Р. Захарчук-Чугай (1988, 2007р.). Особливості орнаментики в українському вишиванні досліджував М. Селівачов (2005 р.), символіку – Є. Причепій (2009 р.). Українське народне вишивання розглядали як навчальну дисципліну К. Сусак, Н. Стеф'юк (2000 р., та ін.). Проте публікацій на теми застосування сучасних інформаційно-комп'ютерних технологій

у побутових умовах та невеликих власних виробництвах у сучасному українському вишивальному мистецтві не виявлено.

Результати дослідження **4**

На основі аналізу історичних джерел, можемо констатувати, що мистецтво вишивки має стародавню історію. Про давню появу і поширення оберегу та прикрашеного вишиванням одягу на українських землях свідчать малюнки та «зображення на виробках декоративно-прикладного мистецтва скіфських часів (срібна ваза з кургану Чортомлик (IV ст. до н.е.), чаша з кургану Гайманова могила (IV ст. до н.е.) та ін.)» (Селівачов, 2013, с. 45). В часи проведення розкопок «у кургані Куль-Оба (IV ст. н.е., територія сучасної Черкащини) археологами було знайдено вазу, в якій були фігурки танцюристів, виконані з металу, «одягнуті» у вишивані сорочки з геометричними візерунками: хрестами, колами, ромбами. У ХХ ст. були найбільші знахідки з мартинівського скарбу (сьогодні с. Мартинівка Канівського р-ну Черкаської обл.), що мають на зображеній пазусі сорочки широкі манішки з сітчастими орнаментами довжиною від початку коміра до паска. Схожу «манішку» було виявлено на бронзовій статуетці, з-під Хорола на Полтавщині» (IV–VII ст. н.е.)» (Селівачов, 2013, с. 45). Завдяки знахідкам археологів та їхнього аналізу мистецтвознавці, дослідники, науковці Д. Щербаківський, С. Сидорович, Я. Запаско, М. Селівачов, Т. Кара-Васильєва, Р.Захарчук-Чугай та інші доводять, що ці знахідки насичені розмаїтим матеріалом, де збереглися стародавні вишиті орнаментальні мотиви.

Початок ХХ ст. став знаковим у виробництві ткацьких, вишитих виробів художньо-промисловими артілями, які створювались у традиційних центрах ткацтва і вишивання. В артілі вступали нові члени зі своїми машинами. Згодом артілі були об'єднанні та реорганізовані у державні підприємства «Укрхудожпром». Найвідомішими були фабрики у смт. Решетилівка Полтавської обл., смт. Дігтярі Чернігівської обл., смт. Глиняни Львівської обл., м. Коломиї Івано-Франківської обл., м. Хотині Чернівецької обл. та м. Косові, до якого увійшли раніше килимарські підприємства Косова, Кутова, Яблунева (Кісельова & Попенко, 1979).

По закінченні другої світової війни відбувалося відновлення народного господарства текстильної та швацької промисловості. Наприкінці 1950-х рр. на виробництвах «Укрхудожпром» працювали цехи ручної і машинної вишивки. Вишивальні машини не відрізнялися від швейної машини, єдине, що зі швейної машини знімали «лапку» і майстриня під час роботи вишивала, тримаючи в руках натягнуті «п'яла». Голка в машині стояла на одному місці, лише вишивальниця завдяки руху зліва направо

в швидкому темпі пересувала «п'яла», вишиваючи малюнок, завчасно нанесений на тканину.

Перші промислові вишивальні машини були 22 класу, завдяки цьому обладнанню виконувалась така вишивка як «бриди», «викол» (прозорі техніки вишивки), «гладьовий валік», стрічкові декорування «бісер», «пісок».



Рис.1. Техніка виконання на вишивальній машині 22 класу, «бриди» (прозорі техніки вишивки), «гладьовий валік».

Fig.1. The technique of execution on the embroidery machine of the 22-nd class: transparent embroidery techniques, «satin stitch roller».

Працювали і тамбурні машини ВМ-50, що вишивали «ланцюжковим швоам»: «обкруткою», «тонким шнуром», методом махри «баранець» та інші.

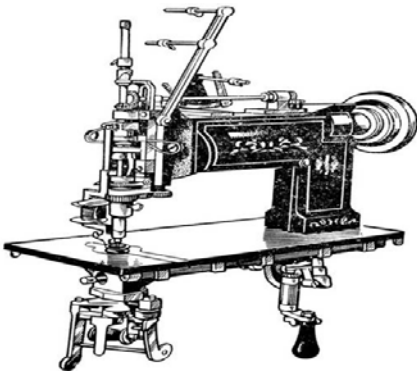


Рис.2. Тамбурна машина ВМ-50

Fig. 2. A tambour machine VM-50.



Рис.3. Тамбурна вишивка класу ВМ-50.

Fig. 3. The embroidery by a tambour machine VM-50.

Наприкінці 1980 рр. у Чеській РСР було створено швейну машину-напівавторат за назвою «Мінерва», перероблену на вишивальну 335 класу і удосконалену щодо машини 22 класу.

Саме в цій машині у майстрині під коліном була розташована педаль і завдяки натисканню на неї відкрилась можливість робити «гладь» за чітким розміром із великим розгоном від 2 до 9 мм. Майстрині не потрібно було рухати «п'яла», а тільки проводити голкою в русі по тканині у вигляді малювання. Придбання оновлених вишивальних машин виробництвом надало можливість виконувати вишивку з високою якістю за обмежений термін часу, але не було можливості виконувати прозорі техніки вишивки «викол» і «бриди». На цих машинах виконували вишивку для сучасного одягу масового виробництва та виробів ширвжитку (фартушки, прихватки, невеличкі серветки та інше).



Рис. 4. Вишивка на машині 335 класу, техніка вишивки «гладь».

Fig. 4. The embroidery on the car of the 335 class, the embroidery technique – a "satin stitch".

Ексклюзивні високоякісні вироби створювалися малими партіями і на замовлення ручною вишивкою народними майстрами. Натомість масовий випуск відбувався за допомогою спрощеної ручної вишивки та машинної, що надавало можливість уникати ускладненості асортименту. Машинний спосіб вишивання знижував собівартість продукції, через що, відповідно, зменшувалась і ціна виробу.

Водночас це вело до стандартизації та уніфікації продукції, що в такій сфері як дизайн одягу суттєво негативно впливало на попит. На виробництвах «Укрхудожпром» спільно працювали як професійні художники, так і народні митці. Наприкінці 1990-х рр. крах планової системи та державного управління всіма галузями виробництва означали і кінець функціонування художніх промислів України. Непосильні системи оподаткування, значне подорожчання плати енергоносіїв, відсутність ринку збуту істотно обмежили процес спроможності творчих майстрів та стали причинами кризових станів у цій галузі. Більшість виробництв припинили своє існування. До їхнього числа потрапили і вироб-

ничо-художні об'єднання, на яких працювали професійні вишивальниці та художники, що використовували традиційні техніки вишивки. Тим самим почала зникати етномистецтвознавча карта незалежної України, занепадали історичні центри народних художніх промислів – підприємства з технологічними процесами і високообдарованими художниками.

Проте це зовсім не означало призупинення життя людей, їхніх потреб в одязі. Тож проектування та виробництво одягу в Україні реорганізуються відповідно до нових ринкових умов та засад приватної власності. Після певного часу стагнації, спричиненої глибокою економічною кризою, дедалі виразніше починають заявляти про себе ознаки становлення в Україні сучасного дизайну одягу. І сприяла цьому розвитку саме індустріалізація швейних та вишивальних машин в усьому світі.

Розвиток сучасних технологій стрімко продовжував охоплювати всі сфери життя і сьогодні ми вже не уявляємо жодної структури без втручання високих комп'ютерних технологій. Не стало винятком і мистецтво вишивки. Звертаючи увагу на історію вишивальних машин та автоматів, можемо зазначити, що на початку ХХ ст. швейна машина отримала електричний привід. В середині 1990-х рр. у Японії було презентовано вишивальний автомат з комп'ютерним забезпеченням за редакторами програм WILCOM, BURUDAN, TAJIMA.

Новий стрибок у технологічному забезпеченні процесу вишивки вивів його на новий рівень та розширив можливості дизайну і декорування одягу. Сучасні автомати дозволяють дизайнерам варіювати і у створенні різноманітних візерунків, і у їхньому вишиванні. Наприклад, у вишивальному автоматі RICHPEACE TC-1201-520X450-B присутня одна голівка, яка вишиває одразу дванадцятьма кольоровими нитками. Вишивка відбувається як на полотні, так і на готових виробах. Наприклад, рукавна платформа у напівпромисловій шестиголкової вишивальній машині BROTHER PR-620 дозволяє виконувати вишивку у важкодоступних місцях та на кепках. Програмне забезпечення та оперативна пам'ять надає можливість комбінування, редагування та збереження малюнків, розвороту малюнку на кут 1/5/90 градусів, масштабування 80-120%. Автоматизація та комп'ютерне програмування надає можливість контролю за процесом вишивки й інформування про можливі помилки (обрив нитки, закінчення нитки в шпулі і т.д.). Високою є швидкість вишивання – до 1000 стібків в хвилину. Полегшують роботу і додаткові пристрої, наприклад, унікальні автомати для заправки ниток у голки. Пристрої створені не лише для вишивки, але й декорування в інших техніках, зокрема «рішельє» (декор отвору в тканині) (BROTHER Україна, ALL.BIZ Україна).

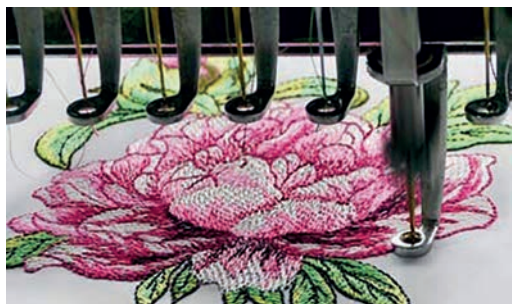


Рис. 5. Вишивка на вишивальному автоматі із застосуваннями голок з нитками різного кольору.

Fig. 5. The embroidery created on an embroidery machine with the use of needles with threads of different colors.

Незважаючи на те, що в світі сьогодні високо цінується ручна робота (так званий «handmade») та, внаслідок цього, унікальність кожного виготовленого вручну дизайн-об'єкта, механізація вишивання забезпечує одне з провідних визначень дизайну як художньо-проектної діяльності – можливість масового відтворення моделі.

Варто зауважити, що питання використання машинної вишивки часто лежить в площині ступеню цінності того чи іншого витвору, в полі дискусійної дихотомії «унікальний витвір – стандартизована масовізація». На нашу думку, високий рівень програмно-технічного забезпечення дозволяє вирішити цю дилему. Адже саме високі технології створюють передумови і для реалізації творчих задумів дизайнерів, і для їхнього швидкого оновлення. Мається на увазі, що досить просто відбувається перепрограмування автоматки для нових проектів, і, відповідно, виготовлення нового асортименту. Це дозволяє постійно створювати унікальні лімітовані колекції, спроектовані на досить високому рівні.

Отже, XXI ст. і надалі відкриває нові можливості для застосування української вишивки в одязі. Сьогодні на ринку послуг у сфері декорування одягу вишивкою багато гравців. Є такі, що продовжують шлях знецінення подібної технології. Зазвичай це невеликі підприємства, які використовують традиційні орнаментальні композиції з сорочок, але відтворюють його не ручним, а машинним засобом. Такий підхід не порушує жодних законів або авторських прав, проте певним чином знецінює історичні прототипи – автентичні сорочки, вишиті у ручний спосіб, а отже сповнені майстерності вишивальниці та її любові до своєї справи. Крім того, з погляду дизайну така продукція абсолютно не заслуговує на увагу.

Зразковими прикладами поєднання оригінальних дизайн-розробок і високих технологій є такі фешн-підприємства як «Фолк мода» (<https://folkmoda.net/>), «Ptaha» (<http://ptaha.in.ua/>) та «Etnodim» (<https://etnodim.com.ua/>).

У 2012-му р. у Львові розпочала свою роботу торгова марка «Фолк Мода», яка завдяки сучасним комп'ютерним технологіям створює етноодяг під керівництвом молодих українських

дизайнерів Максима Туганова та Петра Скірчука за допомогою вишивальних машин та автоматів. До запропонованого сучасного асортименту торгової марки «Фолк Мода» входять вишиті осучаснені сорочки, футболки, реглани, сукні, шкарпетки. Одяг, що створює компанія «Фолк Мода», високої якості і відповідає сучасним модним трендам. Дизайнери-власники виробництва не заощаджують на матеріалах, – нитках, тканині, фурнітурі, – бо це є одним із важливих чинників, які визначають добротність створених виробів (Фолк Мода, б.р.). Серед вишитого декору на одязі, що проектує «Фолк Мода», – переважно стрічкові орнаментальні мотиви, що максимально наслідують традиційні українські вишивки. Втім, вони мають оригінальне трактування та осучаснений вигляд. З огляду моделей, представлених до реалізації, видно, що компанія спеціалізується на машинній вишивці «хрестиком».



Рис. 6. Моделі торгівельної марки «Фолк Мода» з виконанням вишивки на сучасних вишивальних комп'ютерних автоматах.

Fig. 6. The models of the «Folk Moda» trademark with embroidery that was made on modern computer embroidery machines.

Ще одним ефектним українським брендом, що працює над створенням етноодягу за допомогою вишивки, вважаємо компанію «Ртага». Дизайнери цього бренду працюють не лише над створенням оригінального декору, але й над моделями одягу. Ефектний дизайн базується на використанні елементів традиційного українського жіночого одягу у поєднанні з мінімалізмом. Вишитий декор суконь можна поділити на дві групи – рослинні орнаменти та геометричні. Характерно те, що дизайнерки не використовують прототипи традиційних вишивок, а знаходять власні комбінації на основі дрібних елементів об'єктів декоративно-прикладного мистецтва. Привертають увагу оригінальні стилізовані рослинні елементи, які походять від флори

українських земель. Машинна вишивка надає можливість реалізувати прекрасні графічні ескізи. Спеціалізацією цієї компанії можна назвати вишивку «гладдю». Характерно, що нерідко в своїх розробках дизайнери та оператори досягають у вишивках ефекту живописності, адже часто зустрічаються елементи з градієнтним переходом між двома відтінками ниток.

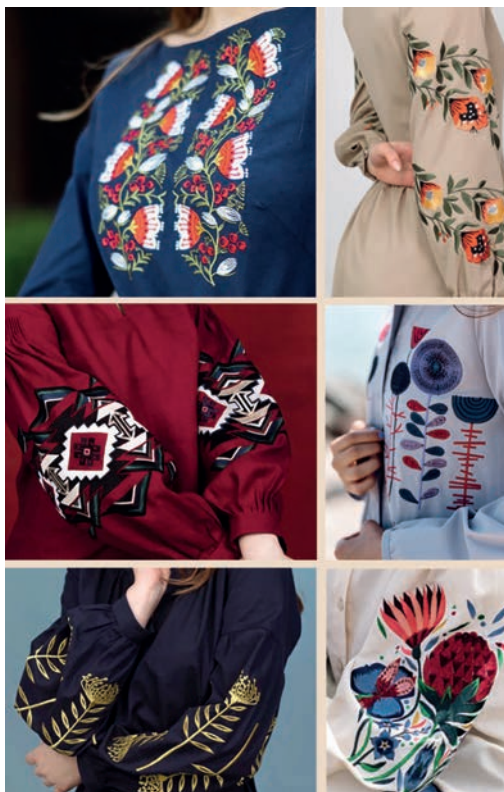


Рис. 7. Вишивки на моделях торгівельної марки «Ptaha»

Fig. 7. The embroidery on the models of the «Ptaha» trademark.

Найвиразнішими, на наш погляд, моделями етнодизайну одягу з вишитим декором можна вважати колекції компанії «Etnodim». Вишукані, зручні жіночі сукні та сорочки оздоблені в міру багатими візерунками, геометричними та рослинними композиціями. Розробки цікаві і з точки з погляду графічної концепції, і з погляду втілення у вигляді вишивки. Автоматизація процесу вишивання, комп'ютерне програмування дозволяє зробити різноманітні фактурні вишиті візерунки, застосувати стібки різного розміру та направлення, поєднати дрібні деталі. Ефектною є не лише загальна стилізована форма рослини чи абстрактного геометричного мотиву, але й фактура заповнення площин різнонаправленими та перехресними стібками. Як бачимо на прикладах, з'являється можливість створювати як заповнені зображення, так і контурні.



Рис. 8. Моделі торгівельної марки «Etnodim».

Fig. 8. The models of the «Etnodim» trademark.



Рис. 9. Вишивки на моделях торгівельної марки «Etnodim».

Fig. 9. The embroidery on the models of the «Etnodim» trademark.

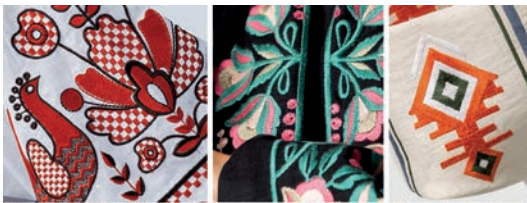


Рис. 10. Варіації вишивання на моделях торгівельної марки «Etnodim».

Fig. 10. Variations of embroidery on the models of the Etnodim trademark.



Узагальнення досвіду дизайнерів та їхніх думок щодо сучасних технологій машинної вишивки дозволяє визначити позитивні факти цього напрямку в дизайні одягу:

- наявність різноманітних фактурних ефектів, що забезпечують оригінальний та яскравий вигляд моделі;
- тактильність, оскільки різні можливості вишивання надають малюнку варіативної напівоб'ємної рельєфної форми та доповнюють візуальне сприйняття проєкту відчуттями дотику;
- довговічність, адже вироби з машинною вишивкою спеціально фарбованими нитками не змінюють кольорів після прання і прасування;
- відсутність деформації вишитих елементів і самого виробу, на якому створено вишивку;
- нижча собівартість порівняно з ручною вишивкою (висока вартість деяких моделей розглянутих брендів обумовлюється унікальністю дизайну та якістю самого бренду);
- швидкість виготовлення.

Незважаючи на окремі недоліки машинної вишивки (наприклад, складний процес відтворення дрібних деталей або розпускання ниток на зворотному боці вишивки через тривалий час прання), машинна вишивка та сучасне обладнання для її реалізації відкривають дизайнерам неймовірні можливості для творчості.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

В статті оглядаються археологічні артефакти та історичні джерела, що демонструють присутність вишитих елементів у декорі одягу стародавніх українців та доводять, що традиція оздоблювати речі вишитими елементами існує в Україні вже понад 2 тис. років. Зазначається, що впродовж ХХ ст. в Україні відбувався розвиток художніх промислів шляхом механізації, тобто застосування технічних приладів для пришвидшення роботи, що мало і позитивні, і негативні наслідки. Авторка звертає увагу, що наприкінці 1990-х рр. відбулося стрімке зниження діяльності виробництв художніх промислів, які не витримали ринкової конкуренції, проте на зміну їм прийшла машинна вишивка та сучасні вишивальні комп'ютерні автомати. Це вивело українську традицію оздоблювати речі вишитим декором на новий рівень не лише майстерності, але й дизайну. Стисло викладена інформація про можливості сучасних комп'ютерних технологій у вишивальному процесі. Розглядаються особливості машинної вишивки на прикладі проєктів компаній «Фолк Мода», «Ртаха», «Etnodim», які зайняли лідерські позиції у цьому сегменті ринку. Кожен із брендів вже досить тривалий час працює в цій сфері та ефективно запроваджує сучасні комп'ютерні технології у вишитому одязі.

Висновки **6**

Перехід від ручного засобу вишивання до автоматизованого почався на початку ХХ ст. функціонуванням художньо-промислових артілей, які створювались у традиційних центрах ткацтва і вишивання. Впродовж сторіччя ці процеси набували інтенсивності та масовізації, що, з одного боку, сприяло задоволенню початкових потреб населення у декоруванні текстильних виробів вишитими народними мотивами, з іншого – призводило до стандартизації та уніфікації продукції, що знижувало її якість та цінність та, зрештою, негативно впливало на попит. Така ситуація породила дихотомію «унікальний витвір – стандартизована масовізація», що мало підтекст «ручна вишивка – машинна вишивка». Звідси виникло упереджене ставлення до машинної вишивки як до продукції низького ґатунку.

