

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

**Випуск 2
Issue 2**

Засновано 2018 р.
Founded in 2018

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2018

Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну : наук. журн. Вип. 2 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 176 с.

Збірник наукових праць 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 дослідженнями 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 № 25 від 10.12.2018 р.)*

Редакційна колегія:

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

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

Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design : Scientific Journal Issue 2 / Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, – Kyiv: KNUKIM Publishing, 2018. – 176 p.

The collection of scientific works 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 N 25 of 10.12.2018)*

Editorial board:

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

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

The Founder – Kyiv National University of Culture and Arts

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

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

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

ЗМІСТ

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА

АЛЬТЕРНАТИВНІ ХУДОЖНЬО-МЕМОРІАЛЬНІ ПРАКТИКИ В МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ:
(ДОСВІД ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО РЕГІОНУ 2010-2016 РР.)

Анна Єфімова 6

СВІТЛОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ

Сергій Чирчик 18

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

ЕРОС І УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: САМОТВЕРДЖЕННЯ
У ЖИВОПИСІ ТА ДИЗАЙНІ

Майкл Мерфі, Володимир Петрашик 30

ЕТАПИ ТРАНСФОРМАЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ
«ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ» (1980–1990 РОКІВ)

Вікторія Олійник 51

ВСТАНОВЛЕННЯ АВТОРСТВА КІНОПЛАКАТУ «УКРАЗІЯ. 7+2» 1924 РОКУ

Андрій Будник 69

ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

ДИЗАЙН КОЛЕКЦІЇ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ ЗА МОТИВАМИ ТВОРЧОСТІ САЛЬВАДОРА ДАЛІ

Наталія Литвиненко, Аліна Жилко 82

ФОРМОТВОРЕННЯ ОДЯГУ З УРАХУВАННЯМ ПСИХОЛОГІЇ СПРИЙНЯТТЯ

Катерина Кисельова 95

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВОЛОДИСЛАВ ФЕДОРОВИЧ І КУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК ГАЛИЧИНИ
В КІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Ростислав Шмагало 102

МИСТЕЦТВО БОЙЧУКІСТА ОНУФРІЯ БІЗЮКОВА 1960-Х РР. ВІДРОДЖЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТУ

Володимир Петрашик 115

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВИЙ ПОСУД В АСОРТИМЕНТІ ПРОДУКЦІЇ СКЛОЦЕХУ ЛЬВІВСЬКОЇ
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ КЕРАМІКО-СКУЛЬПТУРНОЇ ФАБРИКИ:
ДО ПИТАННЯ ФОРМОТВОРЕННЯ

Михайло Бокотей 130

ХУДОЖНИКИ ПОЛТАВЩИНИ: СПОГАДИ ІВАНА ОРЛОВА І СЕРГІЯ БЕСЕДІНА ПРО СОЛОМОНА
РОЗЕНБАУМА

Оксана Сторчай 147

НОВАТОРСЬКІ ВПРОВАДЖЕННЯ У ЖИВОПИСІ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ
ХХ СТОЛІТТЯ

Ігор Луценко 162

CONTENT

DESIGN OF THE ENVIRONMENT

THE ALTERNATIVE ARTISTIC AND MEMORIAL PRACTICES IN THE URBAN SPACE:
(THE EXPERIENCE OF THE WESTERN UKRAINIAN REGION 2010-2016)

Anna Yefimova 6

LIGHT DESIGN IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC IDEA

Serhii Chyrchuk 18

VISUAL COMMUNICATION DESIGN

EROS AND UKRAINAIN ART SINCE INDEPENDENCE: SELF AFFIRMATIONS
THROUGH PAINTING AND DESIGN

Michael Murphy, Volodymyr Petrashyk 30

TRANSFORMATION STAGES OF UKRAINIAN BOOK DESIGN OF «TRANSITIONAL PERIOD»
(1980s - 1990s)

Viktoriia Oliinyk 51

ESTABLISHMENT OF AUTHORSHIP OF MOVIE POSTER «UKRAZIYA. 7+2», 1924

Andrii Budnyk 69

DESIGN OF CLOTHES, ACCESSORIES, IMAGE

DESIGN OF WOMAN'S CLOTHES COLLECTION INSPIRED BY SALVADOR DALI'S CREATIVE WORK

Nataliia Lytvynenko, Alina Zhylko 82

CLOTHES FORMING IN THE LIGHT OF PERCEPTUAL PSYCHOLOGY

Kateryna Kyselova 95

ART STUDIES

VOLODYSLAV FEDOROVICH AND THE CULTURAL DEVELOPMENT OF GALICIA
AT THE END OF XIX – AT THE BEGINNING XX CENTURY

Rostyslav Shmahalo 102

ART OF BOYCHUKIST ONUFRIY BIZYUKOV 1960-TH. REVIVAL OF EXPERIMENT

Volodymyr Petrashyk 115

DECORATIVE AND HOUSEHOLD UTENSILS IN THE PRODUCT ASSORTMENT
OF LVIV EXPERIMENTAL CERAMIC AND SCULPTURE FACTORY:
THE ISSUE OF FORMATION

Mykhailo Bokotei 130

ARTISTS OF POLTAVA REGION: MEMORIES OF IVAN ORLOV AND SERHII BESEDIN
ABOUT SOLOMON ROSENBAUM

Oksana Storchai 147

INNOVATIVE IMPLEMENTATIONS IN PAINTING OF TRANSCARPATHIA IN THE FIRST HALF
OF XX CENTURY

Ihor Lutsenko 162



UDC 725.94:711.01(477.8)"2010/2016"
DOI: 10.31866/2617-7951.2.2018.155064

УДК 725.94:711.01(477.8)"2010/2016"

THE ALTERNATIVE ARTISTIC AND MEMORIAL PRACTICES IN THE URBAN SPACE: (THE EXPERIENCE OF THE WESTERN UKRAINIAN REGION 2010-2016)

Anna Yefimova,
<https://orcid.org/0000-0001-6452-9497>
PhD in Arts, Lecturer
in Art Management Department,
Leading Specialist
in Exhibition Activity,
Lviv National
Academy of Arts,
Lviv, Ukraine
annayefimovaa@gmail.com

АЛЬТЕРНАТИВНІ ХУДОЖНЬО- МЕМОРИАЛЬНІ ПРАКТИКИ В МІСЬКОМУ ПРОСТОРІ: (ДОСВІД ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО РЕГІОНУ 2010-2016 РР.)

Єфімова Анна Вікторівна,
<https://orcid.org/0000-0001-6452-9497>
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри менеджменту
мистецтва, пров. фахівець
з виставкової діяльності,
Львівська національна
академія мистецтв,
Львів, Україна
annayefimovaa@gmail.com

Abstract

The **aim of the research** is to reveal the problems of alternative artistic and memorial objects, which are represented in the open urban spaces of Western Ukraine in the period of 2010–2016. These objects are distinguished by non-typical forms in comparison with traditional monuments and memorials. The scientific and methodological approaches to studying the mentioned problem are generalized; a considerable volume of literature and visual sources has been processed. In particular, it has been founded that this subject is entirely new and little studied in the Ukrainian art discourse. Almost there are no professional materials that would disclose the specifics of alternative artistic and memorial projects implemented in recent years in the cities of the Western Ukrainian region. This in turn causes the relevance, scientific novelty and practical significance of the proposed research. **Conclusions.** As a result of the

Анотація

Дослідження має **на меті** розкрити проблематику художньо-меморіальних об'єктів, репрезентованих у відкритих міських просторах Західної України у період 2010–2016 рр., що вирізняються нетиповими художніми рішеннями та становлять певну альтернативу традиційним пам'ятникам та меморіалам. Узагальнено наукові та методологічні підходи до вивчення зазначеної проблеми, опрацьовано значний масив літератури та візуальних джерел. Зокрема, встановлено, що ця тема є нова і мало вивчена в українському мистецтвознавчому дискурсі, практично немає фахових матеріалів, які б розкривали специфіку альтернативних художньо-меморіальних проектів, реалізованих за останні роки в містах західноукраїнського регіону що, в свою чергу зумовлює актуальність, **наукову новизну** та практичне значення пропонованої розвідки. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження

research, the peculiarities of realization of modern art objects and projects aimed to actualization of collective cultural memory in the cities of Western Ukraine were found out. The international experience was comprehended. The most representative projects implemented in the region were analyzed. To large extent it give grounds to talk about positive changes in the development of new artistic and memorial forms in urban spaces and striving for Western European trends. The visual aesthetic and socio-cultural aspects of alternative memorial objects were analyzed.

з'ясовано особливості реалізації сучасних арт-об'єктів та проектів, націлених на актуалізацію колективної культурної пам'яті в містах Західної України. Вони полягають у осмисленні міжнародного досвіду, а також проаналізовано найбільш репрезентативні проекти, реалізовані на теренах регіону, що значною мірою дають підстави говорити про позитивні зрушення у розвитку нових художньо-меморіальних форм в публічних міських просторах та тяжінні до західноєвропейських тенденцій. Окреслено специфіку альтернативних меморіальних рішень у візуально-естетичному та соціокультурному аспектах. Виявлено потребу змінити візуальну мову твору у міському просторі.

Key words:

artistic and memorial practice, art objects, urban space, memorials, monuments, counter monument, Western Region.

Ключові слова:

художньо-меморіальні практики, арт-об'єкти, міський простір, меморіали, пам'ятники, контрмонумент, західноукраїнський регіон.

Вступ **1**

Поряд із традиційними скульптурними засобами мистецького вираження у міському просторі, які ми звикли бачити на вулицях міст, останніми роками відчутним стає проникнення постмодерністичних художніх тенденцій. Змінюються підходи та засоби мистецького вираження у міському просторі, розширюються функціонально-рольові характеристики об'єктів, з'являються нові форми, що значною мірою наближені до світових мистецьких концепцій. У містах поступово починають з'являтися альтернативні мистецькі рішення, що актуалізують пам'ять про складні історичні події, взаємодіють із публічним простором та націлені на діалог з громадськістю. За період Незалежності в Україні найбільш поширеними залишаються традиційні скульптурні пам'ятники, що у більшості випадків все ще апелюють до канонів радянського монументалізму, в останні роки вже помічаємо пошук нових художньо-меморіальних засобів, що, без сумніву, є позитивною тенденцією. Своєрідна динаміка у цьому напрямку доволі виразно простежується на прикладі Західноукраїнського регіону останніх років. Однак, враховуючи хронологічні межі, ця тема поки не отримала наукової апробації, що, в свою чергу, визначає актуальність і новизну задекларованої проблеми.