Проте практика ХХІ ст. спростовує цей міф, адже цифрові технології розширюють можливості у створенні вишитих творів завдяки складному програмному та апаратному забезпеченню. Моделі, які сьогодні створюються українськими дизайнерами та мають попит серед населення, свідчать про високий рівень проектних розробок. Мистецтво вишивки залишається найважливішим покликанням й надалі його природжене призначення – бути окрасою одягу. Інноваційні технології надали можливість творчим людям та прогресивним дизайнерам створювати унікальні малюнки для вишивки нових моделей одягу, що в цілому сприяє подальшому розвитку вишивального мистецтва та дизайну одягу в Україні.

Список бібліографічних посилань

- Захарчук-Чугай, Р. (1995). *Народна вишивка Західної України XIX – XX століть: (проблеми традицій)* (Дисертація доктора мистецтвознавства). Інститут народознавства Національної Академії наук України, Львів.
- Захарчук-Чугай, Р. (2007). *Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина*. Інститут народознавства Національної Академії наук України.
- Кара-Васильєва, Т. В. (2008). *Історія української вишивки*. Мистецтво.
- Кара-Васильєва, Т. В., & Чорноморець, А. Д. (2002). *Українська вишивка*. Либідь.
- Кара-Васильєва, Т. В., & Чорноморець, А. Д. (2005). *Українська вишивка (2-ге вид.)*. Либідь.
- Кісельова, Н. М., & Попенко Н. М. (Упоряд.). (1979). *Художні промисли України. Альбом* (В. Сакович, іл.). Мистецтво.
- Причепій, Т., & Причепій, Є. (2009). *Вишивка Східного Поділля*. Родовід; Оранта.
- Селівачов, М. (2013). *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Фенікс.
- Сусак, К., & Стеф'юк, Н. (2006). *Українське народне вишивання*. Науковий Світ.
- Фолк Мода. (б.р.). *Про нас*. Взято 2 березня, 2020 з https://folkmoda.net/about_us.

References

- Folk Moda [Folk Fashion]. (n.d.). *About us*. Retrieved March 2, 2020, from https://folkmoda.net/about_us [in Ukrainian].

- Kara-Vasyliieva, T. V. (2008). *Istoriia ukrainskoi vyshyvky [History of Ukrainian Embroidery]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kara-Vasyliieva, T. V., & Chornomorets, A. D. (2002). *Ukrainska vyshyvka [Ukrainian Embroidery]*. Lybid [in Ukrainian].
- Kara-Vasyliieva, T. V., & Chornomorets, A. D. (2005). *Ukrainska vyshyvka [Ukrainian Embroidery]* (2nd ed.). Lybid [in Ukrainian].
- Kisielova, N. M., & Popenko N. M. (Comps.). (1979). *Khudozhni promysly Ukrainy. Albom [Handicrafts in the Ukraine. Album]* (V. Sakovych, Illus.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Prychepii, T., & Prychepii, Ye. (2009). *Vyshyvka Skhidnoho Podillia [Embroidery of Eastern Podillya]*. Rodovid; Oranta [in Ukrainian].
- Selivachov, M. (2013). *Leksykon ukrainskoi ornamentiiky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia) [Lexicon of Ukrainian Ornamentation (Iconography, Nomination, Styles, Typology)]*. Feniks [in Ukrainian].
- Susak, K., & Stefiuk, N. (2006). *Ukrainske narodne vyshyvannia [Ukrainian Folk Embroidery: Techniques, Methodology, Methods]*. Naukovi Svit [in Ukrainian].
- Zakharchuk-Chuhai, R. (1995). *Narodna vyshyvka Zakhidnoi Ukrainy XIX – XX stolit: (problemy tradytsii) [Folk Embroidery of Western Ukraine XIX – XX Centuries: (Problems of traditions)]* (Doctoral Dissertation). The Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv [in Ukrainian].
- Zakharchuk-Chuhai, R. (2007). *Narodne dekoratyvne mystetstvo Ukrainskoho Polissia [Traditional Folk Art of Ukrainian Polisia. Chernobyl Region]*. Chernobylshchyna. The Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

Джерела ілюстрацій

- Рис. 1. Техніка виконання на вишивальній машині 22 класу, «бріді» (прозорі техніки вишивки), «гладьовий валік», зі світлин власного фотоархіву
- Рис. 2. Тамбурна машина ВМ-50. Світлини з ресурсу URL: http://kampot.org.ua/ukraine/traducii_ta_zvuchai/prukrasu/345-rozvitok-ukrayinskoyi-vishivki.html/
- Рис. 3. Тамбурна вишивка клас ВМ-50, зі світлин власного фотоархіву
- Рис. 4. Вишивка на машині 335 класу, техніка вишивки «гладь».
- Рис. 5. Вишивка на вишивальному автоматі із застосуваннями голок з нитками різного кольору. Світлини з ресурсу URL: <http://pelta.com.ua/uk/p/22-kompyuterna-vyshyvka/>
- Рис. 6. Одяг торгової марки «Фолк Мода» з виконанням вишивки на сучасних вишивальних автоматах. Світлини з ресурсу URL: <https://folkmoda.net/>.
- Рис. 7. Одяг торгової марки «Птаха» з виконанням вишивки на сучасних вишивальних автоматах. Світлини з ресурсу URL: <http://ptaha.in.ua/>
- Рис. 8–10. Одяг торгової марки «Etnodim» з виконанням вишивки на сучасних вишивальних автоматах. Світлини з ресурсу URL: <https://etnodim.com.ua/>



УДК 7.016.4:39(=161.2):[001.89:74]"189/191"
DOI: 10.31866/2617-7951.3.2.2020.220087

UDC 7.016.4:39(=161.2):[001.89:74]"189/191"

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОРНАМЕНТИКИ НАУКОВЦЯМИ КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.

Свєген Антонович,
<https://orcid.org/0000-0001-5721-4489>
кандидат педагогічних наук, професор,
член правління Спілки
дизайнерів України,
голова Науково-методичної ради
з дизайну
Міністерства освіти і науки
України,
директор Науково-методичного центру
етнодизайну і дизайну реклами
Державного університету
інфраструктури
та технологій,
Київ, Україна
yevgen.antonovych@gmail.com

RESEARCH OF NATIONAL ORNAMENTS BY SCIENTISTS OF THE END OF XIX – EARLY XX CENTURIES

Yevhen Antonovych ,
<https://orcid.org/0000-0001-5721-4489>
PhD in Pedagogical Sciences, Professor,
Member of the board of the Union of
Designers of Ukraine,
Chairman of the Scientific and
Methodological Council of Design
of Ministry of Education and Science of
Ukraine,
Director of the Scientific and
Methodological Center
of Ethnic Design and Advertising Design
of State University of Infrastructure and
Technology,
Kyiv, Ukraine
yevgen.antonovych@gmail.com

Анотація

Метою статті є висвітлення доробку науковців київського кола кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у дослідженні питань національних форм українського орнаменту як вагомого чинника мистецького руху національного романтизму тієї доби. **Методи дослідження.** Стаття базується на застосуванні історичного, мистецтвознавчого та текстологічного аналізу. **Новизна дослідження** – у розширенні уявлень про досягнення українського наукового мистецтвознавства періоду його становлення наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. щодо вивчення питань неповторної своєрідності національної образотворчості. **Висновки.** Проаналізований матеріал доводить,

Abstract

The aim of the article is to highlight the work of scholars of the Kyiv circle of the late XIX – early XX century in the study of national forms of Ukrainian ornament as an important factor in the artistic movement of national romanticism of that time. **Research methods.** The article is based on the application of historical, art and textual analysis. **The novelty of the research** is in the expansion of ideas about the achievements of Ukrainian scientific art history of the period of its formation at the end of the XIX – beginning of the XX centuries on the study of the unique originality of national art. **Conclusions.** The analyzed material proves that in the late XIX – early XX centuries in the sci-

що в кін. XIX – поч. XX ст. у науковій літературі сформувалася думка про трактування орнаментики як не просто самостійного, а й синтезуючого явища, що об'єднує різні види народного мистецтва. Основи такого поважного усвідомлення даної галузі образотворчості були закладені збиральницькою й дослідницькою роботою діячів української художньої культури окреслених років. Окрім того, даний процес якнайкраще окреслює непростий шлях становлення українського мистецтвознавства загалом, оскільки у такий спосіб встановлює в ньому орієнтири національної ідентичності, вкорінені в історію форми.

entific literature formed the idea of interpreting ornamentation as not just an independent form, but also a synthesizing phenomenon that combines different types of folk art. The foundations of such a respectable awareness of this field of art were laid by the collecting and research work of figures of Ukrainian art culture of the outlined years. In addition, this process outlines the difficult path of formation of Ukrainian art criticism in general, because it establishes the guidelines of national identity in this way, rooted in the history of form.

Ключові слова:

українське народне декоративне мистецтво, національні форми, українська орнаментика, предмет дослідження, український національний стиль.

Key words:

Ukrainian folk decorative art, national forms, Ukrainian ornamentation, subject of research, Ukrainian national style.

Вступ **1**

Серед провідних завдань розбудови сучасної української науки і культури є формування різних напрямків національної культуротворчої діяльності на основі освоєння її віковичних традицій. Означені завдання серед іншого детермінують потребу аналізу та оцінки досягнень кожної галузі гуманітарного наукового знання на різних етапах розвитку. Так, у сфері українського мистецтвознавства зростає актуальність поглибленої розробки історії своєї науки, комплексні, систематизовані дослідження досвіду фахівців минулого як вкрай важливого підґрунтя до подальшого розвитку національного мистецтва. Зокрема, сказане стосується періоду виокремлення мистецтвознавства в самостійну галузь знання наприкінці XIX ст.

Мета дослідження **2**

Мета даної публікації – висвітлення доробку науковців київського кола кінця XIX ст. в дослідженні питань національних форм українського орнаменту як вагомого чинника мистецького руху національного романтизму тієї доби.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Виявлення параметрів становлення й основних етапів розвитку українського мистецтвознавства та висвітлення досягнень його представників у вивченні різних напрямків історії національного мистецтва в останні роки привертає все більшу увагу дослідників. Провідні аспекти становлення науки про

мистецтво розглядаються в працях С. Білоконя, М. Криволапова, М. Селівачова, Д. Степовика, Л. Савицької, Г. Стельмащук, Р. Шмагала, Г. Скирди, в публікаціях В. Ханка, В. Ульяновського, Т. Стефанишина, О. Сторчай, Є. Шудрі, Д. Макаренка та інших, у роботах О. Ноги й С. Побожія, дослідженнях М. Палієнко та Н. Ковпаненко, вагомих публікаціях А. Пучкова. Частково дана тема за участю автора статті розглядається у праці, присвяченій дослідженню національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва кін. XIX – поч. XX ст. (Антонович & Удріс, 2015). Проте все ще існують лакуни у формуванні уявлень про досягнення українського наукового мистецтвознавства періоду його становлення наприкінці XIX ст. щодо вивчення питань неповторної своєрідності національної образотворчості.

Результати дослідження **4**

В останній третині XIX ст. в процесі становлення українського мистецтвознавства окреслюються провідні проблеми та пріоритетні дослідницькі галузі молоді науки, серед яких чільне місце займають завдання визначення національної своєрідності в українській архітектурі і народному мистецтві. Зокрема, в сфері досліджень народного мистецтва найпомітнішими явищами 1870-х рр. стали такі роботи як доповідь Ф. Вовка (Волков, 1878) на III Археологічному з'їзді в Києві 1874 р. та видання збірника українських орнаментів О. Косач (Олени Пчілки) (Косачева, 1876), які значною мірою обумовили подальший шлях розвитку мистецтвознавчих праць даного спрямування. Обидві праці присвячені характеристиці національного орнаменту на основі аналізу вишивки. Опираючись на матеріали конкретних збірок та регіонів, – Ф. Вовк досліджував експонати музею Південно-західного відділу Російського географічного товариства, а Олена Пчілка розглядала переважно мотиви узорів Новгород-Волинського повіту, – автори обох робіт прагнуть обґрунтувати самобутність вітчизняного орнаменту.

Особливого значення набуває аналіз Ф. Вовка, що містить рідкісні на той час теоретичні узагальнення (Волков, 1878). Відправною точкою обираються публікації В. Стасова, присвячені народному орнаменту, і дослідження будується на певних порівняннях. Так, вчений зазначає, що на відміну від великоруського, український народ мало виявляє прагнення до орнаментального оздоблення в народній архітектурі і більше – в дерев'яних предметах домашнього вжитку. Побіжний огляд декору різних видів народного мистецтва переконує автора, що найвиразнішою є орнаментика української вишивки, оскільки дає матеріал для характеристики і типових елементів узорів і барвного вирішення. Констатуючи розповсюдження в публікаціях з даного питання принципу розподілу матеріалу на геометричні, рослинні та тваринні форми виключно на основі рисунка, без ура-

хування вербальних визначень елементів, Ф. Вовк висловлює сумніви у вичерпності такого підходу (Волков, 1878, с. 320). Як приклад наводиться геометричний за формою малюнок розетки, утворений з двох перехрещених квадратів. Але його назва «рожа» свідчить про стилізацію рослинного мотиву.

Аналіз учений будує на огляді форм трьох згаданих груп орнаментів, а потім – найуживаніших кольорів. Щодо геометричного орнаменту відмічено відносну обмеженість основних типів разом із розмаїттям їх комбінацій. Так, у мотиві зиг'загу геометрична простота ускладнюється комбінацією барв та поєднанням двох перехрещених ламаних ліній. Окрім цього виділяються мотиви ромбів і хрестів у різноманітних варіаціях. Тобто, як основний засіб формування геометричного орнаменту визначається комбінаторика.

У характеристиці рослинного орнаменту констатується, що простіші форми майже кожного з мотивів цього типу становлять «надзвичайно цікавий для історії розвитку орнаменту перехід від геометричних форм до рослинних» (Волков, 1878, с. 321). Ф. Вовк співвідносить власне мотив і його назву, майстерно аналізуючи процес перетворення простої геометричної форми у ясно виявлену форму квітки, сосонки, винограду, «хмеликів» тощо. Підкріплені зразками орнаментів вербальний аналіз підкреслює виявлену автором асоціативність народного мислення, коли часто геометричні форми українського орнаменту пов'язані з реальними рослинами, що відбито в народних назвах. Не менш цікавим є зауваження відносно того, що майже всі згадані мотиви зображують лише частини рослин, зокрема, квіти й листя (Волков, 1878, с. 322). Стосовно мотивів тваринних зазначається, що вони рідко зустрічаються в українській орнаментиці – переважно в регіонах, що межують з російськими. Зокрема, вчений перераховує окремі мотиви півників, павичів тощо на рушниках, особливо крелевецьких і зазначає водночас, що ці рушники не мають у нас такого значення, як у Росії і використовуються майже виключно на весіллях і як оздоблення над іконами.

У характеристиці улюблених барвних сполучень української орнаментики підкреслено залежність від географії розповсюдження. Червоний колір, як зазначає вчений, притаманний вишивкам північних частин чернігівської та волинської губерній; основна частина Лівобережжя віддає перевагу поєднанню червоного з синім і дуже рідко – з чорним; у південному регіоні України до двох основних – червоного і синього – додається жовтий; західне Поділля і Галичина комбінують їх із чорним, синім, зеленим та коричневим. Якщо ж говорити про географію форм, то тут, за словами Ф. Вовка, спостерігається перевага геометричного орнаменту в північно-західному регіоні країни і зростання на південь рослинних мотивів, де вони демонстру-

ють найбільшу завершеність. Найдосконалішими за художніми якостями автор вважає узори Придніпров'я.

Підсумовуючи сказане, Ф. Вовк (Волков, 1878) формулює певні положення щодо відмінних рис української орнаментики, зокрема у вишивці: «1. Рисунок узорів, що представляє переважно наслідування рослинних форм. 2. Повна відсутність зображень цілих дерев, фігур птахів, тварин, людських і архітектурних. 3. Рішуча перевага кольорів червоного і синього і лише на півдні жовтого» (с. 324). У підсумку вчений із огляду на фрагментарність фактологічного матеріалу не висловлює конкретних думок щодо походження вітчизняних узорів, однак зазначає схожість окремих мотивів і з римсько-візантійськими зразками, і зі східними в групі стилізованої рослинної орнаментики. Ще більше спорідненості спостерігається в галузі геометричного орнаменту як найдавнішого за походженням, оскільки «...примітивна орнаментика всіх народів, попри свою самобутність, має дуже багато спільного, і що всі народи на перших щаблях культури винаходять собі геометричний орнамент майже однаковий» (Волков, 1878, с. 325).

За подібною схемою регіональне розповсюдження та еволюція мотивів від простих геометричних до вишукано розмаїтих із півночі на південь простежується і в альбомі О. Косач (Олени Пчілки) (Косачева, 1876). Узори розташовані за ступенем складності як форми так і кольору, що одночасно виявляє розповсюдження за місцевостями. Походження українського орнаменту авторка виводить від первісних геометричних, характерних для багатьох народів, підкреслюючи виразну «українізацію», що пішла вбік розвитку декоративного оздоблення поверхні. В своїй роботі, головна цінність якої полягає у таблицях зі зразками узорів, дослідниця постійно прагне наголосити на виключній самобутності українських узорів, ігноруючи іноді помітні аналогії з мотивами інших народів. Серед 31 аркуша таблиць 26 присвячені орнаментам вишивок, 4 представляють орнаменти ткацтва і 1 – писанок. Головна увага зосереджена на характеристиці вишиваного орнаменту. Однак висновки, базовані на аналізі практично однієї галузі народної творчості, розповсюджуються на інші види українського ужиткового мистецтва.

Альбом письменниці отримав схвальні відгуки у пресі і з доповненнями витримав 5 видань. Разом із публікацією Ф. Вовка ця праця визначила параметри досліджень української орнаментики і стала підґрунтям для подальших пошуків. Окрім О. Косач та Ф. Вовка майже одночасно орнаментикою української вишивки активно займалася П. Литвинова (1878), праці якої також були популярними серед науковців (Біляшівський, 1908). У 1878 році був опублікований її альбом узорів «Південно-руський народний орнамент» з характерним підзаголовком:

«Вип. I. Чернігівська губ., Глухівський повіт. Узори вишивання, ткацтва та малювання». В альбомі оприлюднені результати ґрунтовної збиральницької роботи творів двох споріднених видів народного мистецтва окремого регіону з акцентуванням уваги саме на узорах народного вишивання.

У цих перших мистецтвознавчих дослідженнях, як і в пізніших роботах даної тематики, з одного боку фахівці прагнули виявити загальні національні форми українського орнаменту, а з іншого – розуміли залежність орнаментальних форм від матеріалу і підпорядковувалися цій залежності, що є їхньою специфічною особливістю (Антонович, 1993, с. 385). Фактично роботи Ф. Вовка, О. Косач та П. Литвинової становлять дослідження орнаментів – а в альбомі О. Косач і технік – української вишивки.

Елементи художнього аналізу української орнаментики, присутні у названих працях, у XIX ст. не мали системного характеру. Частіше зустрічаються інформативні роботи етнографічного спрямування. Серед них виділяються дві роботи, присвячені писанкарству. Передусім йдеться про публікацію М. Сумцова (1891a) «Писанки», яку можна назвати першим академічним дослідженням цього виду народного мистецтва у вітчизняній фаховій літературі, опубліковану у «Київській старовині» та окремою брошурою (Сумцов, 1891b). З притаманною йому науковою ретельністю вчений провів попередню аналітично-збиральницьку роботу, залучивши до неї колекціонерів і шанувальників шляхом звернення до читачів кількох журналів із закликом надання інформації (Сумцов, 1891b, с. 48). Ґрунтовна праця за змістом і предметом дослідження поділяється на дві частини: різнобічне висвітлення з етнографічної точки зору та аналіз орнаментики мистецтвознавчого спрямування. Автор характеризує важливі публікації з питань походження писанкарства та функціонування писанок у народному побуті XIX ст. у зарубіжній та у вітчизняній науковій літературі. Детально висвітлюються регіони та конкретні колекції, що їх дослідник залучає до аналізу.