Мета **2**
дослідження

У даній публікації поставлено за мету дослідити особливості художньо-меморіальних об'єктів, реалізованих у містах Західної України протягом 2011–2016 рр., які є альтернативними мистецькими рішеннями та частково наслідують зразки контрмонументів.

**Методологія
та аналіз
джерельної
бази**

3

Для розв'язання даної проблеми ми звернулись, перш за все, до напрацювань зарубіжних теоретиків, в яких знаходимо різні теоретичні аспекти художньо-меморіальних практик. Дослідниця А. Ассман зазначає, що пам'ять на сучасному етапі, здається, більше не має культурної форми і не виконує суспільної функції, а цілковито зосередилась у мистецтві (Ассман, 2012, с. 376). Це комплексне соціокультурне дослідження проблеми колективної пам'яті, в тому числі і репрезентованої в міському просторі художніми засобами. Теоретично вагомою є монографія Б. Тейлора, у якій автор представляє цілісну картину розвитку contemporary art та зосереджує увагу на феномені публічного мистецтва та «конрмонументу» (Дяк, & Беглов, 2016). В свою чергу, дослідник А. Котломанов повноцінно розкриває специфіку альтернативної концепції конрмонументу, аналізує найбільш знакові проекти новітніх меморіалів та проводить паралелі із пострадянською ситуацією (Котломанов, 2011; 2015). Ці дослідження стали важливим теоретичним підґрунтям для розробки теми у контексті регіону. Фахові відомості стосовно окремих арт-проектів у Львові дають нам публікації В. Одрехівського (2016) та Г. Хорунжої (2013). Інших фахових наукових розвідок стосовно нових художньо-меморіальних практик у містах Західної України наразі не знаходимо.

У процесі наукового осмислення вказаної теми як базові застосовано мистецтвознавчі методи: формальний, стилістичний, семіотичний і іконографічний, а також культурологічні – культурно-антропологічний, герменевтичний на синхронному та діахронному рівнях. Серед універсальних, загальнонаукових методів слід відзначити порівняльно-історичний, фактологічно-описовий, структурно-типологічний, частково метод аналізу та синтезу.

**Результати
дослідження**

4

Від 1970-х років у Західній Європі та США простежується тенденція повернення мистецтва до теми пам'яті. Митці почали розвивати нові показові форми мистецтва як пам'яті (Ассман, 2012, с. 376). У пострадянському та, особливо, у західнонімецькому контекстах проблема монументального мистецтва у міському просторі пов'язана із травматичним тягарем тоталітарного минулого та потребою переосмислення репрезентації історії та колективної пам'яті художніми засобами. У той же час в загальноєвропейському контексті практики сучасного мистецтва в міському середовищі вже відмовляються від традиційних, монументальних форм репрезентації, що стало результатом кардинальних змін у відносинах між ідентичністю, колективною пам'яттю і міським простором. Традиційні форми мистецтва були покликані прославляти переможців або оплакувати жертви з позиції власного моральної переваги, що у випадку з Німеччиною після Другої світової війни було абсолютно неможливо. Тому нові меморіальні практики були покликані

увічнити варварство, а не героїзм, сором, а не гордість (Котломанов, 2011, с. 46).

Ідея створення монументів нового типу отримала повноцінне втілення вже на початку 1980-х років, коли саме в Західній Німеччині постали приклади справжньої альтернативи традиційному пам'ятнику – і в сенсі форми, і в плані концепції, які американський дослідник Д. Янг визначив, як «counter-monuments» – «контрмонументи» (або ж «антимонументи») (Тейлор, 2006, с. 218). Він повноцінно сформулював концепцію контрмонументу вже на початку 1990-х років, акцентуючи увагу на питаннях критичного ставлення до пам'ятника та відмови від традиційної іконографії. Концепція «контрмонумента», як показав Д. Янг, концентрується на двох особливостях нових меморіальних практик. По-перше, в них відбувся перегляд об'єктів меморіалізації, а по-друге, була деконструйована сама ідея пам'ятника як такої собі «посудини з минулим», яка здатна реактивувати це минуле в будь-який момент. «Контрмонументи» відмовляються від прямої ілюстративності, декоративності, християнських конотацій, спокутного пафосу і романтизації страждань; вони можуть бути недовговічні, на відміну від традиційних пам'ятників, так як їх метою є прямий вплив на людей, не втіха, а, швидше, викликання почуття дискомфорту (Котломанов, 2011, с. 47). Так, художники, серед яких Сол Левіт, Йоган Герц, Хортс Хохайзель, Пітер Айзенман, Гунтер Демніг та ін. пропонують багатозначні меморіальні об'єкти, звернені проти самих себе: «зникаючі, невидимі, мобільні та інколи навіть потворні, які не документують вольовий акт пригадування, що долає смерть, а підводять баланс масштабам втрати» (Ассман, 2012, с. 377). Контрмонумент – своєрідна спроба переламати прагнення гармонізувати простір, його статичність та знівелювати терапевтичну, заспокійливу функцію пам'ятника. Сам же глядач повинен бути не пасивним, а залученим у проект, розлюченим, але не байдужим. Пам'ятник, тим самим, працюватиме як тригер громадських дискусій, які не повинні припинятися.

В Україні тривалий час було мало що відомо про контрмонументи і перевага надається традиційним фігуративним пам'ятникам. Однак в останні роки почали з'являтися поодинокі приклади альтернативних художньо-меморіальних проектів, які помічаємо зокрема у містах Західного регіону. Першим таким зразком можна вважати пам'ятник львівським професорам, що були розстріляні німцями під час окупації міста у 1941 р. Споруджений у 2011 р., він став спільним проектом України та Польщі, що істотно вплинуло на характер мистецького вирішення (Рис. 4.1). Пам'ятник має вигляд кам'яної арки, яка складається з десяти постаментів із римськими цифрами, які означають десять Божих Заповідей. Виділеною є п'ята заповідь – «Не убий», камінь, що її символізує, трохи висунутий і це створює враження, що може впасти вся арка. Саме таким рішенням автори проекту (А. Сліва, О. Трофименко, Д. Сорокевич) наго-

лосили, що, порушуючи цю заповідь, люди створюють загрозу руйнування всієї структури – суспільної цілісності. Цей пам'ятник – перший повноцінний зразок концептуального монументу в Західній Україні (Єфімова, 2012, с. 223-224).



Рис. 4.1. Пам'ятник розстріляним професорам. Львів. 2011 р.

Fig. 4.1. Monument to shot professors. Lviv. 2011.

Особлива динаміка простежується вже з 2014 р., що було пов'язано із складними суспільно-політичними подіями (Революція Гідності, початок військових дій на Сході України), що супроводжувались трагічними наслідками із численними людськими жертвами. Відповідно, для актуалізації пам'яті про переломні події української історії молоде покоління художників прагне відмовитись від застарілих художньо-меморіальних прийомів, що є рудиментами радянської доби та починає шукати нові, осучаснені засоби.

Показовим в цьому контексті є меморіальний арт-об'єкт глибокого концептуального змісту, який було встановлено у листопаді 2014 р., навпроти Львівської ОДА та приурочено до річниці початку революційних подій на Майдані. Він мав форму прозорого скляного кубу, розміром 1 м³, всередині якого бруківка (Рис. 4.2). У вечірній час грані кубу підсвічувалися. Метою цього об'єкту стала апеляція до свідомості громадян, до їхнього трактування громадянського суспільства та себе в ньому, нагадування про військове brutальне та злочинне втручання у мирні протести під час революційних подій. Це своєрідна спроба засобами сучасного мистецтва сприяти самоусвідомленню та саморефлексії жителів України. Відзначимо також, що встановлення цього арт-об'єкту стало першою частиною культурно-мистецького проекту «Завтра», який мав продовження у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького. Тут було представлено експозицію етнографічного матеріалу, зібраного у трьох містах України – Києві, Львові, Харкові – в перші дні громадських протестів Євромайдану, що містила задокументова-

ні на полотні уявлення громадян про майбутній шлях розвитку України. Над створенням проекту працювала ціла низка митців різних жанрів та громадських активістів, серед яких студенти та випускники Львівської національної академії мистецтв (Бегункова Анна, Гайдейчук Роман, Марценюк Анна, Одайська Марина, Семків Володимир та ін.). Без сумніву, позитивним є той факт, що у межах музейного проекту було відкрито концептуальний меморіальний об'єкт у міському просторі, котрий досить гармонійно вписався в середовище як у ідеологічному, так і у візуально-естетичному аспектах. Поряд із охарактеризованим вище пам'ятником розстріляним професорам, він також відповідав основним принципам «контрмонументу».



Рис. 4.2. Меморіальний об'єкт на честь Революції Гідності. Львів. 2014 р.

Fig. 4.2. Memorial object in honor of the Revolution of Dignity. Lviv. 2014.