Учений-етнограф найвищого рівня, М. Сумцов послідовно розглядає функції писанки, її обрядове використання у давніх культах та сучасному житті, Обстоюючи визначальну роль християнства у формуванні традиції виготовлення та обрядово-звичаєвого використання писанок та крашанок у народному побуті, учений констатує, що розповсюджені вірування щодо використання писанок як символічних засобів свідчать про дохристиянське походження писанкарства (Сумцов, 1891b, с. 23). Викладені М. Сумцовим відомості про сферу розповсюдження використання та народні назви писанок мають для етнології особливе значення (Осадца, 2001, с. 50).

Найважливішими у мистецтвознавчому контексті є сторінки роботи, присвячені технології писанкарства (Сумцов, 1891b,

с. 15–20) та характеристиці найуживанішої орнаментики (Сумцов, 1891b, с. 29–46). М. Сумцов майстерно проводить семантичний аналіз орнаментальних мотивів, символіки кольорів та подає типові назви окремих елементів. Усі відомі автору форми орнаменталії писанок розподіляються на розряди: геометричний, солярний, рослинний, тваринний, предметно-побутовий та релігійний. В археологічному аспекті найцікавішою вчений вважає геометричну орнаменталію, а в художньому – знову ж таки геометричну та рослинну (Сумцов, 1891b, с. 29). Характеризуючи геометричний орнамент, М. Сумцов (1891b) відмічає застосування основних поздовжніх й поперечних ліній для композиційної організації та визначення форми рисунка і виділяє 10 основних елементів геометричної орнаменталії: клинці-трикутники, плетінка, тризубець, трикветр (рута), сонце, зірка, пентаграма, меандр, свастика, безконечник. Серед релігійних мотивів виділяється хрест у різних модифікаціях і малярські розписи із зображенням ангелів, чаші й серця зі стрілою тощо.

Значна увага приділена рослинним орнаментам. М. Сумцов (1891b) підмічає зв'язок між рослинним мотивом та назвою писанки і наводить приклад 19 варіантів назв писанок за трьома основними мотивами – вишневий лист, дубовий лист та рожа із зазначенням графічних відмінностей кожного варіанту (с. 40). Найпопулярнішими в аналізованих зразках автор вважає рожу та сосну. Тваринний орнамент, на думку автора, менш розповсюджений і часто представлений не цілою фігурою тварини, а окремими частинами; серед улюблених мотивів – півники та голуби, бджілки, равлики. Широко популярними також вважаються «курячі лапи», «заячі вушка», «качині шийки», «баранячі роги». Варто зазначити, що ґене́за всіх типів орнаменту українських писанок простежується на основі зіставлень зі світовим і особливо – слов'янським розвитком орнаментики.

Праця М. Сумцова серйозно вплинула не лише на подальші дослідження писанкарства, а й на підходи до висвітлення питань українського ужиткового мистецтва взагалі, попри відсутність ілюстрацій. Можна висловити припущення, що багато в чому робота вплинула на наукові підходи й авторську позицію С. Кульжинського – завідувача відділу писанок музею Катерини Скаржинської. Збірка почала комплектуватись з 1887 р. і процес поживався, коли С. Кульжинський, як і М. Сумцов, надрукував у кількох часописах програму-звернення до читачів щодо збирання оригіналів, копій та інформації про твори. Накопичені матеріали дослідник оприлюднив у масштабному каталозі, що складається зі вступного слова автора, 5 розділів тексту, власне каталогу та унікальної на той час кількості ілюстрацій (Кулжинский, 1899). Сам автор зазначає, що метою

видання стало прагнення подати якомога більше малюнків писанок із різних місцевостей краю.

С. Кульжинський подає докладний огляд бібліографії з питань писанкарства українських та зарубіжних авторів (62 найменування), характеризує походження звичаю робити писанки та його сучасний стан і розробляє класифікацію писанок за типами, що складається з 249 позицій. Значна увага приділяється характеристиці інших приватних та громадських колекцій, що прислужились як джерело інформації для даної роботи. Каталог містить перелік під порядковими номерами 2219 писанок з інформацією про походження, рік, назву тощо. І кожна з включених до каталогу писанок репродукована в малюнках у згаданих таблицях, причому біля 400 з них – детально, у кольоровому варіанті, а інші – у схематичних замальовках. Така кількість візуального матеріалу та інформації про нього робить дану працю одним із наймонументальніших українських мистецтвознавчих видань альбомного характеру XIX ст.

Характерна орнаментация інших видів народного мистецтва в XIX ст. вивчалась переважно з етнографічних позицій. Зокрема, сказане стосується килимарства. Так, в огляді «Традиційний промисел харківських коцарів» оприлюднено інформацію про нереалізоване столичне замовлення харківським майстрам у 1740-х рр. (А. Т., 1886). Автор (О. Твердохлібов) вважає, що факт десятилітньої переписки з цього приводу свідчить про визнання якості виробів. Сучасний стан промислу, на думку автора, демонструє не менш високий рівень робіт, які користуються широким попитом. До речі, в статті використовується лише один термін «коцарство» для визначення всіх виробів килимарства.

В останній третині XIX ст. значну підтримку як дослідженню історії народного мистецтва краю, так і сучасним художнім осередкам надавало Полтавське земство. Так земська управа публікувала матеріали досліджень стану кустарних промислів, в тому числі килимарства, В. Василенка, який згодом узагальнив власні позиції щодо вітчизняного орнаменту (Василенко, 1902). Про розвиток килимарства в регіоні свідчить і стаття «Виробництво килимів у Полтавській губернії» у збірнику матеріалів про кустарні промисли у Російській імперії (*"Производство ковров"*, 1892). Стаття має відчутне етнографічне спрямування і містить цікаву інформацію про технологію виготовлення полтавських килимів. Підтримано позицію В. Василенка відносно того, що якість і зовнішній вигляд килимів відповідає місцевим смакам і звичкам. Висловлюється у публікації і характерне для науковців тих літ хвилювання щодо збереження традицій народної орнаментики.

Подібна ситуація складається і з дослідженням гончарства. Полтавське губернське земство, яке дійсно дбало про розви-

ток регіональних художніх промислів, доручило професору А. Зайкевичу (1882) дослідити характерні особливості місцевого гончарства та зібрати зразки виробів майстрів Полтавщини. Зібрані матеріали були опубліковані в 1882 р. в альбомі «Мотиви малоросійського орнаменту». Він містить 21 таблицю зі зразками характерної орнаменталіції полтавських мисок, горщиків та кахлів. Певну увагу українській народній кераміці приділяють засновники «Київської старовини». Як відомо, видавці обрали за візуальну емблему часопису сюжети розписів українських кахлів. Це обумовило появу в першому номері журналу за 1883 р. редакційної статті «Пояснення віньетки» (*"Объяснение виньетки"*, 1883). У ній зазначається, що вихідною точкою в пошуках колективом редакції відповідного мотиву було бажання взяти за основу віньетки історичного журналу пам'ятку українського мистецтва, де б найвиразніше зображувалося життя українського народу. На переконання авторів, сюжети розписів на кахлях, що лягли в основу віньетки, формують оптимальне уявлення про зміст журналу. Ці міркування супроводжуються дуже стислим оглядом національного мистецтва взагалі, прикладної творчості зокрема та розвитку виробництва кахлів.

У цьому ж примірнику часопису вміщено статтю М. Александровича (1883) «Кохляні пам'ятки XVIII століття», в якій розповідається про придбаний автором у Козельці набір кахлів. Повідомлення містить 56 назв сюжетів розписів, поділених за тематикою на 3 рубрики. В наступному номері І. Окуневський (О-ський) розмістив замітку про виробництво кахлів на Гуцульщині (О-ский (Окуневский), 1883). У ній подано інформацію про вироби коломийських та косівських гончарів і дуже схвально характеризується творчість О. Бахметюка. І третій номер журналу – у рамках задекларованої позиції засновників часопису щодо колективного зібрання інформації – містить опубліковані як одне об'єднане повідомлення замітки (вірогідно О. Русова та О. Стороженка) про існування на Чернігівщині кахлів, аналогічних зображенням на обкладинці часопису (А. С., 1883). Однак, висвітлення українського гончарства на сторінках журналу не мало серйозного продовження.

Відміна заборони на друковану продукцію українською мовою обумовлює різке зростання українознавчих видань усіх напрямів. Формується когорта фахівців, наукові інтереси яких зосередились на вивченні української художньої спадщини. В загальному контексті посилюється зацікавлення проблемами неповторності українського орнаменту як вияву народного художнього світовідчуття й смаку. Активно збирають й упорядковують узори вишивок козацьких часів С. Васильківський з М. Самокишем. Серед дослідників, що приділяють висвітленню цих аспектів стали увагу – М. Біляшівський, В. Кричевський, Є. Кузьмін, М. Макаренко, Г. Павлуцький, О. Сластьон, К. Широцький, В. і Д. Щербаківські та ба-

гато інших. Відповідно змінюється і якість публікацій: статті інформаційно-описового характеру поступають місцем роботам концептуального, узагальнюючого плану, що свідчить про успішне становлення українського наукового мистецтвознавства. Разом з тим фахівці початку ХХ ст. віддають належне внеску, зробленому науковцями попередніх десятиліть у розробку цього питання – одного з основоположних у формуванні відповідної наукової концепції (Біляшівський, 1908).

Згодом у науковій літературі сформувалася думка про трактування орнаментики як не просто самостійного, а й синтезуючого явища, що об'єднує різні види народного мистецтва (Антонович, 1993, с. 402). Найповніший вияв такої позиції зустрічається пізніше, коли був опублікований курс лекцій з історії української культури, що читався в 1930-х рр. у Подєбрадах в Українському технічно-господарському інституті нашими відомими вченими-емігрантами. У редактованому професором Д. Антоновичем колективному збірнику до переліку тем, присвячених пластичним мистецтвам, поряд з архітектурою, скульптурою, малярством і гравюрою включено окремим розділом огляд українського орнаменту. Пояснюючи такий підхід, Д. Антонович (1993) зазначив, що в принципі ужиткове мистецтво є передусім предметом дослідження етнографічної науки, а орнамент є саме мистецькою складовою і повинен вивчатися мистецтвознавством як форма декору ужиткових предметів (с. 385).

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

У статті порушена актуальна проблема становлення українського мистецтвознавства, яка розв'язується через дослідження джерел, в яких ставилася мета виявлення специфічних рис орнаменту як провідної ознаки українського національного стилю в народному мистецтві. Особливу увагу приділено дослідженням національних форм української орнаментики.

Висновки

6

Отже, проаналізований матеріал доводить, що в кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у науковій літературі сформувалася думка про трактування орнаментики як не просто самостійного, а й синтезуючого явища, що об'єднує різні види народного мистецтва. Орнамент стає тим феноменом, який дозволяє дослідникам вийти за рамки ужитковості і розглядати його в контексті мистецтвознавчої проблематики. Основи такого поважного усвідомлення даної галузі образотворчості були закладені збиральницькою й дослідницькою роботою діячів української художньої культури окреслених років. Окрім того, даний процес якнайкраще окреслює непростий шлях становлення українського мистецтвознавства загалом, оскільки у такий спосіб встановлює в ньому орієнтири національної ідентичності, вкорінені в історію форми.

Список бібліографічних посилань

- А. С. (1883). Новые известия о старых фигурных изразцах. *Киевская старина*, 3, 687–688.
- А. Т. (1886). Традиционный промысел Харьковских Коцарей. *Киевская старина*, 15, 364–368.
- Александрович, М. Н. (1883). Кафельные памятники XVIII века. *Киевская старина*, 5, 211–213.
- Антонович, Д. (1993). Український орнамент. В С. В. Ульяновська (Упоряд.), *Українська культура* (с. 385–403). Либідь.
- Антонович, Є., & Удріс, І. (2015). *Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва*. Видавник Р.А. Козлов.
- Біляшівський, М. (1908). Про український орнамент. В М. Грушевський, В. Перетц, & К. Михальчук (ред.), *Записки Українського Наукового Товариства в Києві* (Т. 3, с. 40–54). Перша київська друкарська спілка.
- Біляшівський, М. (1913). Дещо про українську орнаментику. *Сяйво*, 3, 72–78.
- Василенко, В. (1902). По поводу малороссийского народного орнамента. *Киевская старина*, 11, 67–73.
- Волков, Ф. К. (1878). Отличительные черты южно-русской народной орнаментики. В *Труды Третьего археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года* (Т. 2, с. 317–326). Типография Императорского Университета Св. Владимира.
- Зайкевич, А. (1882). *Мотивы малороссийского орнамента гончарного производства*. Полтавское Губернское Земство.
- Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства*. (1921). (Т. 1). Державне видавництво.
- Косачева, О. П. (1876). *Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки*. Друкарня С.В. Кульженка.
- Кулжинский, С. К. (Сост.). (1899). *Описание коллекции народных писанок* (Вып. 1). Поставщик Высочайшего Двора Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон.
- Литвинова, П. Я. (Сост.). (1878). *Южнорусский народный орнамент* (Вып. 1: Черниговской губернии Глуховский уезд: Узоры, вышиванья, тканья и рисованья). Киев.
- Объяснение виньетки. (1883). *Киевская старина*, 5, 1–6.
- Осадца, Т. (2001). Дослідники українських писанок. *Народне мистецтво*, 1-2, 48–51.
- О-ский, И. (Окуневский). (1883). Письмо из Вены о кафельном производстве в Галици. *Киевская старина*, 5, 473–476.
- Павлуцкий, Г. Г. (1911). Орнамент Пересопницкого Евангелия. *Искусство: живопись, графика, художественная печать*, 2, 83–92.
- Павлуцкий, Г. Г. (1927). *История украинского орнамента*. Українська Академія наук.
- Производство ковров в Полтавской губернии. (1892). В *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России* (Т. 1, с. 92–97). Типография В. Киршбаума.
- Сумцов, Н. Ф. (1891а). Писанки. *Киевская старина*, 33, 369–383.
- Сумцов, Н. Ф. (1891б). *Писанки*. Типография Г.Т. Корчак-Новицкого.
- Широцкий, К. (1912). Мотивы украинского орнамента. *Украинская жизнь*, 11, 64–70.

References

- A. S. (1883). Novye izvestiya o starykh figurnykh izraztsakh [New News About Old Curly Tiles]. *Kievskaya starina*, 3, 687–688 [in Russian].
- A. T. (1886). Traditsionnyi promysel Khar'kovskikh Kotsarei [Traditional Craft of Kharkiv Kotsary]. *Kievskaya starina*, 15, 364–368 [in Russian].
- Aleksandrovich, M. N. (1883). Kafel'nye pamyatniki XVIII veka [Tiled Monuments of the XVIII Century]. *Kievskaya starina*, 5, 211–213 [in Russian].

- Antonovych, D. (1993). Ukrainskyi ornament [Ukrainian Ornament]. In S. V. Ulianovska (Comp.), *Ukrainska kultura [Ukrainian Culture]* (pp. 385–403). Lybid [in Ukrainian].
- Antonovych, Ye., & Udrys, I. (2015). *Ukrainske mystetstvoznavstvo kintsia XIX – pochatku XX stolittia: doslidzhennia natsionalnykh form vitchyznianoho obrazotvorchoho mystetstva [Ukrainian Art Criticism of the end of the XIX – beginning of the XX Century: Research of National Forms of Domestic Fine Arts]*. Publisher R.A. Kozlov [in Ukrainian].
- Biliashivskiy, M. (1908). Pro ukrainskyi ornament [About Ukrainian Ornament]. In M. Hrushevskiy, V. Peretts, & K. Mykhalchuk (Eds.), *Zapysky Ukrainskoho Naukovoho Tovarystva v Kyievi [Notes of the Ukrainian Scientific Society in Kyiv]* (Vol. 3, pp. 40–54). Persha kyivska drukarska spilka [in Ukrainian].
- Biliashivskiy, M. (1913). Deshcho pro ukrainsku ornamentyku [Something About Ukrainian Ornamentation]. *Siaivo*, 3, 72–78 [in Ukrainian].
- Kosacheva, O. P. (1876). *Ukrainskii narodnyi ornament. Vyshivki, tkani, pisanki [Ukrainian Folk Ornament. Embroidery, Fabrics, Easter Eggs]*. S.V. Kul'zhenko Printing House [in Russian].
- Kulzhinskii, S. K. (Comp.). (1899). *Opisanie kollektzii narodnykh pisanok [Description of the Collection of Folk Easter Eggs]* (Issue 1). Postavshchik Vysochaishego Dvora Tovarishchestvo skoropechatni A.A. Levenson [in Russian].
- Litvinova, P. Ya. (Comp.). (1878). *Yuzhnorusskii narodnyi ornament [South Russian Folk Ornament]* (Issue 1: Chernigovskoi gubernii Glukhovskii uезд: Uzory, vyshivan'ya, tkan'ya i risovan'ya [Chernigov Province Glukhovsky District: Patterns, Embroidery, Weaving and Drawing]). Kyiv [in Russian].
- Ob'yasnenie vin'etki [Explanation of the Vignette]. (1883). *Kievskaya starina*, 5, 1–6 [in Russian].
- Osadtsa, T. (2001). Doslidnyky ukrainskykh pysanok [Researchers of Ukrainian Pysankas]. *Narodne mystetstvo*, 1-2, 48–51 [in Ukrainian].
- O-skii, I. (Okunevskii). (1883). Pis'mo iz Veny o kafel'nom proizvodstve v Galitsi [Letter from Vienna about the Tile Production in Galicia]. *Kievskaya starina*, 5, 473–476 [in Russian].
- Pavlutskii, G. G. (1911). Ornament Peresopnitskogo Evangeliiya [Ornament of the Peresopnytsia Gospel]. *Iskusstvo: zhivopis', grafika, khudozhestvennaya pechat'*, 2, 83-92 [in Russian].
- Pavlutskiy, H. H. (1927). *Istoriia ukrainskoho ornamentu [History of Ukrainian Ornament]*. Ukrainian Academy of Sciences [in Ukrainian].
- Proizvodstvo kovrov v Poltavskoi gubernii [Production of Carpets in the Poltava Province]. (1892). In *Otchety i issledovaniya po kustarnoi promyshlennosti v Rossii [Reports and Studies on the Handicraft Industry in Russia]* (Vol. 1, pp. 92–97). V. Kirshbaum Printing House [in Russian].
- Shirotskii, K. (1912). Motivy ukrainskogo ornamenta [Motives of Ukrainian Ornament]. *Ukrainskaya zhizn'*, 11, 64–70 [in Russian].
- Sumtsov, N. F. (1891a). Pisanki [Easter Eggs]. *Kievskaya starina*, 33, 369–383 [in Russian].
- Sumtsov, N. F. (1891b). *Pisanki [Easter Eggs]*. Tipografiya G.T. Korchak-Novitskogo [in Russian].
- Vasilenko, V. (1902). Po povodu malorossiiskogo narodnogo ornamenta [Regarding the Little Russian Folk Ornament]. *Kievskaya starina*, 11, 67–73 [in Russian].
- Volkov, F. K. (1878). Otlichitel'nye cherty yuzhnorusskoi narodnoi ornamentiki [Distinctive Features of the South Russian Folk Ornamentation]. In *Trudy Tret'ego arkhelogicheskogo s'ezda v Rossii, byvshego v Kieve v avguste 1874 goda [Proceedings of the Third Archaeological Congress in Russia, which was in Kyiv in August 1874]* (Vol. 2, pp. 317–326). Tipografiya Imperatorskogo Universiteta Sv. Vladimira [in Russian].
- Zaivevich, A. (1882). *Motivy malorossiiskago ornamenta goncharnogo proizvodstva [Motives of Little Russian Ornament of Pottery Production]*. Poltavskoe Gubernskoe Zemstvo [in Russian].
- Zbirnyk sektsii mystetstv Ukrainskoho naukovohto tovarystva [Collection of the Arts Section of the Ukrainian Scientific Society]. (1921). (Vol. 1). Derzhavne vydavnytstvo [in Ukrainian].

**УКРАЇНСЬКА АРХІТЕКТУРА
ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ У
ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ НАУКОВЦІВ
1900-Х РОКІВ**

Ірина Удріс,
<https://orcid.org/0000-0002-7205-1566>
кандидат мистецтвознавства,
професор,
Криворізький державний педагогічний
університет,
Кривий Ріг, Україна
e-mail: sudris@i.ua

**UKRAINIAN ARCHITECTURE
AS A SUBJECT OF RESEARCH
IN THE WORKS OF DOMESTIC
SCIENTISTS OF THE 1900S**

Iryna Udris,
<https://orcid.org/0000-0002-7205-1566>
PhD in Art Studies,
Professor,
Kryvyi Rih State
Pedagogical University,
Kryvyi Rih, Ukraine
sudris@i.ua

Анотація

Мета дослідження полягає у виявленні внеску представників українського мистецтвознавства 1900-х рр. у справу визначення національних форм вітчизняної архітектури. **Методологія дослідження** базується на використанні комбінованого тематико-хронологічного підходу; опис публікацій поєднується з компаративним та порівняльним аналізами. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні початкової стадії формування уявлень про унікальні риси української архітектури в контексті суспільного запиту і провідних тенденцій загального художнього процесу зазначеного періоду. Окреслено чинники зростання уваги науковців вказаного десятиріччя до системного вивчення споруд України від найдавніших часів до XIX ст., зокрема, дерев'яних культових. Охарактеризовано праці відомих фахівців тих років: Г. Павлуцького, Є. Редіна, О. Новицького, В. Щербаківського, М. Макаренка, Є. Сіцинського та інших авторів. Вивчення названої проблеми в цих наукових роботах засновано на аналізі численної інформації як результату системної роботи багатьох науковців й аматорів з дослідження творів архітектури. Визначено наукові ідеї дослідників щодо еволюції форм даної галузі образотворчості та обґрунтування унікальності української архітектури. **Висновки.** Аналіз численної кількості першоджерел наукових публікацій дозволяє

Abstract

The purpose of the study is to identify the contribution of representatives of Ukrainian art history in the 1900s to the definition of national forms of national architecture. **The research methodology** is based on the use of combined, thematic and chronological approaches; description of publications is combined with comparative and comparative analyzes. **The scientific novelty** of the article is to highlight the initial stage of formation of ideas about the unique features of Ukrainian architecture in the context of public demand and the leading trends of the general artistic process of this period. The factors of growing attention of scientists of the specified decade to the systematic study of buildings of Ukraine from ancient times to the XIX century, in particular, wooden cult. The works of famous specialists of those years are described: G. Pavlutsky, E. Redin, O. Novitsky, V. Shcherbakovsky, M. Makarenko, E. Sitsinsky and other authors. The study of this problem in these scientific works is based on the analysis of numerous information as a result of systematic work of many scientists and amateurs on the study of architectural works. Researchers' scientific ideas on the evolution of forms of this field of art and substantiation of the uniqueness of Ukrainian architecture are determined. **Conclusions.** Analysis of numerous sources of scientific publications allows us

зробити висновок, що впродовж 1900-х рр. відбулося становлення концепції своєрідності національних архітектурних форм на всіх історичних етапах. Наукова аналітика характерних ознак українських архітектурних пам'яток різних періодів здійснювалася в ракурсі взаємозв'язків з мурованим зодчеством та з відповідними рішеннями інших історико-національних архітектурних шкіл. Історію української науки про мистецтво означеного десятиліття можна розглядати як історію ідей про національні форми образотворчості та архітектури. Провідна ідея унікальності української архітектури спрямувала і стала підґрунтям розвитку української науки про мистецтво в наступних десятиріччях.

to conclude that during the 1900's there was a concept of originality of national architectural forms at all historical stages. Scientific analysis of the characteristic features of Ukrainian architectural monuments of different periods was carried out in the perspective of the relationship with the masonry architecture and the relevant decisions of other historical and national architectural schools. The history of Ukrainian science of art of this decade can be considered as the history of ideas about national forms of art and architecture. The leading idea of the uniqueness of Ukrainian architecture directed and became the basis for the development of Ukrainian art science in the following decades.

Ключові слова:

національний романтизм, стиль, архітектура, дерев'яні споруди, муроване будівництво, чинники, провідні ознаки, конструктивні форми.

Key words:

national romanticism, style, architecture, wooden buildings, brick construction, factors, leading features, constructive forms.

Вступ **1**

Однією з провідних проблем розбудови нашого сучасного суспільства є повноцінний розвиток різних напрямків національної культури на основі освоєння її вікових традицій. Зокрема, вагомого значення набуває вивчення шляхів розвитку національних наукових шкіл, а кожна галузь наукового знання потребує систематизації та оцінки на сучасному рівні власних досягнень. У сфері українського образотворчого мистецтва й мистецтвознавства зростає актуальність проблеми поглибленої розробки історії вітчизняної науки, формування в її межах окремих напрямків досліджень, вивчення досвіду фахівців минулого, в тому числі – доробку науковців початку ХХ ст. у питаннях виявлення національних форм української образотворчості.

Мета дослідження **2**

Мета даної статті – дослідити внесок вітчизняного мистецтвознавства 1900-х рр. у дослідження архітектурних споруд України та розкрити значущість наукових праць того періоду у визначенні національних форм української архітектури в контексті міжнародного художнього процесу.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

В останні роки солідна наукова спадщина фахівців означеної доби у сфері вивчення національного образотворчого мистецтва привертає все більшу увагу науковців. У загальному контексті досліджень, що стосуються українського мистецтва

цтва означеної доби, мистецтвознавчі публікації кін. XIX – поч. XX ст. висвітлюються у працях Р. Захарчук-Чугай, В. Овсійчука, Л. Соколюк, Т. Кара-Васильєвої, М. Селівачова, А. Тарасенко, Р. Шмагало. Досягнення вітчизняних науковців тих років розглядаються в публікаціях С. Білокона, І. Голода, Д. Степовика, В. Ульяновського, В. Яцюка, В. Ханка, В. Пуцка, О. Мандебури-Ноги, М. Криволапова, Є. Шудрі, Ю. Смолія, С. Міщука, І. Старенького та інших.

Вагомим внеском у вітчизняну історію науки про мистецтво, передусім у становлення уявлень про український стиль, стала ґрунтовна праця О. Ноги (1997). У книзі С. Побожія (2005) висвітлюється наукова спадщина представників харківської школи мистецтвознавства: Є. Редіна, М. Сумцова, Ф. Шміта, С. Таранушенка та інших. Помітним явищем у справі дослідження витоків формування вітчизняного мистецтвознавства слід вважати фундаментальну працю М. Палієнко (2005а, 2005b, 2005с), присвячену журналу «Кіевская старина». У її трьох частинах розглянуто роль часопису у науковому та громадському житті країни кінця означеної доби та містяться систематичний і хронологічний покажчики змісту видання за всі роки існування. Вагомістю висвітлення означеної проблеми є монографія Н. Ковпаненко (2013), присвячена вивченню архітектурно-мистецької спадщини Наддніпрянської України у вітчизняних історичних дослідженнях кінця XIX – початку XX ст. У науковій праці з'ясовуються провідні напрямки становлення знань про мистецтво в процесі розвитку історичної науки. Значну наукову цінність становлять огляди доробку дослідників початку XX ст. у публікаціях А. Пучкова. Зокрема, вчений докладно характеризує доробок Г. Павлуцького в передмові до видання його праці про дерев'яні та муровані храми України (Пучков, 2017). Разом з тим, проблема не втрачає актуальності, в тому числі стосовно висвітлення досягнень окремих етапів становлення науки.

З огляду на трактування праць окресленої доби в якості явищ, детермінованих тогочасними соціокультурними умовами та світоглядними позиціями вчених, написання статті базується на використанні комбінованого, тематико-хронологічного підходу. В роботі поєднується опис публікацій з компаративним та порівняльним аналізами.

Результати дослідження **4**

Процес формування наукового мистецтвознавства в Україні охоплює близько половини століття – від 1870-х до 1920-х рр. і в основних параметрах тісно пов'язаний з розвитком суспільного життя країни, різних галузей науки та культури. Активізація зусиль українського суспільства в справі пізнання власної історії, етнографії, мови, літератури і мистецтва сприяє становленню науки про мистецтво. З огляду на історичні, соціально-політичні,

економічні та культурні умови, на території України в той період формуються дві наукові і художні школи – київська та львівська, при постійному прагненні національної інтелігенції до взаємозв'язків. На українських землях у складі Російської імперії особливе місце в процесі активного освоєння власного мистецького минулого належало Києву, навколо якого згуртувалися науковці різних міст – Харкова, Полтави, Одеси тощо.

Характерною ознакою періоду становлення науки був певний універсалізм зацікавленень, коли науковці прагнули висвітлити найрізноманітніші питання, виявити себе в дослідженні різних видів образотворчості, опираючись на провідні тогочасні наукові ідеї, теорії та методи даної галузі гуманітарних знань. Основоположним завданням стало формування наукових уявлень про національні форми нашого мистецтва на кожному з етапів еволюції. Серед низки чинників, що безпосередньо вплинули на розвиток нової наукової галузі, були: викладання історії мистецтва у вищих навчальних закладах країни, діяльність наукових установ і об'єднань фахового спрямування за активної участі ряду земств, вивчення пам'яток образотворчості археологічною наукою, чвертьвікове функціонування часопису «Киевская старина» тощо.

Помітну роль у процесах тогочасного вітчизняного й міжнародного мистецького життя відігравав власне художній фактор. Як відомо, середина XIX ст. характеризувалась зміною стадій розвитку світового мистецтва від Нового до Новітнього часу. Митці тих десятиліть проводили «ревізію» загальної художньої спадщини з метою визначення подальших шляхів розвитку образотворчості. Зокрема, в архітектурі і прикладному мистецтві спостерігається розмаїття «ретроспективного історизму». Так, захоплення англійців готикою призвело до її ототожнення в країні з національним стилем; у Франції певним джерелом натхнення стало рококо; в ряді країн спостерігається звернення до етнографізму.

Окреслені явища позначаються на процесі формування першого в історії мистецтва, свідомо твореного зусиллями митців різних країн «універсального» стилю, єдиного для всіх елементів навколишнього середовища – ар-нуво. При цьому спостерігається тенденція до формування національно виразних художніх напрямків, що засвідчує розмаїття термінів, якими означається цей стиль у різних країнах (модерн, сецесія тощо). У фаховій літературі розглядаються варіанти класифікації творів ар-нуво (Лагутенко, 2006). Зокрема, можна виділити «флоральний», «геометричний» та «національно-романтичний» варіанти стилю. І якщо в Англії, Франції чи Німеччині ставили за мету повне стилістичне оновлення мистецтва, що відбилось і у

визначенні «Нове мистецтво», то для Польщі, Чехії та України «нове» ототожнилось з «національним» (Ханко, 1997).

Представники національного романтизму в мистецтві ар-нуво прагнули до створення національних напрямків та спиралися в цьому на дух і стилістику народного мистецтва. Таким шляхом йшов розвиток образотворчості групи країн Північної та Східної Європи. В цьому ж руслі формується мистецтво ар-нуво в Україні. У нашій країні відчутно переважає національно-романтична течія, в руслі якої працюють і художники-практики, і теоретики та історики мистецтва. Сказане дає підстави розглядати розмаїті прояви пошуків національного стилю в українському мистецтві та мистецтвознавстві як конкретний вияв загальноєвропейської тенденції, складову міжнародного мистецького процесу.

Прагнення сформулювати чіткі ознаки українського стилю в контексті реалізації ідей національного романтизму стало вагомим чинником розвитку науки про мистецтво. Завдяки зусиллям українських дослідників 1870-х – 1890-х рр. були закладені основи нової галузі гуманітарного знання. Численні зібрані й оприлюднені матеріали беззаперечно доводили історичну самобутність української культури в цілому та її образотворчості. Наукове обґрунтування цієї ідеї стимулювало спеціальні дослідження початку ХХ ст. у даній сфері. Серед них чільне місце займало дослідження національних архітектурних форм.

Архітектура віддавна сприймалась в теорії та історії мистецтва, в культурологічних та естетичних дослідженнях як універсальний вид образотворчості, вивченню якої приділялась провідна увага. Вагому роль у постановці та розв'язанні питань у даній сфері протягом багатьох років відігравали Всеросійські Археологічні з'їзди – передусім ті, що проводились на території України. Аналіз матеріалів з'їздів ХІХ ст. дає підстави констатувати, що на першому етапі становлення дослідників цікавили пам'ятки великокнязівських часів. Розглядались вони у контексті розвитку візантійської художньої системи; разом з тим, вже з перших кроків виявлялось прагнення визначити відмінні риси, притаманні вітчизняним спорудам. Ця думка простежується у публікаціях «Про святу Софію Київську» і «Киево-Михайлівський золотоверхий монастир» П. Лебединцева (1878, 1885), «Київська архітектура Х – ХІІ століть» та «Церковно-археологічні нариси, дослідження та реферати» П. Лашкарьова (Лашкарев, 1875, 1898), «Історико-топографічні нариси давнього Києва (за планом давнього Києва 1638 року)» М. Петрова (1897), публікації М. Константиновича (1896) про Юрівську Божницю у «Київській старовині» тощо.

Свідомо наукового визнання своєрідності форм української архітектури та необхідності їх системного дослідження

стало порушене під час проведення Київського Археологічного з'їзду 1899 р. питання про формування на базі Київського історичного товариства Нестора-літописця Комісії з опису і вивчення пам'яток місцевої старовини, якій доручено було дослідити й описати пам'ятки Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської та Полтавської губерній ("Заседание обществ", 1899). У результаті активної роботи було зібрано гігантський фактологічний матеріал, що ліг в основу наукових видань і подальших досліджень відомих фахівців. Активізації дослідницької діяльності сприяло й зростання соціокультурного запиту щодо визначення й опрацювання національного стилю в художній практиці доби.

Найважливішим у контексті діяльності комісії стало поширення параметрів дослідницької роботи як у типологічному, так і в хронологічному напрямках. До вивчення залучаються пам'ятки дерев'яного і мурованого сакрального і цивільного будівництва від часів прийняття християнства і до кінця XVIII ст. Як і в XIX ст., у 1900-х рр. найпомітніші дослідження у цій галузі пов'язані з археологічними з'їздами. Так, Є. Редін (Редин, 1905) у контексті підготовки до зібрання 1902 р. оприлюднює матеріали до вивчення церковних старожитностей України, зокрема церков м. Харкова. У роботі розглядаються й архітектурні рішення, й оздоблення та речі церковного вжитку низки харківських храмів. Серед іншого автор стверджує, що дерев'яна сакральна архітектура Харкова, – а перші церкви, за його переконанням, всі були дерев'яними, – не мала нічого спільного з російською архітектурою. Натомість, у ній спостерігаються риси спорідненості з храмами Полтавської, Катеринославської губерній та Галичини (Редин, 1905, с. 4).

Актуальні підходи до висвітлення й оцінювання національних пам'яток виявились у капітальній праці Г. Павлуцького «Старожитності України. Дерев'яні та кам'яні храми України», виданій напередодні XIII Археологічного з'їзду, що проходив у 1905 р. у Катеринославі (Павлуцкий, 1905). Вчений був одним зі співробітників згаданої Комісії, до складу якої входили й активно збирали інформацію В. Щербина, І. Каманін, В. Щербаківський, Є. Сецинський, О. Левицький та інші науковці. Зокрема, В. Щербаківський сфотографував і описав майже 400 українських дерев'яних церков, що з вдячністю відмітив Г. Павлуцький, якому було доручено підготувати до видання нагромаджений матеріал.

Праця складається з вступної статті про давню українську культову архітектуру та опису окремих пам'яток з їх видами і планами. У вступній статті ґрунтовно досліджується ґенеза дерев'яних та мурованих сакральних церков. Автор подає загальну характеристику форм давніх вітчизняних храмових споруд, планування, конструктивних рішень, будівельних прийомів, що

використовувались при спорудженні дерев'яних церков. Вчений проводить порівняльний аналіз храмів російської Півночі та України і доходить висновку, що основний принцип українських дерев'яних церков полягає у підпорядкуванні всіх частин єдиному цілому, тоді як російські споруди тяжіють до самостійного значення кожної деталі (Павлуцкий, 1905, с. 12). Порівняння українських храмів з європейськими, зокрема сілезькими, теж дає авторові підстави для ствердження самотності наших пам'яток. Характерно, що в тому ж році у петербурзькій та московській періодиці з'являються статті «Малоросійське церковне зодчество» В. Карповича (1905) та «Спадщина України» М. Філянського (Филианский, 1905) аналогічного спрямування.

Співпраця в Комісії на багато років визначила пріоритетний напрямок дослідницької діяльності В. Щербаківського. Ще в 1904 р. з'являється його стаття пошуково-інформаційного характеру, присвячена типам старовинних українських сакральних споруд (Щербаковский, 1904). Через два роки в ґрунтовній публікації вчений значною мірою розв'язує проблему систематизації й узагальнення матеріалу (Щербаковский, 1906). Після визначення типових рис, притаманних усім вітчизняним дерев'яним церквам, автор характеризує їх за групами – від одnobанної до дев'ятибанної у залежності від основного конструктивного принципу.

Вибудовуючи схему еволюції конструктивних форм, В. Щербаківський переконує читача, що розвиток ішов від меншого об'єму до більшого шляхом симетричних прибудов до первісного одnobанного об'єму наступних частин. Зважаючи на те, що при цьому завжди враховується обов'язкова для української сакральної архітектури спрямованість споруди угору, вчений вважає логічним завершенням вітчизняних конструктивних пошуків дев'ятибанні церкви (Щербаковский, 1906, с. 25). Найбільш розповсюдженим типом дерев'яних церковних споруд в Україні є, на думку автора, трьохбанна церква – найбільш гармонійна і сумірна людині. Звертаючись до архітектурного декору, В. Щербаківський виділяє головки або маківки як характерний елемент і підкреслює, що в національній архітектурі маківка є логічним завершенням бані (Щербаковский, 1906, с. 27). Ця публікація дослідника, як і праця Г. Павлуцького, відіграла провідну роль у подальшому дослідженні архітектурних форм.

На розглянуті роботи посилається Є. Сецинський (Ю.Сіцинський) у своєму огляді південноруського церковного зодчества (Сецинский, 1907). Вагомого значення набуває висловлена автором теза про прагнення вивчати вітчизняну минулу історію і культуру, що зростає на ґрунті соціальних зрушень і потреби національного самовизначення. Конкретна тема розглядається вченим у загальному українознавчому контексті. На питан-

ня, чи дійсно існує особливий український архітектурний тип храму і де його слід шукати, Є. Сецинський у результаті огляду низки споруд Поділля дає відповідь: це передусім сільські дерев'яні церкви. Як і Г. Павлуцький та В. Щербаківський, науковець переконаний, що вертикальність і зліт угору завдяки продуманій конструктивній системі є відмінною рисою нашої сакральної архітектури. Автор підтримує думку інших дослідників щодо самостійної переробки первісних візантійських мотивів у самобутній стиль. За переконанням автора, українські церкви й у всі пізніші часи виявляють виразну своєрідність.

Зразком детального аналізу конкретного твору, що також завершується вагомими підсумками, є стаття М. Макаренка (1908а, 1908b) з дослідженням роменської Покровської церкви, що зведена, як пише дослідник, у 1764 р. коштом П. Калнишевського. Автор трактує пам'ятку як приклад загальної тенденції в архітектурі часів і території козаччини, про що свідчить і красномовний вступ у славу національного мистецтва, в якому проголошується, що українське життя тих часів ознаменоване загальним потягом до краси, особливо вражаючим з огляду на бурхливі події доби (Макаренко, 1908а, с. 211). У детальному аналізі Покровської церкви акцент зроблено на своєрідній трапецієвидній формі дверних отворів, як формі, «що користується виключним правом громадянства» в українській архітектурі (Макаренко, 1908а, с. 215). Не менш характерною відмінною рисою М. Макаренка вважає контраст напівтемних бічних частин з таємничим світлом центрального зрубу, що стрімко біжить у небесну височінь.