В той же час сучасні монументальні розписи – муралі також можуть бути націлені на діалог, спонукати до роздумів над тією чи іншою проблематикою та реагувати на актуальні соціально-політичні виклики. Показовою у цьому контексті є творчість Сергія Радкевича, зокрема його останні проекти «Упокій», «Murderer», «Святі мужі Волині», «Жалоба» у Львові та Луцьку та ін., присвячені трагічним подіям в Україні в січні-лютому 2014 р. (Рис. 4.3). В цілому, митець активно працює у сфері мурал- та публік-арту, його роботи вирізняються зверненням до певних архетипних образів сакральної християнської традиції та їх імплементації у новітні, актуальні арт-практики. Так, по-новому переосмислені сакральні мотиви потрактовано у межах засад християнського монументального мистецтва, в окремих випадках вони гранично стилізовані та введені до цілком іншого хронотопу, але з незмінною ідеєю – потребою у розкритті духовного потенціалу глядача. Важливим аспектом постає активна інтелектуальна та емоційна взаємодія глядача і твору, бо це з важливих моментів, на який мають бути орієнтовані новітні монументальні твори (Хорунжа, 2013, с. 71). Завдяки власне сучасним інтерпретаціям традиційних сакральних мотивів, його твори несуть у соціум глибокий духовний зміст і водночас є доступними для сприйняття. Загалом, у роботах С. Радкевича основна увага концентрується на духовних аспектах буття

людини, крім того його монументальні розписи демонструють органічне поєднання сучасного мистецтва та традицій східнохристиянського стінопису (Хорунжа, 2013, с. 70-71). Автору вдалося сформувати новий, впізнаваний стиль в урбаністичних художніх практиках, якому властивий рафінований, естетично виважений синтез національно-художніх традицій і новації.



Рис. 4.3. С. Радкевич «Святі мужі Волині». Луцьк. 2014 р.

Fig. 4.3. S. Radkevich «Holy husband of Volyn». Lutsk. 2014.

Загалом, в урбаністичних просторах західноукраїнських міст постійно з'являються нові настінні розписи, однак, далеко не усі вирізняються художньою якістю та заслуговують уваги мистецтвознавців. В цілому, мистецтво професійного муралізму відіграє важливу роль у формуванні художньо-естетичного та культурного образу сучасного міста.

Продовжуючи тему увічнення трагічних подій новітньої української історії – Революції гідності, варто згадати ще один альтернативний меморіал, що з'явився наприкінці 2016 року, а саме – пам'ятник Героям небесної Сотні в Івано-Франківську авторства молодих художників Володимира та Юлії Семків (Рис. 4.4). Це своєрідна стіна пам'яті із зображенням людських силуетів, виконаних з металу. Зверху надпис – «Тим, хто віддав життя за гідність, з якою можеш дивитись собі в вічі». На пам'ятній стіні викарбувано імена всіх загиблих під час Революції Гідності, а також цитати користувачів соцмереж, що були безпосередніми учасниками Майдану від його початку і до трагічних подій. Таким рішенням авторам вдалося максимально втілити ідею контрмонументу та, використовуючи мінімалістичні мистецькі засоби, актуалізувати пам'ять суспільства. Цей об'єкт не «тисне» на глядача, а закликає його до діалогу, викликає певні рефлексії, роздуми, дає можливість комплексно осмислити усю суть тих трагічних подій, які він увічнює. Крім того, з естетичної точки зору пам'ятник є доволі стриманим та водночас естетично довершеним. Він прилягає до адміністративної споруди та не порушує цілісність урбаністичного простору. Наразі це, мабуть, найбільш повноцінний приклад якісного сучасного меморіалу Героїв Небесної сотні в регіоні.

Ще одним промовистим прикладом альтернативних художньо-меморіальних практик є комплексна ініціатива «Простір



Рис. 4.4. Пам'ятник «Героям Небесної сотні». Івано-Франківськ. 2016 р.

Fig. 4.4. Monument to the Heroes of the Heavenly Hundred. Ivano-Frankivsk. 2016.

синагог» у Львові, в рамках якої у 2016 р. з'явилась сучасна інсталяція «Увіковічення» (Рис. 4.5). Концепція зводилася до того, щоб створити три різних простори у тих місцях, де колись стояли три будівлі, важливі для релігійного та суспільного життя єврейської громади. Кожен із них символізує історичну традицію кожної споруди та насичує громадський простір новими рисами, інтегруючи його у життя сучасного міста. У 2011–2013 роках відбувалися пошуки та розробка проектів, до яких було залучено фахівців із Німеччини та Ізраїлю, що і пояснює сучасне меморіальне рішення. Практична реалізація проекту розпочалась влітку 2015 р. та завершилась восени 2016 р. Меморіал «Увіковічення» складається із тридцяти дев'яти кам'яних стел, на частині з яких розміщено цитати та фотографії, що актуалізують пам'ять про життя єврейської громади в місті до та після Голокосту. Поруч, де розташовувалась Велика міська синагога, світлими кам'яними плитами вимощено площу із нанесеними контурами першого плану синагоги. Архітектором проекту є Франц Решке, що став переможцем міжнародного архітектурного конкурсу зі вшанування місць єврейської історії у Львові, а також Софі Янке, яка є авторкою інсталяції «Увіковічення» (Дяк, & Беглов, 2016). Загалом, проект цілком відповідає зразкам контрмонументів у Західній Європі та США, закликає глядача до рефлексії, роздумів, дискусій. І хоч, загалом, подібні об'єкти є наразі поодинокими в регіоні, тим не менше, їх поява засвідчує позитивні зрушення щодо проникнення актуальних західних тенденцій у вітчизняні художньо-меморіальні практики.

У 2016 в регіоні з'явився ще один доволі нетрадиційний пам'ятник – жертвам Голокосту в Ужгороді, який являє собою п'ятикутну



Рис. 4.5. Проект «Простір синагог» (інсталяція «Увіковічення»). Львів. 2016 р.

Fig. 4.5. Project «Space of the Synagogue» (installation «Immortality»). Lviv. 2016.

зірку Давида в основі, посеред якої здіймається стовп із багатьох нанизаних одна на одну менших зірок. Автори проекту – скульптор Михайло Колодко та архітектор Петро Сарваші (Рис. 4.6).



Рис. 4.6. Пам'ятник жертвам Голокосту. Ужгород. 2016 р.

Fig. 4.6. Monument to the victims of the Holocaust. Uzhhorod. 2016.

В інших містах регіону поки що не знаходимо якісних повноцінних прикладів нових художньо-меморіальних об'єктів у міському просторі.

Назагал, помічаємо прогресивні зміни в переосмисленні традиційних меморіальних практик та усвідомлення того, що існує широкий спектр новітніх художніх засобів для актуалізації пам'яті, і, можливо, прийшов час їх апробації на українському ґрунті. Адже на сучасному етапі ми спостерігаємо загострення суспільно-політичної ситуації в країні, триває збройний конфлікт, з'являються нові жертви, які надалі потребуватимуть достойного увічнення. Найближчим часом в містах з'являтимуться пам'ятники героям АТО, які аж ніяк не повинні наслідувати традиції радянських військових монументів. Відтак, враховуючи той факт, що Україна ступила на новий етап суспільно-політичного розвитку, важливо не повторювати помилок минулого і кардинально змінити підхід до увічнення пам'яті в міському просторі. І, якщо суспільство ще до кінця не усвідомлює цієї потреби, ми бачимо деякі прогресивні зміни на рівні міської влади та інтелектуальної еліти. Крім того, вже простежується позитивна тенденція в цьому напрямку, адже лише протягом 2016 року в містах регіону з'явились три якісних сучасних меморіальних об'єкти, що наслідують зразки західних концепцій контрмонументу: це меморіальна інсталяція «Увіковічнення» (проект «Простір синагог») у Львові, пам'ятник «Героям Небесної сотні» в Івано-Франківську та пам'ятник жертвам Голокосту в Ужгороді.

Серед останніх проектів, що виразно засвідчує прогресивні тенденції у розвитку сучасних практик мистецтва в міському

просторі, варто згадати симпозіум сучасної монументальної скульптури до 160-річчя від дня народження Івана Франка «Franko sculpture symposium», що відбувся у Львові у серпні 2016 р. Власне тут запропоновано нетрадиційний підхід до увічнення видатної історичної постаті в публічному просторі, використовуючи при цьому сучасні мистецькі засоби. Проект став своєрідною антитезою традиційному уявленню про фіксований пам'ятник та запропонував динаміку, трансформацію, інтерактивність, взаємодію із середовищем і глядачем (Одрехівський, 2016, с. 150). Було створено шість модульних скульптур із легкого матеріалу, на тему основних творів Франка, які були мобільними і у конкретній конфігурації склали масштабний, монументальний портрет поета. Презентація проекту відбулась в рамках офіційного святкування, яке проходило під відкритим небом на площі біля Оперного театру та, нарешті, відійшло від усталених стандартів, продемонструвавши синтез, взаємодію основних видів мистецтв: від театру, музики і поезії – до якісного сучасного образотворчого мистецтва, якому в даному випадку відводилась ключова роль. Показовим став і той факт, що проект підтримала міська та обласна адміністрації. Його кураторами були скульптор Василь Одрехівський та на той час директор департаменту культури, національностей та релігій Львівської обласної державної адміністрації Христина Береговська. Учасники – дванадцять молодих скульпторів, випускників Львівської національної академії мистецтв (Одрехівський, 2016, с. 149-150). Опісля офіційних заходів об'єкт ще деякий час експонувався на центральному проспекті. Виконуючи роль візуального акценту та важливого культурно-символічного маркера, він ефективно працював у публічному просторі, привертая увагу глядача, інтригував його, закликав до дії та водночас був легким для прочитання. Тут ми бачимо цілком свіжий, новаторський погляд на роль сучасного мистецтва в просторі міста, в тому числі і як засобу комеморації. Це зумовлено, насамперед, і тим фактом, що ініціаторами проекту стали представники нової генерації культурно-мистецьких діячів.

**Наукова
новизна та
практичне
значення
дослідження**

5

Пропонована наукова розвідка вперше в українському мистецтвознавстві розкриває особливості альтернативних художньо-меморіальних практик в міських просторах західноукраїнського регіону у період 2010–2016 рр. Адже більшість дослідників лише побіжно розглядали цю тему, не акцентуючи уваги безпосередньо на задекларованій проблематиці. В свою чергу, практичне значення одержаних результатів визначає недостатнє до цього часу вивчення фактологічного матеріалу та відсутність ґрунтовних теоретичних розробок, які безпосередньо стосуються зазначеної теми. Напрацьовані матеріали можуть бути застосовані під час наступних досліджень сучасних культурно-мистецьких процесів в Україні та світі, а також стануть своєрідною базою для молодих дослідників, які вивча-

тимуть досвід урбаністичних арт-практик в Україні. Крім того, результати проведеної дослідницької роботи можуть становити певну методичну основу при розробленні та плануванні програм урбаністичного розвитку міст, різноманітних муніципальних програм і соціокультурних ініціатив.