Бажання узагальнити і синтезувати набуті відомості з метою вирішення провідної проблеми – визначення специфічних форм вітчизняної архітектури на різних етапах розвитку – зростає дуже швидкими темпами. Нова тенденція яскраво виявляється в низці праць, оприлюднених на найбільш вагомому в цьому плані Чернігівському з'їзді 1908 р., серед яких виділяються роботи Г. Павлуцького та О. Новицького. Зміст дослідження Г. Павлуцького «Про походження форм українського дерев'яного церковного зодчества» можна звести до кількох основних положень, що базуються на аналізі значної кількості не лише архітектурних матеріалів, і й стародавніх літописів, книжкової мініатюри тощо (Павлуцький, 1911). На початку роботи висловлюються дві гіпотези – про спадкоємність форм дерев'яних сакральних споруд України XV–XVII ст. від домонгольських храмів як принцип безперервності розвитку галузі ще від часів св. Володимира та про панування двох улюблених типів храму: трьохзрубних й п'ятизрубних. В основі форм зрубів наших храмів лежить, як переконаний автор, восьмикутник – октагон, генетично пов'язаний з такими, наприклад, споруда-

ми, як церква Сан-Віталє в Равенні та обумовлений технічними причинами (Павлуцкий, 1911, с. 53). Роздуми щодо походження українських архітектурних форм завершуються характерним висновком щодо співвідношення впливів та самобутності в мистецтві. «Українське мистецтво є творчістю оригінальною, що має національний характер, оскільки воно самостійно опрацювало чужі елементи, візантійські чи західні, які до нього приходили. Ні на заході ні в північній Росії не можна зустрінути жодної церкви, яка могла б бути прийнята за взірєць українських церков. Це в своєму роді єдині пам'ятки; чому вони і уявляють самостійний стиль» (Павлуцкий, 1911, с. 54).

Автор переконаний, що розглянуті ним типи сакральних дерев'яних споруд, сформовані в домонгольські часи, настільки відповідали місцевим смакам, що відчутно вплинули і на муровану архітектуру барокової доби (Павлуцкий, 1911, с. 57). Як типовий взірєць такої творчості розглядається в роботі церква св. Трійці в Густинському монастирі. З кінця ж XVII ст. в Україні – в основному зусиллями І. Мазєпи, який багато сприяв тогочасному будівництву – розповсюджується і нехарактерний для вітчизняної сакральної архітектури тип латинської базилики, як у Лубенському Мгарському монастирі. Однак, як відзначено в завершальних рядках роботи, подібні новації не знищили любові народу до форм дерев'яного сакрального зодчества.

Продовженням теми виявлення форм вітчизняних сакральних споруд стала доповідь О. Новицького на з'їзді про риси самобутності в українському зодчестві (Новицкий, 1911). У роботі О. Новицького увага акцентується на визначенні подальшої еволюції провідних типів, що характеризують саме вітчизняні церкви: трьохбанного та п'ятибанного, які символізують Трійцю та візантійський хрест (Новицкий, 1911, с. 60). У дискусії, що точилася на з'їзді відносно напрямку еволюції форм українських храмів, О. Новицький підтримував думку В. Щербаківського про розвиток від одного до дев'яти зрубів як найвищого щабля національної архітектурної думки у галузі сакральної дерев'яної архітектури. Сам він вважав найбільш досконалими трьохзрубні споруди. «Трьохглавий храм є славою нашого церковного стилю, тому то він є пануючим типом нашої архітектури; більше того, в хвилину українського впливу на Москву, запозичений він і Москвою» (Новицкий, 1911, с. 61). О. Новицький наводить також цікаві факти, що свідчать про вплив нашої дерев'яної архітектури на муровану не лише в Україні, а й у Росії, зокрема на московські храми наришкінської доби: у Філях, Петровсько-Розумовському тощо.

Слід зазначити, що на Чернігівському з'їзді була піднята і уважно, хоча й на досить фрагментарному рівні охарактеризована ще одна важлива тема: муроване будівництво пізньої

козацької доби. Мова йде про дослідження архітектурно-мистецької спадщини Чернігівщини доби Просвітництва Ф. Горностаєва (Горностаєв, 1911), що серед іншого сприяло зростанню зацікавлення науковців різними аспектами даної проблеми.

Праці, оприлюднені фахівцями на XIV Археологічному з'їзді, разом з доробками двох попередніх зібрань, певним чином окреслили подальшу спеціалізацію мистецтвознавчих досліджень. Були визначені особливості конструктивної побудови, планування, будівельних прийомів та архітектурного декору різних типів вітчизняних сакральних дерев'яних споруд. Зросло зацікавлення регіональними особливостями національної архітектури (Волков, 1910). Озвучена наукова концепція щодо національних форм української архітектури отримала надалі успішний розвиток.

У наступному десятиріччі дослідження у галузі архітектури структуруються у трьох напрямках: архітектура старокнязівських часів, мурована архітектура барокової доби та дерев'яна архітектура України. Пам'яткам X–XIII ст., більш ретельно систематизованим і висвітленим, приділяється при цьому вже менше уваги. Центр зацікавлень зміщується убік вивчення дерев'яних і мурованих пам'яток вітчизняної цивільної й сакральної архітектури козацьких часів і над різними аспектами даної проблеми продовжать працювати більшість авторів розглянутих праць. До них у 1910-і рр. додаються прізвища ще цілого ряду фахівців – В. Модзалевського, К. Широцького, Ф. Ернста, Ф. Волкова (Ф. Вовк), М. Шумицького, Д. Щербаківського, Ф. Шміта, Г. Лукомського, що поглиблено досліджували означений напрямок у науці про мистецтво.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Наукова новизна статті полягає у висвітленні початкової стадії формування уявлень про унікальні риси української архітектури в контексті суспільного запиту і провідних тенденцій загального художнього процесу зазначеного періоду. Окреслено чинники зростання уваги науковців вказаного десятиріччя до системного вивчення споруд України від найдавніших часів до XIX ст., зокрема, дерев'яних культових. Охарактеризовано праці відомих фахівців тих років: Г. Павлуцького, Є. Редіна, О. Новицького, В. Щербаківського, М. Макаренка, Є. Сіцінського та інших авторів. Вивчення названої проблеми в цих наукових роботах засновано на аналізі численної інформації як результату системної роботи багатьох науковців й аматорів з дослідження творів архітектури. Визначено наукові ідеї дослідників щодо еволюції форм даної галузі образотворчості та обґрунтування унікальності української архітектури.

Висновки

6

Розглянуті матеріали дозволяють зробити висновок щодо поважного наукового рівня публікацій 1900-х рр. як вагомої

складової формування наукових уявлень про національні риси вітчизняної архітектури. Такий високий дослідницький рівень сприяв становленню одного з провідних напрямків мистецтвознавства в Україні початку ХХ ст. Завдяки сукупності загальних соціокультурних та спеціальних чинників, подвижницькій діяльності ряду науковців дослідження в окресленій галузі впродовж десятиріччя досягають кількісно та якісно нового рівня. Зростає не лише обсяг інформації в даній сфері, але й вибудовується концепція національної самодостатності української архітектурної школи як повноправної складової міжнародного мистецького процесу. Оприлюднені матеріали обумовили плідний подальший розвиток розглянутих наукових ідей у наступних десятиліттях, що ознаменувалось утвердженням української науки про мистецтво в загальноєвропейському науковому просторі.

Список бібліографічних посилань

- Волков, Ф. К. (1910). Старинные деревянные церкви на Волыни. В Ф. К. Волков (ред.), *Материалы по этнографии России* (Т. 1, с. 21–44). Этнографический отдел Русского музея Императора Александра III.
- Горностаев, Ф. Ф. (1911). Строительство графов Разумовских в Черниговщине. В П. С. Уварова (ред.), *Труды Четырнадцатого Археологического съезда в Чернигове 1908–1909* (Т. 2, с. 167–212). Типография Г. Лисснера и Д. Собко.
- Заседание обществ. Общество Нестора Летописца при Университете св. Владимира. (1899). *Киевская старина*, 12, 168–172.
- Карпович, В. (1905). Малороссийское церковное зодчество. *Строитель*, 10, 361–382.
- Ковпаненко, Н. (2013). *Архітектурно-мистецька спадщина Наддніпрянської України у вітчизняних історичних дослідженнях (кінець ХІХ – початок ХХ століття)*. Інститут історії України.
- Константинович, М. (1896). Развалины Юрьевой божницы в с. Старогородке. *Киевская старина*, 11, 129–139.
- Лагутенко, О. (2006). *Українська графіка першої третини ХХ століття*. Грані-Т.
- Лашкарев, П. А. (1875). *Киевская архитектура X–XII века*. Типография С.В. Кульженко.
- Лашкарев, П. А. (1898). *Церковно-археологические очерки, исследования и рефераты*. Типография И.И. Чоколова.
- Лебединцев, П. Г. (1878). О св. Софии Киевской. В В. И. Модестов (ред.), *Труды Третьего археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года* (Т. 1, с. 53–93). Типография Императорского Университета св. Владимира.
- Лебединцев, П. Г. (1885). *Киево-Михайловский Златоверхий монастырь в его прошедшем и настоящем*. Типография С.В. Кульженко.
- Макаренко, Н. (1908а). Памятники украинского искусства XVIII века. *Зодчий*, 24, 211–215.
- Макаренко, Н. (1908б). Памятники украинского искусства XVIII века. (Окончание). *Зодчий*, 25, 219–222.
- Новицкий, А. П. (1911). Черты самобытности в украинском зодчестве. В П. С. Уварова (ред.), *Труды Четырнадцатого Археологического съезда в Чернигове 1908–1909* (Т. 2, с. 59–72). Типография Г. Лисснера и Д. Собко.
- Нога, О. (1997). *Проект пам'ятника Івану Левинському*. Українські технології.

- Павлуцкий, Г. Г. (1905). *Древности Украины* (Вып. 1: Деревянные и каменные храмы Украины). Типография С.В. Кульженко.
- Павлуцкий, Г. Г. (1911). О происхождении форм украинского деревянного церковного зодчества. В П. С. Уварова (ред.), *Труды Четырнадцатого Археологического съезда в Чернигове 1908–1909* (Т. 2, с. 47–58). Типография Г. Лисснера и Д. Собко.
- Палієнко, М. Г. (2005а). «Кієвська старина» у громадському та науковому житті України (кінець ХІХ – початок ХХ століття). Темпора.
- Палієнко, М. Г. (2005b). «Кієвська старина» (1882–1906): систематичний покажчик змісту журналу. Темпора.
- Палієнко, М. Г. (2005с). «Кієвська старина» (1882–1906): хронологічний покажчик змісту журналу. Темпора.
- Петров, Н. И. (1897). Историко-топографические очерки древнего Киева (с планом древнего Киева 1638 года). Типография Императорского Университета св. Владимира.
- Побожій, С. І. (2005). *З історії українського мистецтвознавства*. Університетська книга.
- Пучков, А. (2017). Григорій Павлуцький як перший український мистецтвознавець, або Замкнений у часі просторовий образ архітектурознавства. В Г. Г. Павлуцький, *Дерев'яні та муровані храми України* (с. 7–24). Видавець Олександр Савчук.
- Редин, Е. К. (1905). *Церкви города Харькова. Материалы к изучению церковных древностей Украины*. Печатное дело.
- Сецинский, Е. (1907). *Южно-русское церковное зодчество*. Типография Подольского Свято-Троицкого Братства.
- Філянський, Н. (1905). Наследие Украины. Очерк южнорусского народного творчества. *Искусство*, 3, 27–45.
- Ханко, В. М. (1997). Ретроспективне зіставлення просторових рішень в українській архітектурі. *Артанія*, 3, 20–21.
- Щербаковский, В. (1904). К вопросу о типах старинных малорусских церквей. *Археологическая летопись Южной России*, 6, 232–235.
- Щербаковський, В. (1906). Деревляні церкви на Україні та їх типи. В М. Грушевський (ред.), *Записки наукового товариства імені Шевченка* (Т. 74, кн. 6, с. 10–32). Товариство імені Шевченка.

References

- Filyanskii, N. (1905). Nasledie Ukrainy. Ocherk yuzhnorusskogo narodnogo tvorchestva [Legacy of Ukraine. Sketch of the South Russian Folk Art]. *Iskusstvo*, 3, 27–45 [in Russian].
- Gornostaev, F. F. (1911). Stroitel'stvo grafov Razumovskikh v Chernigovshchine [Construction of Counts Razumovsky in Chernihiv Region]. In P. S. Uvarova (Ed.), *Trudy Chetyrnadtsatogo Arkheologicheskogo s'ezda v Chernigove 1908–1909 [Proceedings of the Fourteenth Archaeological Congress in Chernigov 1908–1909]* (Vol. 2, pp. 167–212). G. Lissner and D. Sobko Publishing House [in Russian].
- Karpovich, V. (1905). Malorossiiskoe tserkovnoe zodchestvo [Little Russian Church Architecture]. *Stroitel'*, 10, 361–382 [in Russian].
- Khanko, V. M. (1997). Retrospektyvne zistavlennia prostorovykh rishen v ukrainiskii arkhitekturi [Retrospective Comparison of Spatial Solutions in Ukrainian Architecture]. *Artaniia*, 3, 20–21 [in Ukrainian].
- Konstantinovich, M. (1896). Razvaliny Yur'evoi bozhnitsy v s. Starogorodke [The Ruins of St. George's Goddess in the Village Starogorodka]. *Kievskaya starina*, 11, 129–139 [in Russian].
- Kovpanenko, N. (2013). *Arkhitekturno-mystetska spadshchyna Naddniprianskoi Ukrainy u vitchyznianskykh istorychnykh doslidzhenniakh (kinets XIX – pochatok XX stolittia) [Architectural and Artistic Heritage of Dnieper Ukraine in Domestic Historical Research (late XIX – early XX Century)]*. Instytut istorii Ukrainy [in Ukrainian].

- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian Graphics of the First Third of the Twentieth Century]*. Hrani-T [in Ukrainian].
- Lashkarev, P. A. (1875). *Kievskaya arkhitektura X–XII veka [Kiev Architecture of the X–XII Centuries]*. S.V. Kul'zhenko Printing house [in Russian].
- Lashkarev, P. A. (1898). *Tserkovno-arkheologicheskie ocherki, issledovaniya i referaty [Church-Archaeological Essays, Research and Abstracts]*. I.I. Chokolov Printing house [in Russian].
- Lebedintsev, P. G. (1878). O sv. Sofii Kievskoi [About St. Sofia Kievskaya]. In V. I. Modestov (Ed.), *Trudy Tret'ego arkheologicheskogo s'ezda v Rossii, byvshego v Kieve v avguste 1874 goda [Proceedings of the Third Archaeological Congress in Russia, which was in Kiev in August 1874]* (Vol. 1, pp. 53–93). Tipografiya Imperatorskogo Universiteta sv. Vladimira [in Russian].
- Lebedintsev, P. G. (1885). *Kievo-Mikhailovskii Zlatoverkhii monastyr' v ego proshedshem i nastoyashchem [Kyiv-Mikhailovsky Golden-Domed Monastery in its Past and Present]*. S.V. Kul'zhenko Printing house [in Russian].
- Makarenko, N. (1908a). Pamyatniki ukrainskogo iskusstva XVIII veka [Monuments of Ukrainian art of the 18th Century]. *Zodchii*, 24, 211–215 [in Russian].
- Makarenko, N. (1908b). Pamyatniki ukrainskogo iskusstva XVIII veka. (Okonchanie) [Monuments of Ukrainian Art of the 18th Century. (Ending)]. *Zodchii*, 25, 219–222 [in Russian].
- Noha, O. (1997). *Proekt pamiatnyka Ivanu Levynskomu [Project of the Monument to Ivan Levynsky]*. Ukrainski tekhnolohii [in Ukrainian].
- Novitskii, A. P. (1911). Cherty samobytnosti v ukrainskom zodchestve [Identity Features in Ukrainian Architecture]. In P. S. Uvarova (Ed.), *Trudy Chetyrnadsatogo Arkheologicheskogo s'ezda v Chernigove 1908–1909 [Proceedings of the Fourteenth Archaeological Congress in Chernigov 1908–1909]* (Vol. 2, pp. 59–72). G. Lissner and D. Sobko Publishing House [in Russian].
- Paliienko, M. H. (2005a). "Kievskaiia staryna" u hromadskomu ta naukovomu zhytti Ukrainy (kinets XIX – pochatok XX stolittia) ["Kievskaiia staryna" in the Public and Scientific Life of Ukraine (late XIX – early XX Century)]. *Tempora* [in Ukrainian].
- Paliienko, M. H. (2005b). "Kievskaiia staryna" (1882–1906): systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnalu ["Kievskaiia staryna" (1882–1906): a Systematic Index of the Contents of the Journal]. *Tempora* [in Ukrainian].
- Paliienko, M. H. (2005c). "Kievskaiia staryna" (1882–1906): khronolohichni pokazhchyk zmistu zhurnalu ["Kievskaiia staryna" (1882–1906): a Chronological Index of the Contents of the Journal]. *Tempora* [in Ukrainian].
- Pavlutskii, G. G. (1905). *Drevnosti Ukrainy [Antiquities of Ukraine]* (Issue 1: Derevyannye i kamennye khramy Ukrainy [Wooden and Stone Temples of Ukraine]). S.V. Kul'zhenko Printing house [in Russian].
- Pavlutskii, G. G. (1911). O proiskhozhdenii form ukrainskogo derevyannogo tserkovnogo zodchestva [On the Origin of Forms of Ukrainian Wooden Church Architecture]. In P. S. Uvarova (Ed.), *Trudy Chetyrnadsatogo Arkheologicheskogo s'ezda v Chernigove 1908–1909 [Proceedings of the Fourteenth Archaeological Congress in Chernigov 1908–1909]* (Vol. 2, pp. 47–58). G. Lissner and D. Sobko Publishing House [in Russian].
- Petrov, N. I. (1897). *Istoriko-topograficheskie ocherki drevnego Kieva (s planom drevnego Kieva 1638 goda) [Historical and Topographical Sketches of Ancient Kiev (With a Plan of Ancient Kiev in 1638)]*. Tipografiya Imperatorskogo Universiteta sv. Vladimira [in Russian].
- Pobozhii, S. I. (2005). *Z istorii ukrainskoho mystetstvoznavstva [From the History of Ukrainian Art History]*. Universytetska knyha [in Ukrainian].
- Puchkov, A. (2017). Hryhorii Pavluts'kyi yako pershyi ukrainskyi mystetstvoznavec, abo zamknenyi u chasi prostorovy obraz arkhitekturoznavstva [Hryhorii Pavluts'kyi as the First Ukrainian Art Critic, or a Time-Bound Spatial Image of Architectural Studies]. In H. H. Pavluts'kyi, *Dereviani ta murovani khramy Ukrainy [Wooden and Brick Temples of Ukraine]* (pp. 7–24). Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].

- Redin, E. K. (1905). *Tserkvi goroda Khar'kova. Materialy k izucheniyu tserkovnykh drevnostei Ukrainy* [Churches of the City of Kharkov. Materials for the Study of Church Antiquities in Ukraine]. Pechatnoe delo [in Russian].
- Setsinskii, E. (1907). *Yuzhno-russkoe tserkovnoe zodchestvo* [South Russian Church Architecture]. Tipografiya Podol'skogo Svyato-Troitskogo Bratstva [in Russian].
- Shcherbakovskii, V. (1904). K voprosu o tipakh starinnykh malorusskikh tserkvei [On the Question of the Types of Old Little Russian Churches]. *Arkheologicheskaya letopis' Yuzhnoi Rossii*, 6, 232–235 [in Russian].
- Shcherbakovskiy, V. (1906). Derevlani tserkvy na Ukraini ta yikh typy [Wooden Churches in Ukraine and their Types]. In M. Hrushevskiy (Ed.), *Zapysky naukovooho tovarystva imeni Shevchenka* [Notes of the Shevchenko Scientific Society] (Vol. 74, Book 6, pp. 10–32). Tovarystvo imeni Shevchenka [in Ukrainian].
- Volkov, F. K. (1910). Starinnye derevyannye tserkvi na Volyni [Ancient Wooden Churches in Volyn]. In F. K. Volkov (Ed.), *Materialy po etnografii Rossii* [Materials on the Ethnography of Russia] (Vol. 1, pp. 21–44). Etnograficheskii otdel Russkogo muzeya Imperatora Aleksandra III [in Russian].
- Zasedanie obshchestv. Obshchestvo Nestora Letopistsa pri Universitete sv. Vladimira [Meeting of Societies. Society of Nestor the Chronicler at the University of St. Vladimir]. (1899). *Kievskaya starina*, 12, 168–172 [in Russian].