Висновки **6**

Підсумовуючи, відзначимо, що можна простежити певну динаміку щодо актуалізації світових мистецьких тенденцій в західноукраїнському регіоні. Останніми роками простежуємо позитивні зміни щодо розвитку нових художніх засобів актуалізації пам'яті у міському просторі. Почали з'являтися об'єкти меморіального характеру, що відображають актуальні мистецькі концепції, зокрема, наслідують принципи контрмонументу.

Однак таких зразків поки небагато. Маємо лише поодинокі приклади нових художньо-меморіальних форм в міському просторі, що свідчить про те, що наразі наше суспільство не готове позбуватись стереотипів та приймати альтернативні способи актуалізації пам'яті, а надає (і ще тривалий час надаватиме) перевагу класично-реалістичним скульптурним об'єктам. Це значною мірою зумовлено і дефіцитом якісної інформації, що стосується нових, концептуальних форм увіковічення, актуальних сьогодні у світі та донесення її до суспільства.

Загалом, визначальною передумовою подальшого розвитку мистецтва у міському просторі є донесення до соціуму актуальної інформації про світовий досвід та інноваційні можливості в цій сфері. Важливим є усвідомлення того, що це не лише пам'ятники, скульптури чи меморіальні дошки, а й сучасні, оригінальні та інтерактивні проекти, що мають суспільно-культурне значення.

Вагомий вплив на розвиток мистецтва у міському просторі мали суспільно-політичні події 2013–2015 рр., що дали поштовх для переосмислення традиційних меморіальних практик та запровадження інноваційних проектів, адекватних світовим мистецьким тенденціям та соціокультурній ситуації в країні в цілому. Особливо в останні роки Україна дедалі активніше інтегрується у європейський мистецький процес, що стає помітним і в урбаністичних художніх практиках. Позитивну динаміку засвідчує ряд проектів та ініціатив, реалізованих впродовж 2014–2016 рр. у містах західноукраїнського регіону.

Список посилань

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр.
- Дяк, С., & Беглов, В. (2016). *Простір синагог: єврейська історія, спільна спадщина та відповідальність*. Львів: ЛМР.
- Єфімова, А. (2012). Трансформації художніх практик в урбаністичних просторах кінця XX – початку XXI століття: від традиційних форм до актуальних моделей. *Вісник ЛНАМ*, 23, 214-234.

- Котломанов, А. (2011). Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимонумента в современной скульптуре. *Вестник СПбГУ*, 3 (15), 44-49.
- Котломанов, А. (2015). Паблик-арт: страницы истории. Феномен контрмонумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре. *Вестник СПбГУ*, 1 (15), 54-71.
- Одрехівський, В.В. (2016). Симпозіум сучасної монументальної скульптури до 160-річчя від дня народження Івана Франка: проблема самоідентифікації, взаємодії та синтезу. В *Тези доповідей Міжнародної науково-теоретичної конференції, присвяченої 70-й річниці Львівської національної академії мистецтв* (с. 149-150). Львів: Львівська національна академія мистецтв.
- Тейлор, Б. (2006). *Art today. Актуальное искусство 1970 - 2005*. Москва: СЛОВО/Slovo.
- Хорунжа, Г. (2013). Образно-семіотичні пошуки у монументальній творчості Сергія Радкевича. *Образотворче мистецтво*, 4, 70-71.

References

- Assman, A. (2012). Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
- Diak, S., & Bieholov, V. (2016). Prostir synahoh: yevreiska istoriia, spilna spadshchyna ta vidpovidalnist [The Space of the Synagogue: Jewish History, Common Heritage and Responsibility]. Lviv: LMR [in Ukrainian].
- Khorunzha, H. (2013). Obrazno-semiotychni poshuky u monumentalnii tvorchosti Serhiia Radkevycha [Figurative and semiotic quest for the monumental work of Sergei Radkevich]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 70-71 [in Ukrainian].
- Kotlomanov, A. (2011). Antifashistskie memorialy Zapadnoy Germanii 1980-h godov: k problematike antimonumenta v sovremennoy skulpture [Anti-fascist memorials of West Germany of the 1980s: to the problems of the anti-monument in modern sculpture]. *Vestnik of Saint Petersburg University*, 3 (15), 44-49 [in Russian].
- Kotlomanov, A. (2015). Pablik-art: stranitsyi istorii. Fenomen kontrmonumenta i krizis memorialnoy traditsii v sovremennoy monumentalnoy skulpture [Public art: pages of history. The countermonument phenomenon and the crisis of memorial tradition in modern monumental sculpture]. *Vestnik of Saint Petersburg University*, 1 (15), 54-71 [in Russian].
- Odrekhivskyyi, V.V. (2016). Sympozium suchasnoi monumentalnoi skulptury do 160-richchia vid dnia narodzhennia Ivana Franka: problema samoidentyfikatsii, vzaiemodii ta syntezy [Symposium of modern monumental sculpture for the 160th anniversary of the birth of Ivan Franko: the problem of self-identification, interaction and synthesis]. In *Tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovo-teoretychnoi konferentsii, prysviachenoi 70-i richnytsi Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Abstracts of the International Scientific and Theoretical Conference dedicated to the 70th anniversary of the Lviv National Academy of Arts] (pp. 149-150). Lviv: Lviv National Academy of Arts [in Ukrainian].
- Taylor, B. (2006). Art today. Aktualnoe iskusstvo 1970 - 2005 [Art today. Contemporary Art 1970 - 2005]. Moscow: SLOVO/Slovo [in Russian].
- Yefimova, A. (2012). Transformatsii khudozhnykh praktyk v urbanistychnykh prostorakh kintsia XX – pochatku XXI stolittia: vid tradytsiinykh form do aktualnykh modelei [Transformation of artistic practices in the urban spaces of the late XX - early XXI century: from traditional forms to topical models]. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, 23, 214-234 [in Ukrainian].

LIGHT DESIGN IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC IDEA

Serhii Chyrchuk,
<https://orcid.org/0000-0002-0158-5253>
Doctor of Pedagogy,
Associate Professor,
Vice Rector for Research
Mykhailo Boychuk Kyiv State
Academy of Decorative
and Applied Arts and Design,
Kyiv, Ukraine
chyrchuk@ukr.net

СВІТЛОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ

Чирчик Сергій Васильович,
<https://orcid.org/0000-0002-0158-5253>
доктор педагогічних наук, доцент,
проректор з наукової роботи,
Київська державна академія
декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
Київ, Україна
chyrchuk@ukr.net

Abstract

The aim of the research. To study the aspects of the use of lighting equipment in the context of the means of artistic expressiveness of the subject-spatial environment and to focus on the basic issues of lighting design in the interior and landscape design work. **Research methodology.** Methods of analytical analysis are used. Lighting simulation methods are implemented in graphic editors. **Conclusions.** The basic questions of light engineering design and the basics of lighting design that can optimize the design process in the work of light designer are considered. **Scientific novelty** lies in the complex study of light design issues in the context of creating the desired psychological and aesthetic effects. **Practical value.** The conducted research of practical use of lighting equipment in design can be used in the work of practicing designers, specialists of related specialties, teachers of this discipline or related with it, as well as postgraduates working in this direction.

Key words:

light-design, lighting, lighting equipment, design work.

Анотація

Мета. Дослідити аспекти використання світлотехнічних засобів у контексті засобів художньої виразності предметно-просторового середовища. Акцентувати увагу на базових питаннях світлодизайну в інтер'єрі і ландшафтному проектуванні. **Методика.** Застосовано метод моделювання освітлення у графічних редакторах, а також – інші аналітичні підходи до вивчення явища. **Результати.** Через розгляд базових питань світлотехнічного конструювання та основ проектування освітлення виявлено нові можливості оптимізації процесу проектування у роботі світлодизайнера. **Наукова новизна.** Полягає у комплексному дослідженні питань світлового дизайну в контексті створення бажаних психологічних та естетичних ефектів. **Практичне значення.** Проведені дослідження практичного використання світлотехнічних засобів у дизайні можуть бути використані у роботі практикуючих дизайнерів, фахівців споріднених спеціальностей, викладачів цієї навчальної дисципліни чи споріднених з нею, а також аспірантів, що працюють у даному напрямку.

Ключові слова:

світлодизайн, освітлення, світлотехнічні засоби, дизайн-проекування.

Вступ **1**

Національне відродження та докорінні зміни, що відбуваються сьогодні в Україні, її щире прагнення до євроінтеграції вимагають оновлення професійного змісту освіти дизайнера у відповідності до сучасних економічних, соціальних і культурно-мистецьких потреб. У зв'язку з цим актуальним є нагальна потреба в інноваційному впровадженні найновіших технологій освітлення як аналогів до найкращих робіт зарубіжних майстрів світлодизайну.

Світлодизайн – порівняно молодий напрям в дизайнерській освіті в Україні. Він дозволяє за допомогою різноманітних світлових рішень досягти оптимального зорового комфорту і спирається на цілий ряд світлотехнічних параметрів, а саме: оптимальна освітленість, правильне відображення кольорів, гармонійний розподіл яскравості світла, тінеутворення. Основним інструментом світлодизайну, є, звичайно, світло, яке і створює певне враження про простір, колір, форму, фактуру предметів. При цьому світлодизайн покликаний одночасно вирішувати не лише естетичні, але і функціональні завдання залежно від функціонального призначення того чи іншого приміщення.

Високопрофесійний світлодизайн, як частина сучасного українського мистецтва, може, на наш погляд, наблизити Україну до світової спільноти та пропагувати українські традиції і самобутність на новому естетичному і технічному рівні.

Мета дослідження **2**

У науковій літературі спостерігаємо велику кількість робіт, у яких висвітлені базові питання художнього проектування освітлення. Так, наприклад, визначення теоретичних основ та методики застосування світлових інсталяцій у композиційному формуванні образу міського простору наведено в (Кліщ, 2016); дослідження світлодизайну з позицій концептоутворюючого фактору організації простору розглянуто в (Guyer, 2010; Kelly, & O'Connell, 1997). Зауважимо, що розкриття питань еволюційного розвитку архітектурно-будівельних систем, розробка їх сучасної моделі та удосконаленої класифікації, визначення принципів формування та розвитку архітектурно-будівельних систем висвітлено у монографії В. Абізова (2009).