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ
МИКОЛИ ЕЙСМОНТА: АРХІТЕКТУРА,
ДИЗАЙН, МИСТЕЦТВО**

Марія Тимошенко,
<https://orcid.org/0000-0002-2447-0723>
кандидат архітектури,
старший науковий співробітник, доцент,
Національний авіаційний університет,
Київ, Україна
tymoshenko.maria@gmail.com

**CREATIVE ACTIVITY
OF MYKOLA EISMONT:
ARCHITECTURE, DESIGN, ART**

Mariia Tymoshenko,
<https://orcid.org/0000-0002-2447-0723>
PhD in Architecture,
Senior Researcher, Associate Professor,
National Aviation University,
Kyiv, Ukraine
tymoshenko.maria@gmail.com

Анотація

Мета. Стаття присвячена вивченню творчого спадку Миколи Ейсмонта – українського архітектора, урбаніста, сценографа та дизайнера середини ХХ ст. **Методологія дослідження.** За допомогою мистецтвознавчого аналізу здійснюється спроба з'ясувати особливості творчої спадщини митця. Дослідження базується на аналізі матеріалів музейних та архівних фондів, що містяться в Україні та Росії, а також – його проектних розробок та наукових праць. **Наукова новизна дослідження** обумовлена введенням у науковий обіг біографічних даних про життєвий і творчий шлях архітектора, митця і дизайнера Миколи Геліодоровича Ейсмонта. **Висновок.** Життя і творчість досліджуваного митця і дизайнера засвідчує той феномен, коли у неможливо важких умовах радянської дійсності художнику усе ж вдавалось реалізувати власний творчий потенціал і виявити парадокси історії. У результаті дослідження виявлено універсальний характер його творчості, реалізований у художній, проектній та сценографічній діяльності. Зокрема, розкриваються особливості дизайнерського підходу Ейсмонта із застосуванням етнічних мотивів у проектуванні виробів з кераміки.

Ключові слова:

Микола Ейсмонт, архітектурний проект, сценографія, дизайн кераміки, етнічні мотиви.

Abstract

The aim of the study. The article is devoted to the study of the creative heritage of Mykola Eismont – Ukrainian architect, urban planner, set designer and designer of the mid-twentieth century. **Research methodology.** Art analysis is used to find out the features of the artist's creative heritage. The research is based on the analysis of materials of museum and archival funds based in Ukraine and Russia, as well as – its design developments and scientific works. **The scientific novelty** of the study is the introduction into scientific circulation of biographical data on the life and career of the architect, artist and designer Mykola Eismont. **Conclusion.** The life and work of the researched artist and designer testifies the phenomenon when, in the impossibly difficult conditions of Soviet reality, the artist still managed to realize his own creative potential and reveal the paradoxes of history. The study revealed the universal nature of his work, realized in artistic, design and scenographic activities. In particular, the peculiarities of Eismont's design approach with the use of ethnic motifs in the design of ceramic products are revealed.

Key words:

Mykola Eismont, architectural project, scenography, ceramics design, ethnic motifs.

Вступ **1**

Життя і творчість Миколи Геліодоровича Ейсмонта припали на радянські часи і йому випала місія працювати у жорстких рамках системи. Проте, попри неможливість оминати певні ідеологічні аспекти у його творчій біографії, на нашу думку, його постать заслуговує на увагу і переосмислення у контексті сучасності. Образ Миколи Ейсмонта, який поєднував у собі іпостасі архітектора, художника і дизайнера, до того ж з глибоким зацікавленням музикою й театром, що дало поштовх до розкриття його таланту у сценографії, у дизайні кераміки, дозволяє говорити про нього як універсального творця, людину, яка у складних ситуаціях завжди знаходила творчі рішення. У його творчому доробку залишилося безліч етюдів і замальовок, які він робив під час щорічних відпусток у Косові на Прикарпатті. Свого часу привіз до Ленінграду старовинні кахлі з гуцульської печі та акварельні етюди з яскравим народним колоритом, у яких бачимо птахів вічності, тотемних коників. – фігури, які символізують світовий розквіт, закликають добрі сили, енергію світової субстанції (Горбачов, 2020, с. 10).

Мета дослідження **2**

Мета дослідження обумовлена потребою систематизації та переосмислення творчого спадку архітектора, митця і дизайнера М. Ейсмонта, який працював у повоєнні роки у Києві та Одесі. В статті робиться спроба охарактеризувати багатовекторність його творчої діяльності та особливості його художніх прийомів у різних видах мистецтва, дизайну та архітектури; його універсальні підходи з огляду на потребу знайти простір для творчості у тісних рамках радянської тоталітарної системи.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Основу джерельної бази наукової статті складає дослідження архівних документів, фотоматеріалів та власне творчого доробку майстра в музейних та архівних фондах Києва, Одеси, Житомира, Косова, Санкт-Петербурга й Челябінська. Не менш важливим є аналіз проектних розробок і наукових праць Ейсмонта, що містяться у проектних і наукових установах Києва, Санкт-Петербурга та Львова. Таким чином, методологія дослідження визначена біографічним, історичним та мистецтвознавчим методами.

Незважаючи на те, що Микола Ейсмонт не був ані забороненим, ані репресованим, у довідковій літературі містяться лише скупі відомості про його життя і творчість. У вітчизняній науковій думці митець згадується в окремих наукових дослідженнях (Барна, 2015; Школьна, 2014). Критично переосмислюють архітектурні проекти Ейсмонта сучасні російські дослідники, розглядаючи їх крізь призму формування і спадкоємності розвитку населених пунктів на прикладі міст Уралу в другій половині XX ст. (Конышева, 2003; Лохова, 1997). Проте вичерпного

аналізу архітектурно-мистецької спадщини М. Ейсмонта здійснено не було, чим, власне й зумовлена актуальність даного дослідження.

Результати дослідження **4**

Микола Геліодорович Ейсмонт (1906 – 1965 рр.) народився у Києві у родині, яка походила із старовинного дворянського роду литовського походження (їхній родинний герб «Кораб» відомий ще з XV ст.). Батько, Геліодор Станіславович Ейсмонт (1861 – 1908), – інженер-технолог, акціонер Фастівської залізниці, почесний голова правління Одеського пожежного товариства. Належав до католицького віросповідання. Мати, Марія Михайлівна Островська (Яловікова за першим чоловіком), – православного віросповідання, володіла акціями металургійних заводів у Одесі. Серед родичів були ті, які зазнали примусової еміграції після революції або конфіскації майна, а також засланці Соловків. Микола Ейсмонт, звісно, знав про це все і пізніше з обережністю розповідав своїм дітям. Спогади родичів про митця свідчать, що сентиментів та ілюзій до більшовицької системи Ейсмонт не мав. І крізь усе життя проніс вкрай критичне ставлення до більшовицької влади.

Микола Ейсмонт був безпартійний, хоч і входив до спілок художників та архітекторів України й Росії, без чого мистецька діяльність у ті часи була неможливою. Впродовж багатьох років Ейсмонт працював архітектором, сценографом, художником станкового і монументального живопису, художником скла і фарфору, дизайнером оздоблення інтер'єрів і ландшафтним архітектором. З метою розкриття кожної з його іпостасей і вияву універсального характеру митця розглянемо досягнення Ейсмонта в окремих сферах його діяльності.

Архітектура й містобудування. Творча діяльність Ейсмонта розпочалася після навчання в Інституті цивільних інженерів у Ленінграді, який він закінчив з відзнакою у 1926 р., здобувши фах архітектора-художника. Тут і залишився працювати архітектором, займався питаннями містобудування в інституті «Гіпрогор». А у 1931 р. одержав призначення на посаду головного архітектора індустріального Челябінська, де здобув величезний досвід у галузі тогочасного містобудування.

Саме в ті роки індустріалізації держави у містобудуванні були поширеними так звані «плагіатні» чи «псевдоевропейські» форми проектування, що потребували надзвичайної широти мислення, багатовекторної політ-економічної далекоглядності і освіти (Бутягин, 1974). Саме в Західній Європі і Америці у 20-30-х рр. радянські архітектори значною мірою запозичили певні принципи організації, планувальні рішення, прийоми забудови, як наприклад, мікрорайон, елітний квартал, закритий квартал, місто-сад, компактне місто, місто-супутник, авіа-хаб,

населені пункти із спеціалізованими функціями тощо. Роками ці знахідки намагалися адаптувати до радянських умов і вимог (Пучков, 2013).

У проектних і наукових працях Миколи Ейсмонта тих часів також простежується обізнаність з тогочасним закордонним досвідом, уміння створювати таку концептуальну систему розселення, яка і в наш час має шанс використовуватися. Яскравим прикладом вдалого проекту можна вважати схему розвитку забудови районів Ленінграду, запропоновану Ейсмонтом як головним урбаністом інституту «Ленпроект». Пізніше основні концепції даного проекту були викладені Ейсмонтом у наукових статтях та дисертаційній роботі.

Містобудівна діяльність М. Ейсмонта була перервана Другою світовою війною. На його долю випало воювати у блокадному Ленінграді аж до повного виснаження і визнання в нього четвертої стадії дистрофії, що означала непридатність до участі в бойових діях. Маючи звання інженера-капітана, впродовж 25 місяців Ейсмонт очолював бригаду художників-маскувальників, які працювали на аеродромах і складах (Баранов, 2010). До сьогодні в військах України і НАТО використовуються урбаністичні маскувальні прийоми, запропоновані зокрема М. Ейсмонтом: димові завіси, муляжі, штучне озеленення, спец-малювання (Луценко, 2016).

Коли Ейсмонт після 142 днів у блокадному Ленінграді нарешті зміг повернутися до сім'ї в евакуацію до Ташкенту у вкрай важкому стані здоров'я, він спочатку міг працювати лише охоронцем у саду під Ташкентом. Згодом опинився у середньо-азіатському відділенні інституту «Гідроенергопроект», де на посаді архітектора пропрацював до 1944 р. Спроектовані Ейсмонтом гребля та споруди поблизу міста Фергани мають виразні художні форми, у яких відчувається рука архітектора-художника.

До архітектурних досягнень М. Ейсмонта варто зачислити й роботи його повоєнного київського періоду, де виявилась широта його творчого діапазону. Разом з архітектором Й. Каракісом він працював у Києві та Харкові над над проектами шкіл і житлових будинків. Їхні проекти базувались на засадах барокових традицій, проте часто у вже майже реалізовані проекти вносились зміни на користь так званих «типових» проектів радянських шкіл.

Сценографія. У 1945 р. Микола Ейсмонт разом із сім'єю переїжджає до Києва. Пошуки шляхів відновлення сил для подальшого життя і творчості повернули Миколу Геліодоровича до сценографії – того мистецтва, якому була присвячена його дипломна робота в Інституті цивільних інженерів. Він почав працювати на посаді театрального художника у Національно-

му театрі опери і балету ім. Тараса Шевченка і в Національному академічному театрі ім. Івана Франка. До репертуару оперного театру в той час якраз наново вводилась опера Дж. Верді «Травіата» (1946), яка ставилася і під час німецької окупації Києва. М. Ейсмонт разом з Б. Волковим працювали над відновленням пошкоджених декорацій та створенням нових костюмів.

У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігаються ескізи костюмів М. Ейсмонта, які були виконані не тільки з художнім смаком, але й знанням історіографії Франції XVIII ст., різних етнічних особливостей, які були дбайливо засвідчені в елементах костюмів відповідних персонажів (рис.1). Важливу роль відіграло досконале знання польської, французької, італійської мов, уміння грати на фортепіано, співати; а також знайомство з довоєнним сценічним мистецтвом у роки навчання. Ескізи костюмів свідчать про майстерність Ейсмонта як кутюр'є високого гатунку, особливо, зважаючи на брак у ті роки коштів, тканин, аксесуарів.



Рис. 1. Микола Ейсмонт. Ескізи костюмів до опери Дж. Верді «Травіата». Київ, театр опери ім. Т. Шевченка. 1946 р. Папір, акварель. 17,5 x 31 см. Збірка Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Fig. 1. Mykola Eismont. Sketches of the costume for «La traviata» G. Verdi. Kyiv, The Taras Shevchenko's Opera Theatre. 1946. Watercolor on paper. 17,5 x 31 cm. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine.

«Травіата» з костюмами ескізами Ейсмонта ставилася впродовж майже 30-ти років (авторське право на такі твори зберігається за художниками 70 років). Відлуння його вишуканості і естетичних поглядів, як і багатьох інших сценографів часів розквіту українського мистецтва (Ф. Нірода, О. Хвостен-

ка-Хвостова, О. Екстер, В. Меллера, А. Петрицького), дається взнаки і в сучасних постановках «Травіати» в Національній опері, у дизайні М. Левитської.

У складний повоєнний час у літературі, театрі і кіно робиться спроба створити певну ілюзію, прообраз нового життя, так званий «лакований реалізм» (Старинкевич, 1960). Такий підхід потребував використання всіх видів пластичних мистецтв і новітніх технічних засобів: пейзажної і об'ємної архітектури, живопису, скульптури, а також фактурних виробів декоративно-прикладного мистецтва, технічних інженерно-сценічних конструкцій, спецосвітлення, – всього, що повинно допомагати акторському складу створювати виразні образи й ілюзію позитиву. За вкрай обмеженого фінансування театрів це було нелегким завданням. Сценографам для створення архітектури сценічного простору і втілення політичного замовлення доводилося використовувати соломку, картон, відходи деревини, тканин, хутра, залишки антикваріату та інший непотріб (Проскураков, 2001).

У післявоєнні роки в репертуар вводяться спектаклі за п'єсами О. Корнійчука: «Загибель ескадри», «Приїздить у Дзвонкове», «Макар Діброва», «В степах України» О. Корнійчука; «Сто тисяч» К. Карпенка-Карого. В 1945–60 рр. на сцену повертаються ілюзорні пейзажі і побутові українські інтер'єри, які в двадцятих роках у полемічному авангардистському запалі були викинуті зі сценічного простору (Горбачов, 2007). Художники звертаються до реалістичного традиційного театрального декоративного мистецтва, до невичерпного багатства народної творчості, до кращих зразків українського класичного живопису, ризикуючи одержати тавро українського націоналіста (як це відбулося, наприклад, з Ю. Яновським). Релаксійний подих в українську сценографію в післявоєнні роки вносять А. Петрицький, Б. Ердман, В. Волков. Створюються декорації, які ґрунтуються на живописно-об'ємному принципі оформлення спектаклів. Обмеженість ресурсу технічних засобів в ті часи передбачала і певну обмеженість зображальних елементів – загострений образ вистави, його поетичне узагальнення зосереджує увагу глядачів на акторі (Юдова-Романова, 2017).

Так, з доробку М. Ейсмонта зберігся ескіз і фрагмент оформлення сцени до постановки за п'єсою О. Корнійчука «Приїздить у Дзвонкове» (рис. 2). У цій декорації виразно засвідчено етнографічно-релігійний мотив з традиційною пічкою, промовистим іконостасом, вишитим рушником і вказаним роком «освячення» помешкання, який названий Божим і завершується зображенням хреста.

У своїх етнографічних пошуках Ейсмонт надихався також розмовами з Марією Приймаченко, до якої часто навідувався

у с. Болотня, що на Київщині. Високо цінував творчість народної художниці, захоплювався її вмінням поєднувати реальне й фантастичне, перетворювати жахливе на смішне.



Рис. 2. М. Ейсмонт. Ескіз оформлення сцени до вистави «Приїздить у Дзвонкове» О. Корнійчука. Київ, театр ім. І. Франка. 1946 р. Режисер Г. Юра. Акварель, олівець. Папір, акварель. 17,2х35,5 см. Збірка Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Fig. 2. Mykola Eismont. Sketches of the stage design for «Приїздить у Дзвонкове» О. Korniiuchuk. Kyiv, The Ivan Franko's Theatre. 1946. Watercolor and pencil on paper. 17,2 x 31 cm. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine.

У сценографічній діяльності Ейсмонта була тривала перерва, пов'язана з його заокеанською подорожжю у 1947 р. на китобійному судні, де на замовлення Одеської китобійної флотилії створював художні замальовки. З огляду на стан здоров'я після пережитого у блокадному Ленінграді, після всіх поневірянь таке рішення здавалося щонайменше дивним. Але, очевидно, для художньої натури тривалий час витримувати всі приписи ідеології з її заборонами й обмеженнями було нестерпно. Тому небезпечна подорож давала екзистенційні переваги.

До роботи в обох провідних київських театрах М. Ейсмонт повернувся через 6 місяців. Наступна історія дає можливість зрозуміти непросто становище митця в умовах диктату партійного режиму. Так, особливу сторінку в театральному творчому доробку Ейсмонта становить праця над архітектонікою і оформленням опери «Богдан Хмельницький», яка у 1951 р. ставилась у Москві в рамках Другої декади української літератури і мистецтва. Ейсмонт створював для неї декорації і костюми. Проте сама опера на лібрето О. Корнійчука і В. Василевської зазнала гострої критики у газеті «Правда» за націоналістичні тенденції в лібрето, особливо, в сценографії. Після «доопрацю-

вання» з'явилася нова версія опери: О. Корнійчук переробив лібрето, наділивши його антиукраїнським контекстом, художники повністю замінили сценографію, залишили лише костюми. Митцям з витонченим смаком у ті часи було важко знаходити рішення, які б задовольняли художню раду театру, тому лише окремі деталі й технічні засоби розкривають підходи й художні погляди того часу (Проскураков, 2001).

Акварелі й ескізи М. Ейсмонта до різних постановок презентувалися на важливих виставках: «Українська художня виставка» (1946, 1948, 1949 рр.), «Графіка художників України» (1949, 1955 рр.), «Виставка творів радянських художників» (1958, 1963 рр.), а також – на його персональних виставках у Спільці архітекторів у 1940 та 1965 рр. та на «Українській республіканській виставці декоративно-прикладного мистецтва» у Москві (1965 р.).

Дизайн виробів із кераміки та скла. У Києві М. Ейсмонт також працює «у галузі технічної естетики» – саме так називали дизайн у радянські часи. Зараз його твори з кераміки, фарфору, мармуру та металу зберігаються в музеях України і Росії. А свого часу були експоновані на «Українській республіканській виставці декоративно-прикладного мистецтва» у Москві в 1965 р.

Поєднуючи працю архітектор з діяльністю дизайнера, Микола Геліодорович працює художником скла на Київському заводі скловиробів. Виготовлена на цьому заводі у 1952 р. декоративна кришталева ваза за ескізом М. Ейсмонта демонструється й зараз у Музеї Історії України, виявляючи художні можливості скло-технологій.

На думку дослідників, «скляні вироби стають після охолодження непрозорими, молочно-білого кольору, як фарфор. Використовуючи спосіб охолодження чи нагрівання не всього виробу, а лише його окремих ділянок, з'являється можливість досягати надзвичайних ефектів» (Качалов, 1959, с. 227).

М. Ейсмонт чудово освоїв галузь художніх робіт зі склом, про що свідчить той факт, що він проводив лекторій у Ермітажі для наукових співробітників Ленінградського заводу художнього скла (Качалов, 1959, с. 227). Декоративна ваза з сульфідного скла, виготовлена на Київському заводі скловиробів за ескізом М. Ейсмонта у 1952 р., визнавалась як зразкова й новаторська робота (Качалов, 1959).

Свідченням штучності замовлень радянського парткерівництва є інший виріб, замовлений М. Ейсмонту як подарунок від Грузії українському народу до 30-річчя входження України в СРСР. Декоративний кубок був виготовлений в Абхазії за ескізами М. Ейсмонта і подарований Україні. Він був створений з мармуру і розміщений на металевому п'єдесталі, декорованому скульптурним плетивом образів людських постатей.

У роботі з фарфором, склом і керамікою також проявилась любов митця до етнічних мотивів. У створених ним виробах відчувається переосмислення народного мистецтва, просякнутість його філософією, кольором та енергією.