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

У наукових доробках зазначених авторів простежуються різні підходи до розуміння процесу проектування (в тому числі й освітлення) у системі мистецької складової. Однак, безпосередньо, проблема дослідження світлодизайну у контексті сучасної наукової думки про методи і засоби технічного використання освітлення в дизайні інтер'єру і ландшафтному проектуванні ще не була предметом комплексних досліджень в українській науковій літературі.

Позиціонування основних понять світлотехніки у контексті світлотехнічних засобів дизайну достатньо ґрунтовно описано нами в таких публікаціях (Чирчик, 2016; Чирчик, & Гріффен,

2012). У даній роботі, продовжуючи наше наукове дослідження, розглянемо окремі найважливіші, на нашу думку, аспекти з питань використання освітлення як функціонально-художнього засобу візуалізації у дизайні.

Результати дослідження **4**

Світло і колір формують простір. І якщо світло – явище об'єктивне, то колір – це суб'єктивне відчуття людини, а зовсім не властивість природи. Можна навіть стверджувати, що в природі взагалі не існують кольори. Є електромагнітні хвилі різної довжини. Але око людини влаштоване так, що за сприйняття хвиль різної довжини відповідають нервові закінчення різних типів.

Отже, освітлення в дизайні вирішує, як мінімум, два завдання – функціональне та декоративне. Причому для останнього не стільки важливе світло саме по собі, скільки його взаємозв'язок з довколишнім середовищем. Світло повинно створювати необхідну атмосферу. Перш за все, це стосується приміщення, в якому мешкає людина. Функціональне ж освітлення інтер'єру приміщення, в свою чергу, поділяється на основне (загальне) та додаткове (місцеве). Функціональне освітлення забезпечує світловий потік, що відповідає загальному призначенню помешкання. Зазвичай для цього використовуються люстри та вмонтовані стельові світильники. Різноманітні світильники, що розміщуються на підлозі, світильники експозиційні, лампи спрямованого світла тощо, відносяться до розряду додаткового світла. Фонове освітлення дає можливість рівномірно освітити приміщення, зробити безпечним переміщення по ньому, прибирання тощо. Тут доцільно застосувати світильники на стелі (підвісні або точкові), настінні чи розміщені на підлозі лампи, світло яких відбивається від стін та стелі. Цільове освітлення – це яскраве безбілкове світло, зручне для виконання тих видів робіт, для яких дане приміщення й призначене.

Психологічний та робочий комфорт багато в чому досягається характером освітлення. М'яке та розсіяне світло сприяє душевній рівновазі, заспокоює. Приглушене освітлення створює більш інтимну атмосферу. Яскраве світло збуджує. Біле освітлення бадьорить, надає оптимізму (світло не повинно бити в очі та осліплювати). Теплий колір мобілізує, створює урочисту обстановку. Локальне освітлення акцентує певні елементи інтер'єру. Воно також сприяє концентрації уваги. Найчастіше потрібний ефект досягається вдалою комбінацією загального та локального освітлення.

Щодо освітлення інтер'єру, то світло «зонує» простір, в якому мешкає людина, створюючи межі окремих зон, кожна з яких має своє функціональне призначення та психологічне навантаження. Дизайнерські можливості, які дає світло, набагато різноманітніші і гнучкіші за ті, котрі можна отримати за допомогою архітектурно-меблевих форм. За допомогою правильного вибору системи освітлення можливо створити необхідне зорове

враження від приміщення, внісши певні корективи у сприйняття його пропорцій. Залежно від поставлених цілей, засобами освітлення можна звужувати або розширювати простір, коригуючи геометрію приміщення. Поздовжнє освітлення однієї зі стін візуально подовжує коротке приміщення, а яскраво освітлена стеля здається більш високою. Щоб зменшити висоту стелі застосовують освітлення стін стельовими світильниками, спрямованими на стіни. Освітлення стін в кінці коридору візуально збільшує ширину проходу. Правильно обране освітлення допомагає також залишити необхідне в тіні. Зміна системи освітлення може істотно змінити навіть враження від інтер'єру без будь-яких змін в ньому самому. Тому комфортність сучасного житла багато в чому залежить від якісного освітлення.

Правильне освітлення допомагає не лише побачити і осмислити просторові об'єми, але й створювати просторові та об'ємні ілюзії, формувати світлові інтер'єри. Прекрасні декоративні ефекти в інтер'єрі досягаються використанням джерел світла з особливими характеристиками (зокрема, з особливим спектром випромінювання). Прийоми світлодизайну торкаються дуже важливих сфер психіки людини, яка мешкає в даному інтер'єрі. Художніми засобами світлодизайну можна змінити емоційний стан людини, створити ті чи інші відтінки настрою, зняти чи послабити стресову напругу, сприяти досягненню зорового комфорту.

У побутових приміщеннях світловий дизайн є багаторівневою системою з різноманітних освітлювальних приладів, котра одночасно вирішує функціональні, естетичні та емоційні завдання залежно від призначення того чи іншого приміщення. Наприклад, на кухні, перш за все, важливо забезпечити функціональний аспект освітлення робочого місця. Значною мірою це стосується також кабінету, де, передусім, вирішується питання правильності та ступеня освітлення робочого столу. А от у вітальні на перший план виступають питання створення сприятливої для відпочинку емоційної атмосфери, затишку, чи, навпаки – святкового сяйва вогнів. Усі ці питання можна вирішити за допомогою методів світлодизайну шляхом їх правильного та творчого використання. Тому проектування системи освітлення – один з найважливіших моментів у роботі дизайнера при створенні інтер'єру.

Світло може «виявити» або ж «зруйнувати», спотворити архітектурний задум. Впродовж світлового дня візуальна структура будівлі є об'єктом сонячного світла, що створює безперервну гру світла і тіні, котрі підкреслюють пластичну динаміку об'ємів архітектурної споруди. Система освітлення в «темний» час сприяє розумінню замислу архітектора, дає можливість виявити найбільш значущі елементи будівлі. Водночас нічне освітлення архітектурних об'єктів подовжує тривалість експонування, сприяючи естетичному сприйняттю міського пейзажу

навіть в умовах обмеженої видимості, активно формуючи візуальну структуру міського середовища.

При цьому світловий вечірній образ об'єкта може формуватися так, щоб максимально забезпечити його подібність до денного, або ж, навпаки, створювати специфічний нічний декоративно-театралізований образ, що не має безпосередніх аналогів в умовах природного освітлення і наділений власними естетичними характеристиками. Сьогодні реалізація концептуальних архітектурних ідей супроводжується опрацюванням та впровадженням нових прийомів та засобів освітлення. Зокрема, нерідко на заміну колишньому одноколірному світлу приходять комбінації кольорів, що сприяють більш виразному виявленню архітектурних форм.

Світлодизайн спирається на цілий ряд світлотехнічних параметрів, як-от оптимальна освітленість, правильне відображення кольорів, гармонійний розподіл яскравості світла, тінеутворення. Основним інструментом світлодизайну, є, звичайно, світло, яке і створює певне враження про простір, колір, форму, фактуру предметів. При цьому світлодизайн покликаний одночасно вирішувати не лише естетичні, але і функціональні завдання залежно від функціонального призначення того чи іншого приміщення.

За допомогою штучного освітлення, яким оперує світлодизайн, можливо корегувати недоліки природного освітлення приміщень. Таким чином, можна сказати, що світлодизайн є сучасною наукою про методи і засоби технічного використання освітлення при проектуванні дизайну приміщень з метою розв'язання практичних і естетичних завдань освітлення.

Розглянемо окремі найважливіші, на нашу думку, аспекти цього питання:

- Світло відіграє ключову роль в дизайні візуального оточення.
- Архітектура, люди і предмети стають видимими виключно завдяки світлу.
- Світло впливає на наш добробут, естетичний ефект та «настрій» певного приміщення або відкритої зони.
- Світло робить можливим сприйняття простору. Наше сприйняття архітектури також може залежати від певного освітлення: воно візуально розширює та виділяє простір, пов'язує і, навпаки, відділяє одну зону від іншої.
- Світло може змінити зовнішній вигляд приміщення чи об'єкту без втручання у його фізичну форму.
- Світло спрямовує наш погляд, впливає на сприйняття та звертає нашу увагу на специфічні деталі.
- Світло може розділяти та інтерпретувати кімнати, підкреслюючи певні області або забезпечувати певну «спадкоємність» між інтер'єром та екстер'єром.

Розподіл світла та рівень освітленості здійснюють вирішальний вплив на те, як архітектура сприйматиметься нашим оком.

Світло застосовується для акцентування певних зон приміщення, як-от проходи, місця для очікування та виставкові зони (див. рис. 4.1).



Рис. 4.1. Світло застосовується для акцентування певних зон приміщення, як-от проходи, місця для очікування та виставкові зони.

Fig. 4.1. The light is used to emphasize certain areas of the room, such as: passages, waiting places and exhibition areas.

Зональне освітлення зі спрямованими світловими променями візуально відділяє одну зону від іншої.

Різні рівні освітлення встановлюють ієрархію сприйняття та спрямовують увагу спостерігача.

Кольорова диференціація створює контраст та відокремлює індивідуальні зони (див. рис. 4.1, 4.2).

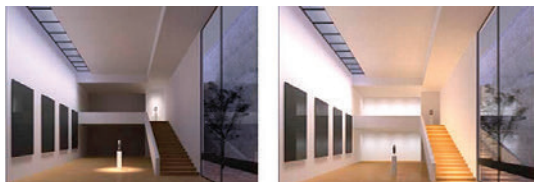


Рис. 4.2. Кольорова диференціація створює контраст та відокремлює індивідуальні зони.

Fig. 4.2. Color differentiation creates contrast and separates individual zones.

Великі площі з рівномірним освітленням можуть здаватися занадто монотонними, якщо вони не поділені.

Низький рівень загального освітлення надає основу для додавання світлових акцентів.

Системи управління освітленням дозволяють функціональним зонам бути адаптованими для використання з різною метою (див. рис. 4.3).



Рис. 4.3. Системи управління освітленням дозволяють функціональним зонам бути адаптованими для використання з різною метою.

Fig. 4.3. Lighting control systems allow functional zones to be adapted for use for various purposes.

Освітлення підлоги виділяє об'єкти та пішохідні зони.

Вертикальні зони розподілу виділяються за допомогою підсвічення стін. Рівномірне підсвічення підкреслює стіну в цілому, в той час, як акцентовані джерела надають стіні певну структуру. Яскраві стіни насичують приміщення корисним розсіяним світлом.

Вертикальне освітлення використовується для візуального надання приміщенню форми.

Поверхні приміщення можуть бути відокремлені різним рівнем освітлення тих чи інших зон.

Рівномірне освітлення поверхонь підкреслює їх як елементи архітектури.

Непряме освітлення стелі створює розсіяне світло в кімнаті. Також на нього будуть впливати такі властивості поверхонь стін, як колір чи блискучість (див. рис. 4.4).

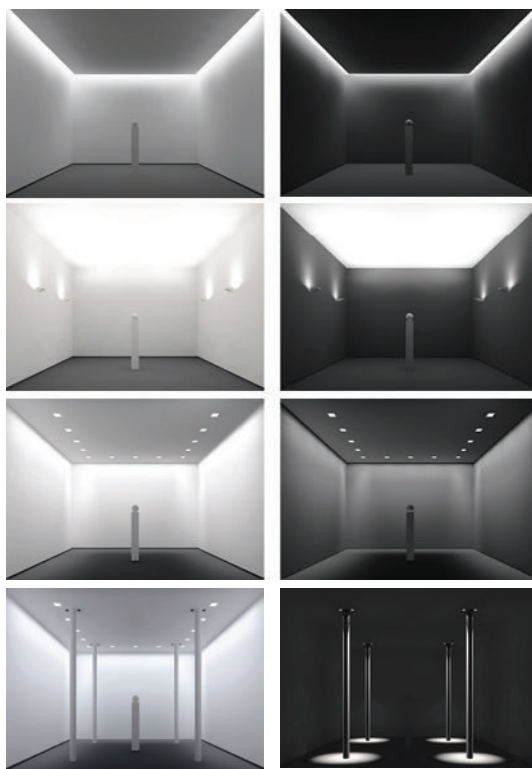


Рис. 4.4. Непряме освітлення стелі створює розсіяне світло в кімнаті. Також на нього будуть впливати такі властивості поверхонь стін, як колір чи блискучість.

Fig. 4.4. Indirect ceiling illumination creates a diffused light in the room. Also, it will affect the following properties of the surfaces of the walls as color or brilliance.

Рис. 4.4. – 4.6. Виділення світлом архітектурних елементів відвертає увагу глядача від кімнати як цілісного об'єкту, виділяючи її окремі частини. Таким чином колони постають окремими силуетами на фоні освітлених стін. Вузькі низхідні пучки світла підкреслюють форми колон, тоді як розсіяне світло виділяє індивідуальні елементи або площини, відмінно промальовуючи їх форми і текстури поверхонь.

Fig. 4.4. – 4.6. Allotment of the light of architectural elements disregards the viewer's attention from the room as a holistic object, singling out its separate parts. Thus the columns appear individual silhouettes against the background of the illuminated walls. The narrow downward beams of light emphasize the shape of the columns, whereas the scattered light allocates individual elements or planes, perfectly portraying their shape and texture of the surfaces.

Виділення світлом архітектурних елементів відвертає увагу глядача від кімнати як цілісного об'єкту, виділяючи її окремі частини. Таким чином колони постають окремими силуетами на фоні освітлених стін. Вузькі низхідні пучки світла підкреслюють форми колон, тоді як розсіяне світло виділяє індивідуальні елементи або площини, відмінно промальовуючи їх форми і текстури поверхонь (див. рис. 4.4 – 4.6).

Отже, різноманітне освітлення окремих елементів приміщення може надати останньому візуальній ієрархії.

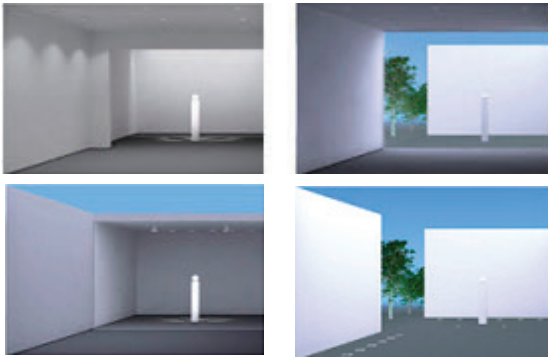


Рис. 4.7. Комбінуючи різні типи простору, можна створювати цілі архітектурні патерни.

Fig. 4.7. By combining different types of space, you can create entire architectural paths.

Комбінуючи різні типи простору, можна створювати цілі архітектурні патерни (див. рис. 4.7). Світло допомагає правильно інтерпретувати їх у відповідності до їх структури і цілей.

Спрямоване світло надає глядачеві можливість дивитись всередину певної зони, надаючи їй візуальній глибини.

Влучна комбінація якісних матеріалів з правильним освітленням, кольором світла та його наведенням є надважливою віхою на рівні розробки дизайну приміщень.

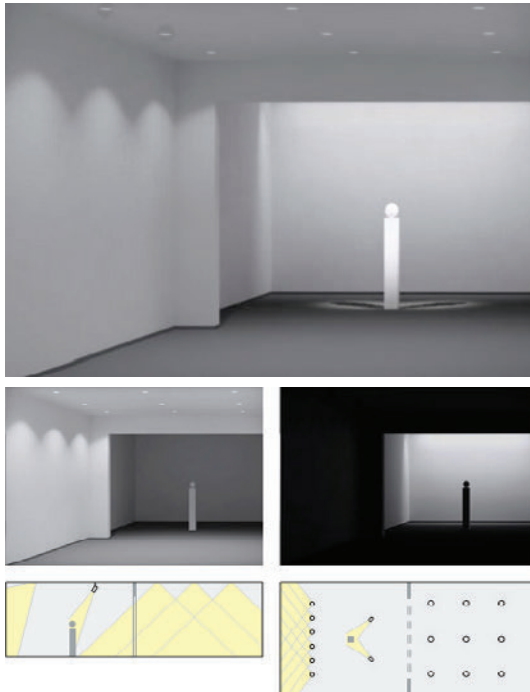


Рис. 4.8., 4.9. Яскрава стіна позаду надає приміщенню просторової глибини та робить акцент на перспективі. Освітлені об'єкти на задньому плані дають приблизно той же ефект. Якщо ж емпфаза освітлення зміщена на передню частину кімнати – фокус уваги також переміститься з заднього плану на передній.

Fig. 4.8., 4.9. Bright wall behind provides space depth and focuses on the perspective. Lighted objects in the background give approximately the same effect. If the emphasis of the illumination is shifted to the front of the room - the focus of attention also moves from the background to the front.

Яскрава стіна позаду надає приміщенню просторової глибини та робить акцент на перспективі. Освітлені об'єкти на задньому плані дають приблизно той же ефект. Якщо ж емпфаза освітлення зміщена на передню частину кімнати – фокус уваги також переміститься з заднього плану на передній (див. рис. 4.8, 4.9).

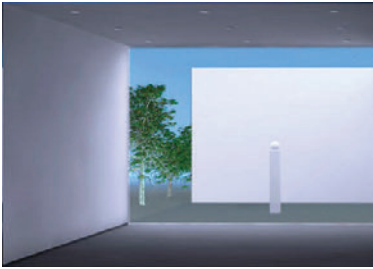


Рис. 4.10. Високий рівень освітленості інтер'єру вкупі з темним екстер'єром створює сильне відображення на склі. Завдяки цьому інтер'єр візуально збільшується вдвоє, тоді як всі об'єкти зовні «зливаються». При зменшенні внутрішнього освітлення у світлу пору дня можна отримати зворотній ефект, де при погляді зовні інтер'єр не буде розпізнаватись за яскравим відображенням екстер'єру (див. рис. 4.9–4.10).

Fig. 4.10. The high level of interior lighting combined with the dark exterior creates a strong reflection on the glass. Due to this, the interior visually increases twice, while all objects are «merged» from the outside. With dimming of inner illumination in the light of day, you can get a reverse effect, where, when viewed from the outside, the interior will not be recognized as a vivid display of the exterior.

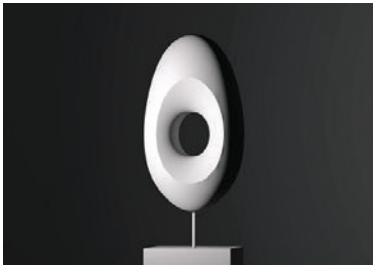


Рис. 4.11. Низхідне світло з джерела, що розташоване над об'єктом, окидає об'єкт різкими власними тінями. Тилове джерело світла дає чіткий силует об'єкта. Різкість падаючого світла у таких випадках прямо пропорційна чіткості тіней, що утворились.

Fig. 4.11. The downlight from the source, located above the object, throws the object sharp with its own shadows. The headlight source gives a clear silhouette of the object. Sharpness of incident light in such cases is directly proportional to the sharpness of the shadows that were formed.