Особливо помітно це на зразку сервізу, який був експонований на ювілейній виставці М. Ейсмонта в Санкт-Петербурзі у музеї А. Ахматової у 1996 р. ("Николай Гелиодорович Эйсмонт. Юбилейная выставка", 1996), й автору статті відомо, що на такій же виставці у 2016 р. сервіз був проданий на аукціоні. Його особливістю було те, що він розміщувався на дерев'яній дошці із петриківським розписом, також виконаним М. Ейсмонтом (рис. 3). Варто відзначити й стилістику виробу, близьку до стилю ар деко, яке новою хвилею захопило світову моду й дизайн у 1960-х рр., що здатне пояснити незвичайне поєднання Ейсмонтом яскравого кольору керамічних виробів, вишуканої емалі з крупним петриківським розписом підставки. Форма виробів гранично проста, що дозволяє створити міцну основу для проявлення кольору: домінанта червоного кольору глека з яскравими акордами крупного сітчастого розпису білого, синього і жовтого кольорів створює соковите поєднання з чашками компліментарного до основного зеленого кольору. Чорні ручки і майже геометричний візерунок нижньої частини глека наполегливо повертають нас до скіфської жіночності. А вміння поєднувати народні мотиви із чистими локальними кольорами, що посилюють один одного, – до авангардного мистецтва.



Рис. 3 Микола Ейсмонт. Подарунковий сервіз (частина). 1960-ті рр. Кераміка, емаль, дерев'яна дошка з петриківським розписом. Приватна власність і фото автора статті.

Fig. 3. Mykola Eismont. The part of the Gift Tea Sets. 1960 years. Ceramics, enamel, wooden board with Petrykivka painting. Private property and photo by the author of the article.

На нашу думку, цей сервіз Ейсмонта є свого роду маніфестом художника, який у часи тоталітарного режиму лише у такий спосіб міг залишатися у згоді із самим собою. Виріб засвідчує справжнє вподобання митця у дизайні й мистецтві і його можна вважати прихованою даниною як народному, так і авангардному мистецтву – своїм справжнім, хоч і не проголошеним, вчителям.

Наукова новизна та практична значимість дослідження **5**

Наукова новизна дослідження обумовлена введенням в науковий обіг біографічних даних про життєвий і творчий шлях архітектора, митця і дизайнера Миколи Ейсмонта. Зважаючи на вкрай скупі відомості у довідковій літературі, дане дослідження дозволяє створити різнобічний огляд його досягнень, водночас, виявляючи пробіли, які можуть стати предметом подальших наукових розвідок універсального митця свого часу.

Висновки **6**

Життя і творчість Миколи Геліодоровича Ейсмонта засвідчує той феномен, коли у неможливо важких умовах радянської дійсності художнику усе ж таки вдавалось реалізувати власний творчий потенціал і виявити парадокси історії. У результаті дослідження виявлено універсальний характер його творчості. Архітектурні проекти, розробки сценографії, вироби зі скла й кераміки – далеко не повний перелік творчих досягнень М. Ейсмонта. Вони наочно репрезентують особливості мистецтва того часу. У результаті дослідження також виявлено значні пробіли в біографії митця, його активне замовчування, що засвідчують непрості стосунки митця з радянською тоталітарною системою і потребують подальших досліджень.

Список бібліографічних посилань

- Баранов, И. (2010). *Ленинградская блокада от А до Я*. Кентавр.
- Барна, Н. (2015). *Дизайн в контексті художньої культури ХХ–ХХІ століття*. Університет «Україна».
- Бутягин, В. (1974). *Планировка и благоустройство городов*. Стройиздат.
- Горбачов, Д. (Упоряд.). (2007). *Авангард Йогансена*. Наутилус.
- Горбачов, Д. (2020). *Лицарі голодного ренесансу*. Дух і Літера.
- Качалов, Н. (1959). *Стекло*. Издательство Академии наук СССР.
- Коньшева, О. (2003). *Градостроительство и архитектура Челябинска конца 1920-х – середины 1950-х годов* (Диссертация кандидата искусствоведения). Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург.
- Лихачев, Д. (1995). *В блокадном Ленинграде: воспоминания*. Санкт-Петербург.
- Лохова, Н. (1997). *Архитектурно-планировочное наследие 20–50-х годов ХХ века в градостроительстве Урала* (Диссертация кандидата архитектуры). Уральская государственная архитектурно-художественная академия, Новосибирск.
- Луценко, О. (2016). *Військові аеродроми*. Національний університет оборони України імені Івана Черняхівського.
- Николай Гелиодорович Эйсмонт. *Юбилейная выставка в галерее «Серебряный век»: буклет*. (1996). Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме.
- Проскураков, В. (2001). *Архітектура українського театру: простір і дія*. Видавництво Національного університету «Львівська політехніка».
- Пучков, А. (2013). *Нарис історії архітектурознавства*. Фенікс.
- Старинкевич, Е. (1960). Олександр Корнійчук. В О. С. Дяченко (ред.), *Літературні портрети: критико-біографічні нариси* (Т. 1). Радянський письменник.

- Школьна, О. В. (2014). *Мистецтво фарфору-фаянсу України кінця XIX – початку XXI століття: типологія, художні особливості, стилістика* (Дисертація доктора мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.
- Юдова-Романова, К. (2017). *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Видавничий центр КНУКіМ.

References

- Baranov, I. (2010). *Leningradskaya blokada ot A do Ya [Leningrad Blockade from A to Z]*. Kentavr [in Russian].
- Barna, N. (2015). *Dyzain v konteksti khudozhnoi kultury XX–XXI stolittia [Design in the context of artistic culture of the XX–XXI centuries]*. Universytet "Ukraina" [in Ukrainian].
- Butyagin, V. (1974). *Planirovka i blagoustroystvo gorodov [City Planning and Improvement]*. Stroizdat [in Russian].
- Horbachov, D. (Comp.). (2007). *Avanhard Yohansena [Yohansen's Vanguard]*. Nautilus [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2020). *Lytsari holodnoho renesansu [Knights of the Hunger Renaissance]*. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Kachalov, N. (1959). *Steklo [Glass]*. Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR [in Russian].
- Konyshcheva, O. (2003). *Gradostroitel'stvo i arkhitektura Chelyabinska kontsa 1920-kh – serediny 1950-kh godov [Urban Planning and Architecture of Chelyabinsk in the Late 1920s – Mid 1950s]* (PhD Dissertation). Sankt-Peterburgskaya akademiya khudozhestv imeni Il'i Repina, St. Petersburg [in Russian].
- Likhachev, D. (1995). *V blokadnom Leningrade: vospominaniya [In besieged Leningrad: memoirs]*. St. Petersburg [in Russian].
- Lokhova, N. (1997). *Arkhitekurno-planirovochnoenasledie 20–50-kh godov XX veka v gradostroitel'stve Urala [The Architectural and Planning Heritage of the 20–50s of the Twentieth Century in the Urban Planning of the Urals]* (PhD Dissertation). Ural'skaya gosudarstvennaya arkhitekurno-khudozhestvennaya akademiya, Novosibirsk [in Russian].
- Lutsenko, O. (2016). *Viiskovi aerodromy [Military Airfields]*. The National Defence University of Ukraine named after Ivan Cherniakhovskiy [in Ukrainian].
- Nikolai Geliodorovich Eismont. *Yuvileinaya vystavka v galeree "Serebryanyi vek": buklet [Nikolai Geliodorovich Eismont. Anniversary Exhibition in the Gallery "Silver Age": Booklet]*. (1996). Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom Dome [in Russian].
- Proskuriakov, V. (2001). *Arkhitektura ukrainskoho teatru: prostir i diia [Architecture of Ukrainian Theater: Space and Action]*. Publishing House of Lviv Polytechnic National University [in Ukrainian].
- Puchkov, A. (2013). *Narys istorii arkhitekuroznavstva [Essay on the History of Architecture]*. Feniks [in Ukrainian].
- Shkolna, O. V. (2014). *Mystetstvo farforu-faiansu Ukrainy kintsia XIX – pochatku XXI stolittia: typolohiia, khudozhni osoblyvosti, stylistyka [Art of Porcelain and Faience of Ukraine of the end of XIX – the Beginning of XXI Century: Typology, Artistic Features, Stylistics]* (Doctoral Dissertation). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Starynkevych, Ye. (1960). Oleksandr Kornichuk. In O. S. Diachenko (Ed.), *Literaturni portrety: krytyko-biografichni narysy [Literary Portraits: Critical and Biographical Essays]* (Vol. 1). Radianskyi pismennyk [in Ukrainian].
- Yudova-Romanova, K. (2017). *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnoho prostoru [Technical Means of Registration of Stage Space]*. KNUKіM Publishing [in Ukrainian].

**МАЛЬОВАНІ РУШНИКИ В
МУЗЕЙНИХ ТА АРХІВНИХ ЗБІРКАХ
УКРАЇНИ: РЕГІОНАЛЬНІ ХУДОЖНІ
ОСОБЛИВОСТІ**

Наталя Студенець,
<https://orcid.org/0000-0003-4314-6475>
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Рильського НАН України,
Київ, Україна
studenez@ukr.net

**PAINTED TOWELS IN MUSEUM
AND ARCHIVAL COLLECTIONS OF
UKRAINE: REGIONAL ARTISTIC
FEATURES**

Natalia Studenets,
<http://orcid.org/0000-0003-4314-6475>
Ph.D. in Art Studies,
Senior Researcher,
M. Rylskyi Art Studies,
Folkloristics
and Ethnology,
Kyiv, Ukraine
studenez@ukr.net

Анотація

Мета статті – виявити, систематизувати наявні зразки паперових рушників, а також їхніх зображень у музейних та архівних збірках України, проаналізувати регіональні художні особливості, найпоширеніші композиції, мотиви, стилістичні інтерпретації.

Методи дослідження поєднують джерелознавчий, що полягає у вивченні оригінальних творів, аксіологічний – для розкриття ціннісних особливостей цих зразків та мистецтвознавчий аналіз – для характеристики художніх особливостей мальованих рушників. **Наукова новизна.** У статті систематизовано, розглянуто та введено до наукового обігу оригінальні зразки мальованих рушників, а також їхні зображення з музейних та архівних джерел. **Висновки.** Мальовані рушники побутували в інтер'єрі сільського житла переважно у 1920–1970 рр. З великої кількості різноманітних видів рушників мальовані вироби здебільшого імітували «кілкові» та «божники», які мали вагоме значення в українській етнічній культурі. Для цих зразків характерні ознаки тканих, вишиваних або вибійчаних прототипів, наслідування регіональних композиційних схем, мотивів, декоративної виразності. Водночас мальовані рушники – це самобутні художні

Abstract

The aim of the article is to identify and arrange the available samples of painted towels, as well as their images in museum and archival collections of Ukraine, to analyze regional artistic features, the most common compositions, motifs, and stylistic interpretations.

Research methods combine source studies, which consist in the study of original works, axiological method – for revealing value features of these samples, and art critical analysis – for describing artistic features of painted towels.

Scientific novelty. The article arranges, considers and introduces into science the original samples of painted towels, as well as their images from museum and archival sources.

Conclusions. Painted towels were used in the interior of rural homes mainly in the 1920s to 1970s. Out of a large number of different types of towels, hand-painted ones usually imitated kilkovi rushnyky (magnificently embroidered towels for icons and paintings) and bozhnyks (towels for decorating icons), both of which were of a great importance in Ukrainian ethnic culture. These samples are characterized by features of woven, embroidered or printed prototypes, the imitation of regional compositional schemes, motifs, decorative expressiveness. At the same time, painted towels are original

твори, органічно поєднані з цілісним орнаментальним простором селянської оселі.

works of art, organically combined with the integral ornamental space of a peasant house.

Ключові слова: **Keywords:**

мальований рушник, музеї, зразки, імітації, орнамент

painted towel, museums, samples, imitations, ornament.

Вступ **1**

У кінці XIX – на початку XX ст. у традиційному етнічному середовищі значного поширення набули імітаційні мальовані зображення, що заміняли (наслідували) навісні або кріплені до поверхонь стін, вікон, одвірків, мисників та полиць текстильні вироби – рушники, килими, фіранки тощо. Зразки таких творів зберігаються серед музейних та архівних колекцій хатнього малювання. На жаль, окремих збірок мальованих рушників немає, адже цілеспрямовані дослідження саме цих видів розпису відповідно до певних програм не здійснювалися.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження – виявити, систематизувати і проаналізувати наявні твори, а також їх зображення в музейних та архівних збірках України, виявити художні особливості, проаналізувати найпоширеніші композиції, мотиви і стилістичні інтерпретації.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методи дослідження спрямовано на розкриття специфіки хатніх декоративних розписів, зокрема джерелознавчий, що полягає у вивченні оригінальних творів, аксіологічний – для розкриття ціннісних особливостей цих зразків та мистецтвознавчий аналіз – для характеристики регіональних художніх особливостей мальованих рушників.

Мальовані текстильні імітації, а саме рушники, в окремих осередках Катеринославщини 1920-х рр. вперше охарактеризувала Євгенія Берченко (1927, 1930). Про подібні декоративні розписи першої половини XX ст. побіжно згадували у своїх розвідках Євгенія Спаська (1921–1926, б.р.), Всеволод Бушен (1960), Петро Юрченко (1941), Михайло Бабенчиков (Бабенчиков, 1945), Опанас Бежкович (1954) та інші дослідники. Певні аспекти побутування цих явищ розкрили у своїх дослідженнях Олександр Найден (Найден & Ходак, 2013), Юлія Смолій (2002, 2005), Наталя Студенець (2019) та Зінаїда Косицька (2016, 2018). Утім, у згаданих розвідках мальовані рушники не розглядалися в джерелознавчому ракурсі, в контексті музейних і архівних збірок, аналіз художніх особливостей цих творів було здійснено частково (Студенець, 2019).

Основною джерельною базою дослідження стали маловідомі зразки мальованих рушників Київщини, Уманщини, Ка-

теринославщини з фондів Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» (далі – НІЕЗ «Переяслав»), Національного музею українського народного декоративного мистецтва (далі – НМУНДМ), Національного музею народної архітектури і побуту України (далі – НМНАПУ), Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі – МЕХП ІН НАНУ), Архівних наукових фондів рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФІМФЕНАНУ). Цінними є матеріали художника В. Бушена у Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці ім. В. Г. Заболотного (далі – ДНАББ), а саме етуди хатніх інтер'єрів із зображеннями паперових рушників.

Результати дослідження **4**

У традиційному сільському побуті орнаментальні вишивані і ткани рушники мали особливе значення, були урочистою домінантою хатнього простору – ними обрамлювали ікони на покуті, їх розвішували на жердках, миснику, сволоку та стінах: над вікнами, дверима, навколо дзеркал, родинних фото тощо. Настінні розписи «під рушник» (мальовані рушники), що набули поширення у 1920-х рр., наслідували місця розташування окремих видів текстильних виробів, їх реальні форми, розміри, а також способи драпірування (укладання) у розгорнутому вигляді.

Залежно від основи, технологічних особливостей мальовані рушники були стінописними й паперовими. Стінописні імітації виконували безпосередньо на поверхнях стін; паперові виготовляли з будь-якого паперу, переважно з дуже тонкого цигаркового («папириси»), навіть газетного, увиразнювали ажурним мереживним витинанням по краю. Зображення малювали від руки яскравими аніліновими фарбами за допомогою саморобних пензлів або наносили, послуговуючись трафаретами, штампами тощо.

Як свідчать візуальні джерела, стінописні рушники іноді мали тоноване тло на відміну від білих паперових. Так, на одній зі світлин з с. Капулівка Криворізької округи (нині – Нікопольського р-ну Дніпропетровської обл.) зафіксовано стінописний темний (очевидно червоний) зразок навколо вікна в хатніх сінях (Берченко, 1930).

Мальовані імітації зазвичай мали місце у світлиці та відтворювали «кілкові» («кілочкові», «кілковики») святкові рушники, розповсюджені у центральних, північних і східних регіонах України, які вирізнялися особливим багатством орнаменталі. Середня частина залишалася не оздобленою, її складали у такий спосіб, аби повністю показати розгорнуті візерункові кінці. Побутували також імітації довгих та вузьких «божників» («на-

божників», «наобразників», «завісок»), декорованих на кінцях або вздовж одного довшого берега.

Розписи відтворювали стрічкові й поперечносмугасті, а також центричні структури, поширені у текстильних прототипах. Приміром, з-поміж музейних зразків виокремлюються схеми з вертикально спрямованим мотивом «вазона», «дерева» або «квітки» на кінцях рушника у візерунковому обрамленні.

Переважали рослинні («квітка», «вінок», «гілка», «букет», «вазон», «виноград») та орнітоморфні («птах», «півень», «ластівка» тощо) мотиви. Стильова специфіка цих зображень, мальованих або виконаних за допомогою трафаретів, близька до вишивки гладдю, рушниковими швами, значно рідше – до човникового чи перебірного ткання, а також вибійки. Вирізані фігурні фестони із зубцями по нижньому краю рушників, імітаціями технік «вирізування», «змережування» було декоровано розписом.

У першій третині ХХ ст. мальовані рушники були розповсюджені на Чернігівщині, Київщині, Уманщині, Полтавщині, Катеринославщині. Їх масово продавали на багатьох містечкових ярмарках та базарах. Зокрема, у с. Петриківка (нині – Петриківського р-ну Дніпропетровської обл.), де створенням таких виробів займалися цілі родини.

Унікальні для сучасного дослідника народних розписів відомості про мальовані рушники Чернігівського Полісся, які виготовляли з тонкого паперу й використовували в побуті як імітацію тканих і вишиваних, зафіксувала в своєму щоденнику Є. Спаська. Із цих надзвичайно цінних спостережень дізнаємося про технологічні особливості їх створення, орнаментику та застосування в хатньому інтер'єрі. Зокрема, Є. Спаська писала про виготовлення рушників з газетного паперу з «писаними» червоними візерунками у с. Прохори Ніжинської округи (нині – Борзнянського р-ну Чернігівської обл.). У монографічному історико-етнографічному дослідженні «Кролевець – опорний пункт художнього ткацтва на Україні» Є. Спаська згадувала про паперові рушники, оздоблені малюванням і вирізуванням на зразок мережива, призначені для оздоблення ікон. За композицією орнаменту по довшому краю вони наслідували вузькі ткані «божники».

Виразні зразки мальованих рушників зберігаються серед колекцій хатніх розписів декількох музеїв. Зокрема, два унікальні твори першої третини ХХ ст. з приватної колекції Євгенії Прибильської знаходяться у фондах Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Для них характерні орнаментальні структури з поперечними смугами, заповненими стрічковими рослинними мотивами на основі хвилястих ліній, а також виразними «букетами» (НІЕЗ «Переяслав», № KB 14411, М-IV-1399).

Серед великої колекції зразків настінних розписів у фондах Національного музею народної архітектури і побуту України

низка імітаційних творів походить з Київщини, Уманщини та Катеринославщини. Зокрема, зберігається рідкісний мальований рушник з с. Гоголів (нині – Броварського р-ну Київської обл.), що наслідує вишитий гладдю виріб обрядового призначення (НМУНДМ, ДР–1961). Вузкий довгий рушник, подібний до поліських «божників» («завісок»), склеєно з окремих аркушів цупкого паперу (зі шкільних зошитів). Мальований візерунок розташований на обох кінцях – квіткові «галузки», над ними замкнений рослинний «вінок» з літерами у центрі: «Х» (на одному кінці), «М» – на іншому (рис. 1). Краї рушника орнаментовано стрічкою з шестипелюсткових «розет» та оздоблено вирізаними ажурними фестонами.



Рис. 1. Мальований рушник. с. Гоголів Київської обл. 1920-і.
Папір, акварель, витинання.

Fig. 1. Painted Towel. Hoholiv, Kyivshchyna. 1920s. Paper, watercolor, papercutting (Vytynanky).

В авторському розписі Явдохи Поліщук, датованому 1935 р., зображено рушник з с. Війтівка (нині – Родниківка Уманського р-ну Черкаської обл.). Він вирізняється своєрідною структурою, побудованою на ритмі поперечних смуг, заповнених традиційними рослинними мотивами (НМУНДМ, ДР– 3735).