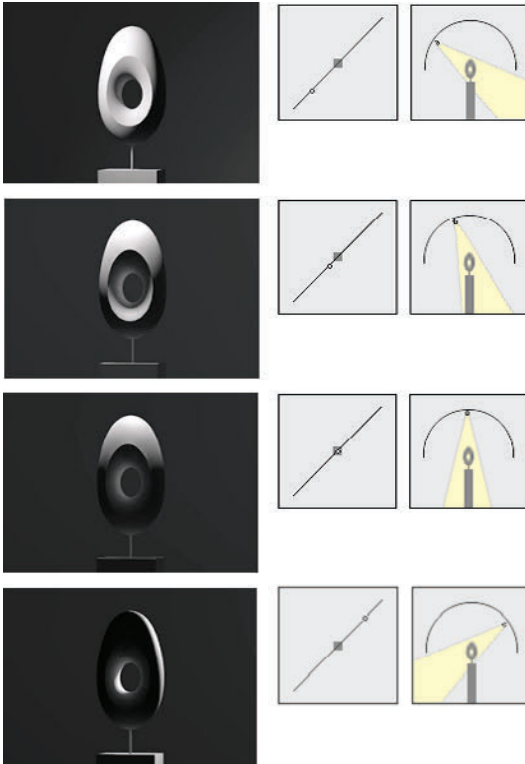


Рис. 4.12. Низхідне світло з джерела, що розташоване над об'єктом, окидає об'єкт різкими власними тінями. Тилове джерело світла дає чіткий силует об'єкта. Різкість падаючого світла у таких випадках прямо пропорційна чіткості тіней, що утворились.

Fig. 4.12. The downlight from the source, located above the object, throws the object sharp with its own shadows. The headlight source gives a clear silhouette of the object. Sharpness of incident light in such cases is directly proportional to the sharpness of the shadows that were formed.

Напрямок освітлення

Світло, спрямоване на об'єкт фронтально, надає високу гнучкість до моделювання.

Низхідне світло з джерела, що розташоване над об'єктом, окидає об'єкт різкими власними тінями. Тилове джерело світла дає чіткий силует об'єкта. Різкість падаючого світла у таких випадках прямо пропорційна чіткості тіней, що утворились (див. рис. 4.11, 4.12).

Вдалим освітлення об'єктів буває, як правило, при кутах від 5 до 45 градусів по вертикалі. Найоптимальнішим прийнято вважати кут 30 градусів. Таке освітлення допомагає запобігти надмірним рефлексам та небажаним тіням на людях та об'єктах (див. рис. 4.13).

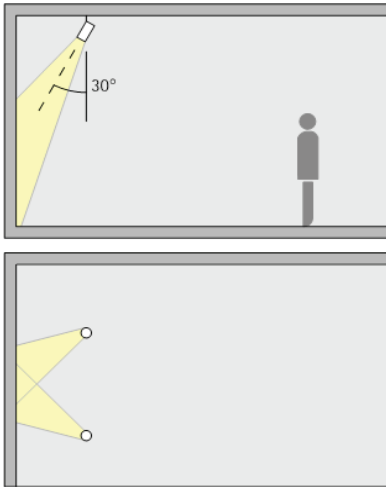


Рис. 4.13. Вдалим освітлення об'єктів буває, як правило, при кутах від 5 до 45 градусів по вертикалі. Найоптимальнішим прийнято вважати кут 30 градусів. Таке освітлення допомагає запобігти надмірним рефлексам та небажаним тіням на людях та об'єктах.

Fig. 4.13. Good illumination of objects is, as a rule, at angles from 5 to 45 degrees vertically. The most optimal is taken to be an angle of 30 degrees. Such illumination helps to prevent excessive reflexes and unwanted shadows on people and objects.

Чітко спрямоване точкове світло виділяє об'єкт, дозволяючи йому вигідно «суперечити» оточенню.

Джерело з малюючою лінзою зосереджує сніп світла в овалі. Заповнюючі лінзи допомагають створити приємний градієнт на потрібному тлі (див. рис. 4.14).

Для настінних об'єктів слід встановлювати спрямовані джерела освітлення, що контрастують з рівнем заповнюючого освітлення стін.

Контраст 1:2 буде майже непомітним. Контраст 1:5 дасть мінімальну перехідну зону від первинного об'єкту уваги до вторинного. Контраст рівня 1:10 і вище дає чітке розділення зон уваги. Потужний контраст рівня 1:100 різко відокремлює об'єкти один від одного, але водночас створює небезпеку ненавмисної візуальної втрати, власне, стіни (див. рис. 4.15).

Освітлення значною мірою позначається також на сприйнятті ландшафту. Для освітлення рослин найчастіше позитивний ефект досягається за рахунок поєднання природного світла зі штучним, а використання ламп з особливими спектрами випромінювання може дати цікавий декоративний ефект.

Висновки **6**

Таким чином, світловий дизайн – це створення багаторівневих систем з різноманітних освітлювальних приладів, котрі

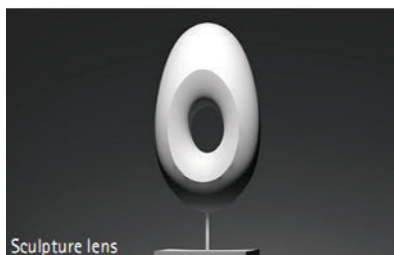
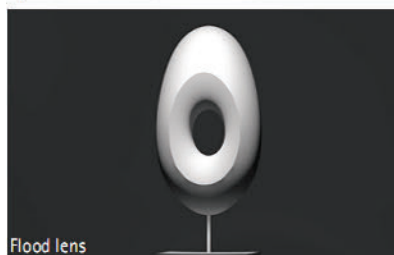


Рис. 4.14. Джерело з «малюючою» лінзою зосереджує пучок світла в овалі. Заповнюючі лінзи допомагають створити приємний градієнт на фоні.

Fig. 4.14. The source with the «drawing» lens focuses a bundle of light in the oval. Filling the lens helps to create a nice gradient in the background.

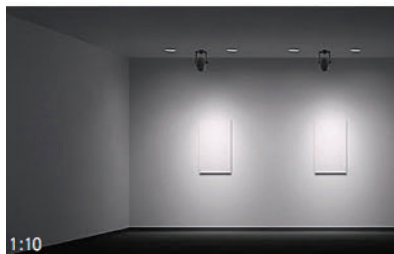
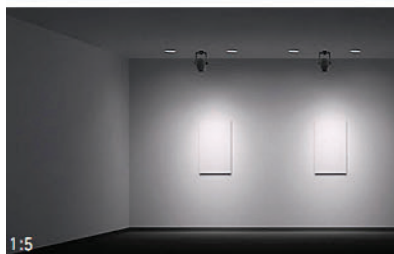
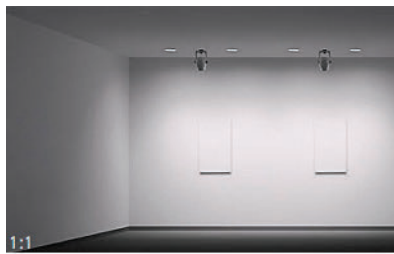


Рис. 4.15. Контраст 1:2 буде майже непомітним. Контраст 1:5 дасть мінімальну перехідну зону від первинного об'єкту уваги до вторинного. Контраст рівня 1:10 і вище дає чітке розділення зон уваги. Потужний контраст рівня 1:100 різко відокремлює об'єкти один від одного, але водночас створює небезпеку ненавмисної візуальної втрати, власне, стіни.

Fig. 4.15. Contrast 1:2 will be almost invisible. Contrast 1:5 will give the minimum transition zone from the primary focus point to the secondary. Contrast level 1:10 and above gives a clear separation of focus areas. The powerful contrast of the 1:100 level sharply separates the objects from each other, but at the same time creates a danger of unintentional visual loss, in fact, the walls.

одночасно вирішують функціональні, естетичні та емоційні завдання відповідно до призначення того чи іншого об'єкта. Важко знайти таку ділянку предметного світу, в якій освітлення не мало б істотного значення.

Питанням використання освітлення для створення бажаних психологічних та естетичних ефектів займаються *світлодизайнери*. Але й інші дизайнери повинні розуміти, що їхній витвір може бути сприйнятим тими, для кого призначений, лише за рахунок певного освітлення, при чому характер освітлення значною мірою впливає і на характер сприйняття. Тому жоден дизайнер не може байдужо ставитися до питань світлодизайну. При цьому треба мати на увазі, що створити жаданий світловий ефект можна, лише вміло використовуючи відповідні технічні засоби. І хоча їх суто технічною стороною покликані займатися інженери відповідних спеціальностей, без загального уявлення про них, – про їхні конструктивні особливості та можливості застосування, – не може обійтися жоден з тих, хто хоче їх ефективно використовувати. Художник, що не знається на фарбах, не створить шедевр. Кінооператор не виявить себе як митець, якщо віртуозно не володіє кінотехнікою. То ж і дизайнер повинен знати хоча б основні технічні засади художнього використання світла.

Список посилань

- Абизов, В.А. (2009). *Теорія розвитку архітектурно-будівельних систем*. Київ: Видавничий центр КНУКІМ.
- Кліщ, О.А. (2016). *Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору*. (Дисертація кандидата архітектури). Національний університет «Львівська політехніка», Львів.
- Чирчик, С.В. (2016). *Світлодизайн*. Київ: Видавничий дім «Персонал».
- Чирчик, С.В., & Гріффен, Л.О. (2012). *Основи світлотехніки для дизайнерів*. Чернігів: Видавець Лозовий В.М.
- Guyer, J.P. (2010). *Introduction to Interior Lighting Design*. Stony Point, NY: Continuing Education and Development, Inc.
- Kelly, K., & O'Connell, K. (1997). *Interior lighting design: A Student's Guide*. Retrieved from <http://abs.cu.edu.tr/Dokumanlar/2016/EEE463/495694447lightingdesignstudentsguide.pdf>.

References

- Abyzov, V.A. (2009). *Teoriia rozvytku arkhitekturno-budivelnykh system* [The theory of the development of architectural and construction systems]. Kyiv: KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Chyrchuk, S.V. (2016). *Svitlodyzain* [Lighting design]. Kyiv: Publishing house «Personal» [in Ukrainian].
- Chyrchuk, S.V., & Hriffen, L.O. (2012). *Osnovy svitlotekhniki dlia dyzaineriv* [Fundamentals of light engineering for designers]. Chernihiv: Lozovyi V.M. Publisher [in Ukrainian].
- Guyer, J.P. (2010). *Introduction to Interior Lighting Design*. Stony Point, NY: Continuing Education and Development, Inc. [in English].
- Kelly, K., & O'Connell, K. (1997). *Interior lighting design: A Student's Guide*. Retrieved from https://abs.cu.edu.tr/Dokumanlar/2016/EEE463/495694447_lightingdesignstudentsguide.pdf [in English].
- Klishch, O.A. (2016). *Svitlova instaliatsiia yak zasib kompozytsiinoho formuvannia obrazu miskoho prostoru* [Light installation as a means of composing the image of urban space] (Candidate's thesis). Lviv Polytechnic National University, Lviv [in Ukrainian].