Декілька оригінальних паперових рушників Уманщини було передано Юрієм Лащуком до фондів НМУНДМ. Виразні зразки, датовані кінцем 1950-х рр., виконано на дуже тонкому, прозорому легкому папері, подібному до «серпанкового» полотна, доповненому ажурним витинанням й наскрізним вирізуванням по краях. Лінійний візерунок нанесено інтенсивними кольорами (рожевими, червоними, бузковими) з використанням анілінових барвників.

Традиційний для тканих та вишиваних виробів поперечно-смугастий орнамент розташований трьома смугами, відмежованими ламаними лініями одна від одної, заповненими фітомор-

фними візерунками. У найширшій смузі розміщено квітковий «вінок» з акцентуванням на двох великих квітках, оточених навколо дрібнішими (НМУНДМ, ДР–3844) (рис. 2а). На іншому рушнику в широкій смузі – геральдичний орнітоморфний мотив, об'єднаний у цілісну структуру паростком (НМУНДМ, ДР–3842) (рис. 2б). На третьому експонаті намальовано центричний квітковий «букет» (рис. 2в). У менших смугах усіх зразків розташовані стрічкові рослинні композиції на основі хвилястих ліній, а також їх комбінацій, що утворюють ланцюг (НМУНДМ, ДР–3843). Стилистично ці декоративно узагальнені зображення не лише повторюють прототипи місцевих вишивок, а й імітують виразну фактуру, спрямування й нашарування стібків.



Рис. 2абв. Мальовані рушники. Черкаська обл. 1958. Папір, анілінові барвники, витинання.

Fig. 2abc. Painted Towels. Cherkashchyna. 1958. Paper, aniline dyes, papercutting (Vytynanky).

Особливе орнаментальне розмаїття вирізняє мальовані рушники Півдня України, що походять з осередків Катеринославщини (нині – Дніпропетровської обл.). Традиційні регіональні схеми орнаментування знайшли відображення у творчості відомих майстринь цього осередку – Надії Білокінь, Тетяни Пати, Віри Павленко. Приміром, для рушника Надії Білокінь характерне малювання з укладених смугами квіткових візерунків, дрібні графічні елементи, об'єднані у «букет», органічне доповнення наскрізним вирізуванням фестонів по краю (НМУНДМ).

В одному з мальованих рушників Тетяни Пати кінця 1920-х років розлогий, гіллястий «вазон» з типовими петриківськими квітками – «цибульками» розміщено над орнаментальними стрічками, створеними на основі хвилястих ліній та їх комбінацій (НМУНДМ) (рис. 3). В іншому – тендітний «вазон» з верти-



Рис. 3. Тетяна Пата. Мальований рушник. 1929–1930.
Папір, анілінові барвники, трафарет, витинання.

Fig. 3. Tetiana Pata. Painted Towel. 1929–1930. Paper, aniline dyes, stencil, papercutting (Vytynanky).

кальною домінантою побудови й вигнутими гілками, у виразному обрамленні яскравих квітів, заповнює увесь простір на кінцях рушника (НМУНДМ, ДР–1021). Малюванням декоровано і фігурно вирізані фестони рушників.

Декілька цікавих паперових рушників 1958 р. з с. Родниківка Черкаської області зберігаються у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. В їхньому оздобленні також переважають зображення на кінцях, нанесені за допомогою різноманітних трафаретів і штампів яскравими інтенсивними фарбами. Характерні стрічкові схеми з фітоморфних («квітки», «вінки», «галузки», «виноград») та орнітоморфних («птахи», «ластівки») мотивів (МЕХП ІН НАНУ, ЕП 65329, ЕП 65330). Виокремлюються два рушника, декоровані концентричними композиціями, із замкненими квітковими «вінками», образами півня (МЕХП ІН НАНУ, ЕП 65332), в іншому – двох ластівок одна над другою (МЕХП ІН НАНУ, ЕП 65331) (рис. 4). У трактуванні графічних, виразних за силуетом мотивів, відчутний певний відхід від традиційної площинної орнаментики, реалістичність відтворення природних рослинних прототипів з прорисами пелюсток та натяком на тривимірний об'єм.

Низка авторських мальованих рушників, створених за зразками творів Катеринославщини першої третини ХХ ст., зберігається у фондах Національного музею народної архітектури і побуту України.

Композиції декількох рушників Ганни Ісаєвої наслідують узвичаєні структури з трьох поперечних смуг, у найширшій з яких – «букет» або «букет» в оточенні пари птахів (рис. 5), у вужчих – подібні менші мотиви. У фондах НМНАПУ можна бачити різноманітні варіації цих орнаментальних і колористичних рішень (НМНАПУ, Ж-2054, Ж-2055, ГРР-899).



Рис. 4. Мальований рушник. с. Родниківка Черкаської обл. 1958.
Папір, анілінові барвники, трафарет, витинання.

Fig. 4. Painted Towel. Rodnikivka, Cherkashchyna. 1958.
Paper, aniline dyes, stencil, papercutting (Vytynanky).



Рис. 5. Ганна Ісаєва. Мальовані рушники.
Дніпропетровська обл. 1980-і. Папір, гуаш,
витинання.

Fig. 5. Hanna Isaieva. Painted Towels.
Dnipropetrovshchyna. 1980s. Paper, gouache,
papercutting (Vytynanky).

Традиційні візерункові схеми наслідують рушники Віри Павленко. Над кількома смугами вміщено розлогий «букет», у іншому творі – сюжетну композицію з жіночими постатями в традиційному місцевому вбранні в оточенні сплетених вінком «квіток» і кетягів калини (рис. б). Для орнаменти, ки рушників В. Павленко характерні виразні силуети, домінування відтінків червоного, зеленого та чорного кольорів.

Виразні авторські рушники с. Петриківка (нині – Дніпропетровської обл.) кінця 1930-х рр. зберігаються в Архівних наукових фондах рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Зокрема, виділяється мальований рушник майстрині



Рис. 6. Віра Павленко. Мальовані рушники. 1980-і. Папір, гуаш, витинання.

Fig. 6. Vira Pavlenko. Painted Towels. 1980s. Paper, gouache, papercutting (Vytynanky).

Векли Кучеренко, випускниці петриківської школи декоративного малювання, на якому композиційний простір суцільно заповнює величний «вазон» з «лапатим листям», обрамлений стрічковим візерунком ("Занавіски, рушники", 1930-1939). Особливою легкістю ескізної манери виконання, свіжістю барв «букета» півоній над візерунковою смугою вирізняється малювання Ярини Пилипенко на паперовому рушнику ("Занавіски, рушники", 1930-1939) (рис. 7). Яскраві квіткові акценти доповнено тендітними стеблами, пуп'янками та листям.

Цінні матеріали по декоративних розписах зберігаються у Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці ім. В. Г. Заболотного. Зокрема, це зображення рушників, зафіксо-



Рис.7. Ярина Пилипенко. Мальований рушник. с. Петриківка Дніпропетровської обл. 1930-і. Папір, анілінові барвники, витинання.

Fig. 7. Yaryna Pylypenko. Painted Towel. Petrykivka, Dnipropetrovshchyna. 1930s. Paper, aniline dyes, papercutting (Vytynanky).

вані в автентичному традиційному середовищі. Виразні імітації мальованих рушників (на поверхнях стін) із поперечносмугастим декором, характерним для тканих виробів Київщини і Черкащини, відображено в етюді М. Катерноги кінця 1940-х рр. (рис. 8). На відміну від збережених оригінальних зразків, малювання відтворює небілене, тоноване волокно домотканих рушників, стримані кольори геометризованого стрічкового орнаменту по всій поверхні й рослинних зображень між смугами ("Хата в с. Мошурово", 1946).



Рис.8. М. Катернога. Етюд інтер'єру з мальованими рушниками та килимом. с. Мошурів Черкаської обл. 1946. Папір, акварель.

Fig. 8. M. Katernooha. Sketches of the interior with painted towels and carpet. Moshuriv, Cherkashchyna. 1946. Paper, watercolor.

У неопублікованому альбомі художника В. Бушена аквареллю відтворено стінописні та паперові мальовані рушники в хатніх інтер'єрах післявоєнних 1940-х рр. с. Війтівка (нині – Родниківка Уманського р-ну Черкаської обл.). Традиційно вони розташовані у розгорнутому вигляді як обрамлення настінних сімейних світлин. Оздоблення рушників, типове і для місцевих вишиваних виробів, зосереджено на кінцях: поєднує мотиви «вінків» та під ними поперечносмугастих візерункових структур. Зображення квіткових «вінків» з паперових рушників повторюються в загальному ансамблі хатніх стінописів: над вікнами та у міжвіконних простінках (Бушен, 1946).

Мотиви рушників набули значного поширення у сучасних настінних розписах. Зокрема, в межах симпозіумів «Мальована хата» (2012–2020) чимало стінописів інспіровано традиційним текстильним мистецтвом Поділля, а саме: «Ткани обереги» С. Кушніра, «Наддністрянські рушники» В. Наконечного, «Лапотари. Оберіг» М. Крижанівського, «Калинове намисто» Л. Сорочинської, «Виноград» О. Городинської. Імітаційні зображення не лише повторюють композиційні структури, колорит виробів, зокрема поперечносмугастих «писаних» рушників та верет, а й відображають їх значеннєвий зміст у символічно-метафоричному просторі селянської культури.

Мальовані рушники нині є виставковими творами в авторській творчості Т. і О. Вакулєнків, О. Ярмолюк та багатьох інших сучасних митців.

Наукова новизна та практична значимість дослідження **5**

У статті систематизовано, розглянуто та введено до наукового обігу оригінальні зразки мальованих рушників, а також їх зображень з музейних та архівних джерел. Матеріали дослідження можуть бути використані в експозиційно-виставковій діяльності, у роботі центрів народної творчості різних рівнів та обласних осередків Національної спілки майстрів народного мистецтва України, зокрема під час проведення популярних нині майстер-класів, фестивалів, симпозіумів із розпису тощо.

Висновки **6**

Паперові та стінописні рушники побутували в інтер'єрі сільського житла переважно у 1920–1970 рр. З великої кількості різноманітних видів рушників мальовані зображення зазвичай імітували «кілкові» та «божники», які мали вагоме значення в українській етнічній культурі. Для цих розписів характерні ознаки тканих, вишиваних або вибійчених прототипів, наслідування регіональних композиційних схем, мотивів, декоративної виразності. Водночас мальовані рушники – це самобутні художні твори, органічно поєднані з цілісним орнаментальним простором селянської оселі.

Список бібліографічних посилань

- Бабєнчиков, М. (1945). *Народное декоративное искусство Украины и его мастера*. Государственное архитектурное издательство.
- Бежкович, А. (1954). Настенная роспись украинской хаты. *Советская этнография*, 2, 121–128.
- Берченко, Є. В. (1927). Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. В *Науковий збірник Харківської науково-дослідчої кафедри історії української культури* (Ч. 7: Етнологічно-краєзнавча секція, Вип.1, с. 71–92). Державне видавництво України.
- Берченко, Є. В. (1930). *Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них* (Зошит 1: Дніпропетровщина). Державне видавництво України.
- Бушен, В. (1946). Альбом матеріалів настінного розпису на Уманщині та Кам'янець-Подільщині: малюнки (№ 288116, 95 табл.). Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного, Київ.
- Бушен, В. (1960). Настінне малювання в Українській РСР. *Народна творчість та етнографія*, 4, 73–79.
- Занавіски, рушники. Малюнки Пилипенко Я. і Бельмас А. (1930-1939). (Ф. 8, Оп. 1274). Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Косицька, З. (2016). Хатні паперові оздобы в матеріалах Євгенії Спаської. *Матеріали до української етнології*, 15, 237–240.
- Косицька, З. (2018). *Еволюція української витинанки ХХ – початку ХХІ століття: художні осередки, традиції, новації* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київ.

- Найден, О., & Ходак, І. (2013). *Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи*. Стілоос.
- Смолій, Ю. (2002). Петриківське малювання: народна й мистецтвознавча термінологія. В М. Селівачов (ред.), *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології* (Т. 1, с. 89–100). Ант.
- Смолій, Ю. (2005). Українські мальовані рушники першої третини ХХ століття: проблема імітації в народному мистецтві. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 2, 248–255.
- Спаська, Є. (1921–1926). Подорожі по Чернігівщині, уривки з щоденників, 1921–1926 рр. Рукопис (Ф. 48-3, Оп. 22). Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Спаська, Є. (б.р.). Кролевець – опорний пункт ткацтва на Україні. Машинопис. (Ф. 48-3, Оп. 14). Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Студенець, Н. (2019). Текстильні імітації в українських хатніх розписах: художньо-стильові особливості. В Г. Скрипник (ред.), *Декоративне мистецтво України ІХ–ХХІ століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст* (с. 178–218). Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.
- Хата в с. Мошурово Тальнівського району Київської області: настінний розпис інтер'єру хати колгоспниці Мамієнко Н. (1946). (Ф. Архітектор М. Т. Катернога). Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного, Київ.
- Юрченко, П. (1941). *Народное жилище Украины*. Издательство Академии архитектуры СССР.

References

- Babenchikov, M. (1945). *Narodnoe dekorativnoe iskusstvo Ukrainy i ego mastersa [Folk Decorative Art of Ukraine and Its Masters]*. Gosudarstvennoe arkhitekturnoe izdatel'stvo [in Russian].
- Berchenko, Ye. V. (1927). Pro nastinni rozpisy ukrainskykh khat na Katerynoslavshchyni [About Mural Paintings of Ukrainian Huts in Katerynoslavshchyna]. In *Naukovyi zbirnyk Kharkivskoi naukovo-doslidchoi kafedry istorii ukrainskoi kultury [Scientific Collection of the Kharkiv Research Department of the History of Ukrainian Culture]* (Pt. 7: Ethnological and Local Lore Section, Issue 1, pp. 71–92). Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Berchenko, Ye. V. (1930). *Nastinne maliuvannia ukrainskykh khat ta hospodarskykh budivel pry nykh [Mural Painting of Ukrainian Huts and Their Outbuildings]* (Pt. 1: Dnipropetrovshchyna). Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Bezhkovich, A. (1954). Nastennaya rospis' ukrainskoi khaty [Wall Painting of Ukrainian Huts]. *Sovetskaya etnografiya*, 2, 121–128 [in Russian].
- Bushen, V. (1946). Albom materialiv nastinnoho rozpysu na Umanshchyni ta Kamianets-Podilshchyni: maliunky [An Album of Mural Painting Materials in Umanshchyna and Kamyanets-Podilshchyna: drawings] (№ 288116, 95 charts). Derzhavna naukova arkhitekturno-budivelna biblioteka imeni V. H. Zabolotnoho, Kyiv [in Ukrainian].
- Bushen, V. (1960). Nastinne maliuvannia v Ukrainskii RSR [About Mural Painting in the Ukrainian SSR]. *Narodna tvorchist ta etnografiya*, 4, 73–79 [in Ukrainian].
- Khata v s. Moshurovo Talnivskoho raionu Kyivskoi oblasti: nastinnyi rozpys inter'ieru khaty kolhospnysi Mamiienko N. [A Hut in the Village of Moshurovo (Talne District, Kyiv Region): Mural Painting of the Hut's Interior Authored by a Female Collective Farmer Mamiyenko N]. (1946). (Fund Arkhitekotor M. T. Katernoha). Derzhavna naukova arkhitekturno-budivelna biblioteka imeni V. H. Zabolotnoho, Kyiv [in Ukrainian].

- Kosytska, Z. (2016). Khatni paperovi ozdoby v materialakh Yevhenii Spaskoi [Home Paper Decorations in the Materials of Yevhenia Spaska]. *Materials for Ukrainian Ethnology*, 15, 237–240 [in Ukrainian].
- Kosytska, Z. (2018). *Evolutsiia ukrainskoi vytynanky XX – pochatku XXI stolittia: khudozhni oseredky, tradytsii, novatsii* [Evolution of the Ukrainian Paper Cutting Art in the XXth to Early XXIst Century: Artistic Centres, Traditions, and Innovations] (PhD Dissertation). Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho, Kyiv [in Ukrainian].
- Naiden, O., & Khodak, I. (2013). *Kvitka na komyni. Nastinni rozpysy Umanshchyny pershoi polovyny XX stolittia. Istoriia, semantyka, obrazy* [A Flower on the Front Part of Stove. Umanshchyna's Mural Paintings of the Early to Mid-XXth Century. History, Semantics, and Imafery]. Stylos [in Ukrainian].
- Smolii, Yu. (2002). Petrykivske maliuvannia: narodna y mystetstvoznavcha terminolohii [Petrykivka Drawings: Folk and Art Critical Terminologies]. In M. Selivachov (Ed.), *Problemy ukrainskoho terminolohichnoho slovnykarstva v mystetstvoznavstvi y etnologii* [Problems of Ukrainian Terminological Lexicography in Art Criticism and Ethnology] (Vol. 1, pp. 89–100). Ant [in Ukrainian].
- Smolii, Yu. (2005). Ukrainski malovani rushnyky pershoi tretyny XX stolittia: problema imitatsii v narodnomu mystetstvi [Ukrainian Painted Towels of the First Third of the XXth Century: the Problem of Imitation in Folk Art]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 2, 248–255 [in Ukrainian].
- Spaska, Ye. (1921–1926). Podorozhi po Chernihivshchyni, uryvky z shchodennykiv, 1921–1926 rr. Rukopys [Travelling across Chernihivshchyna. Excerpts from Diaries, 1921–1926. A Manuscript] (Fund 48-3, Inventory 22). Arkhivni naukovi fondy rukopysiv i fonozapysiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Spaska, Ye. (n.d.). Krolevets – oporny punkt tkatstva na Ukraini. Mashynopys [Krolevets, A Stronghold of Weaving in Ukraine. A Typescript] (Fund 48-3, Inventory 14). Arkhivni naukovi fondy rukopysiv i fonozapysiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Studenets, N. (2019). Tekstylni imitatsii v ukrainskykh khatnikh rozpysakh: khudozhno-stylovi osoblyvosti [Textile Imitations in Ukrainian Home Paintings: Artistic and Stylistic Features]. In H. Skrypnyk (Ed.), *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy IX–XXI stolit: stylovi transformatsii, khudozhni interpretatsii, zahalnoievropeiskyi kontekst* [Ukrainian Decorative Art of the IXth to XXIst Centuries: Stylistic Transformations, Artistic Interpretations, and a Pan-European Context] (pp. 178–218). Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Yurchenko, P. (1941). *Narodnoe zhilishche Ukrainy* [Ukraine's Folk Abodes]. Izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR [in Russian].
- Zanavisky, rushnyky. Maliunky Pylypenko Ya. i Belmas A. [Curtains, Towels. Drawings by Pylypenko J. and Belmas A.]. (1930-1939). (Fund 8, Inventory 1274). Arkhivni naukovi fondy rukopysiv i fonozapysiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].

Наукове видання

ДЕМІУРГ:
ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ,
ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

Том 3 № 2
2020

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

*Ліліана Вежбовська,
Наталя Удріс-Бородавко*

Бібліографічний редактор

Олена Вапельник

Редактор англomовних текстів

Юлія Рибінська

Дизайн макета

Наталя Удріс-Бородавко

Дизайн обкладинки

Поліна Пененко,

Наталя Удріс-Бородавко

Технічне редагування

В'ячеслав Лук'яненко

Комп'ютерна верстка

Олена Щербина

Scientific publication

DEMIURGE:
IDEAS, TECHNOLOGIES,
PERSPECTIVES OF DESIGN

Scientific Journal

Volume 3 No 2
2020

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

*Liliana Vezhbovska,
Natalia Udris-Borodavko*

Bibliographic editor

Olena Vapelnyk

English text editor

Julia Rybinska

Design of mock-up

Natalia Udris-Borodavko

Cover design

*Polina Penenko,
Natalia Udris-Borodavko*

Technical editing

Viacheslav Lukianenko

Computer layout

Olena Shcherbyna

Підписано до друку 24.12.2020. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір крейдований. Гарнітура Roboto.
Обл.-вид. арк. 10,56. Ум. друк. арк. 9,56.
Наклад 300 прим.
Зам. № 4532

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