UDC 75.03'06(477)

УДК 75.03'06(477)

DOI: 10.31866/2617-7951.2.2018.155042

EROS AND UKRAINIAN ART SINCE INDEPENDENCE: SELF AFFIRMATIONS THROUGH PAINTING AND DESIGN

Michael Murphy,
<https://orcid.org/0000-0003-0174-4610>
Candidate for Art History,
National Academy of Visual Arts
and Architecture,
Kyiv, Ukraine
m.murphenko@gmail.com

Volodymyr Petrashyk,
<https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>
PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
petrashyk.v@gmail.com

ЕРОС І УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: САМОСТВЕРДЖЕННЯ У ЖИВОПИСІ ТА ДИЗАЙНІ

Мерфі Майкл,
<https://orcid.org/0000-0003-0174-4610>
аспірант,
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури,
Київ, Україна
m.murphenko@gmail.com

Петрашик Володимир Ігорович,
<https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
petrashyk.v@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to show that after Independence that Ukrainian artist were rewarded for supporting Western values, not Ukrainian values. Ukrainian artists were left with three different paths, to either commit to the West, with the promise of attention and financial reward, or to support the Soviet idea of Moscow as a cultural capital or the difficult path of building a contemporary Ukrainian identity. The last option is the difficult path that not only has no rewards for the artist themselves but also acts in opposition to both the West and the East. **Research methodology.** Methods of historical and art-study analysis are used. **Scientific novelty.** For the first time facts were introduced into scientific circulation about Eros in Ukrainian art in the period of Ukrainian Independence.

Анотація

Метою дослідження є показати, що за час незалежності український художник здобув демократичні пріоритети і наблизився до європейського розуміння цінностей. Українські митці опинились між різними шляхами, або зобов'язуватися перед Заходом, з обіцянкою уваги і фінансової підтримки, або слідувати радянській ідеології і ступати на шлях побудови сучасної української ідентичності. Існує й інший, складний напрямок, який не тільки не має винагороди для самого художника, але й виступає проти Заходу і Сходу. **Методологія дослідження.** Використовуються методи історичного та мистецького аналізу. **Наукова новизна.** Вперше в науковий обіг були введені факти про Ерос в українському мистецтві в період

Conclusions. The Contemporary Ukrainian Identity in the visual arts will be a merging of Western and Eastern concerns transformed through a Ukrainian point of view. Artists will seek both their own validation and self-worth through expressing themselves freely but also search for a community that appreciates their work. The Ukrainian beliefs in Eros, happiness, fun and mutual benefit is in contrast to the imperialistic beliefs of European countries and Russia. For a Ukrainian identity to be truly and honestly formed, it will have to forgo both financial and emotional rewards from foreign countries in order to support its own voice.

незалежності України. **Висновки.** Сучасна українська ідентичність у образотворчому мистецтві буде об'єднанням західних і східних проблем, трансформованих через українську точку зору. Художники шукатимуть як власну перевірку, так і самоцінність через вільне вираження, а також пошук спільноти, що цінує їхню роботу. Українське розуміння Еросу – це щастя, веселощі і взаємна вигода, що протиставляються імперіалістичним переконанням європейських країн і Росії. Для того, щоб українська ідентичність була правдивою і чесно сформованою, їй доведеться відмовитися від фінансових та емоційних нагород від зарубіжних країн, щоб утвердити власні мистецькі цінності.

Key words: **Ключові слова:**

Ukrainian contemporary art, Eros, painting, Ralko, Roitburd, Europe, national art.

сучасне українське мистецтво, Ерос, живопис, Ралко, Ройтбурд, Європа, національне мистецтво.

Introduction **1**

Since Independence, Eros has been the distinctive criterion of Ukrainian contemporary art, in spite of the dual distractions of nostalgia and trauma.

Nostalgia for the lost possibilities of an undisturbed and pure, even innocent, Ukrainian culture (Nadkarni, & Shevchenko, 2004) and the trauma of the Ukrainian history stretching back before the 20th Century, exemplified in the Holodomor and Ukrainian culture in general.

Camouflaged these two extremely powerful influences, what characterizes Ukrainian art most of all is its commitment to optimism and the rediscovery of its place in Europe and the world. While Eros is an unimportant concept in other cultures, often associated with weakness and femininity as such is an unrewarded goal, in Ukrainian culture it serves both the antidote and protection from the very traumas and losses that threaten Ukrainian culture.

It is imperialistic cultures that have the luxury of indulging in their narcissistic collection of self-absorbed trophies. Post imperialist societies, freeing themselves from the parasite imperial cultures who used military and economic force to feed on culture, must find their own foundations that protect their free expression.

After the dissolution of the Soviet Union, with its sanitization and sterilization of pleasure (Sigel, 2005), the state was no longer the sole owner of culture (Buyandelgeriyn, 2008) and artists were left to digest the eighty years of Western Modernism and post-modernism that it had missed as well as contemporary feminism and also the ascendance of the late-capitalist market that replaced philosophical criticism as the main arbiter of taste (D'Alessandro, 2002). Modernism had rejected moral puritanism, embracing city

life and pursued self-expression, originality and untrammelled liberty from conventions (Phillips, 1918, p. 101).

Post-soviet countries were in the strange position of being once again part of Europe, but having to communicate with a Europe which had learnt different lessons. Social Realism while depicting the common man was not seen to answer the inner needs of common man. And in the 1990s, the common man was itself undergoing rapid change.

The aim of the research

2

2. The aim of the research is to show that after Independence that Ukrainian artist were rewarded for supporting Western values, not Ukrainian values. Ukrainian artists were left with three different paths, to either commit to the West, with the promise of attention and financial reward, or to support the Soviet idea of Moscow as a cultural capital or the difficult path of building a contemporary Ukrainian identity. The last option is the difficult path that not only has no rewards for the artist themselves but also acts in opposition to both the West and the East.

The methodology and analysis of sources

3

3. Methodology and analysis of the source base. In the course of scientific research the methods of historical and art-study analysis were used.

Ukrainian artists indulged in the newfound freedom of Europe, but also understood quickly that they must develop to the same aesthetic levels as Europeans in order to join the global art world. These artists took on the role of «makers of knowledge» (Glisson et al., 2014, p. 7). doi:10.2979/teachlearning.2.1.7, who had to examine themselves and question their own assumptions while also building a sense of a contemporary national identity. This knowledge would be born of personal experience (Donham, 2018).

The first Ukrainian artists who gained acceptance were those from the Moscow Conceptualism. Artists such as Kabakov gained immediate recognition, because they agreed with the Western beliefs that capitalism supplied freedom for artists to express themselves (Baraban, 2012). Kabakov's use of autobiography allowed personal empathy to combine with mythological symbolism in a sequence of images and installations that referenced the despair of artists in the Soviet Union. Kabakov provided a pure message infused with passion that the world could embrace. However, this was the expression of an individual artist from an already dead culture and while it supported and defended the West's political position, it did not speak for the newly emerging cultures of the Post-Soviet space (Buyandelgeriy, 2008).

Ukrainian artists, still connected to their hometowns and families were not so nomadic as the Moscow conceptualists and instead looked to their own human experiences to be seen in plastic terms and written in visual language that they hoped would also be recognized by the West and their own country. Protest, which inspired Kabakov and Kulik, could not build the Ukrainian contemporary

culture, which need sustenance and care. Most national identities during the 1990s benefited from support mass media, such as television (O'Guinn, & Shrum, 1997), however Ukraine suffered from an overload of foreign influence and very little of its own programs that supported contemporary national identity. The creation of the Ukrainian visual language was left in the hands of artists.

Freedom from censorship allowed artists to test the boundaries of good taste. Artists, who never had material wealth, could now explore expression in all areas including sexual pleasure through visual forms. Especially using taboo symbols, specifically nakedness, embraces and intimate places to both stand for artistic freedom and comment on their inner emotional states. Art is considered to be the «revelation of an individual's personality» which if a group of artists exhibit a uniformity of purpose, becomes a movement (Phillips, 1918, p. 101). Even though Ukrainian artists have embraced freedom of expression, their individuality is still too extreme to form such a movement.

This short period of excessive sexual imagery faded as the economic reality of the 1990s took hold (Bigler, 1996). As with all art worlds, only a small percentage of artists are financially successful and visible. The Ukrainian artists who stayed within their own culture either experimented with new media or used traditional media to forge a uniquely Ukrainian and local critique on the contemporary world.

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

4

The theme of the nude body has long been the subject of study by researchers of various profiles in European and Ukrainian art and design. Already the first photos can be attributed to the section of the theme of photography and design. They are dated for the most part in the nineteenth century. In this context, it is worth mentioning the artistic works of such artists as Egon Schiele, the designer and artist of European significance A. Toulouse-Lautrec.

In the twentieth century Kharkiv artist Boris Mikhailov worked at the theme of the naked body in Ukrainian art, in particular, collages as a kind of design. His photographic art of the naked body tends to a conceptual and socio-documentary character, which gave rise to the birth of the famous Kharkiv school of photography.

During the time of independence, in the times of democratic freedoms, the body in art of design is becoming more and more popular, as well as in the art of a poster and books.

For example, these trends appeared on the cover of Irena Karp's book Freud's Crying, published by the Kharkov publishing house Folio, «Yellow Book» in the covers of Oksana Zabuzhko's «Field Studies on Ukrainian Sex» (fig. 4.1.).

Thus, the theme of eroticism in the Ukrainian fine arts and design acquires new features and methods of embodiment in the beginning of the XXI century, for example illustration of boock by Iv Vensler, «Vagina Monologists» (fig. 4. 2.).



Fig. 4. 1. Oksana Zabuzhko's. «Field Studies on Ukrainian Sex».

Рис. 4. 1. Оксана Забужко. «Польові дослідження українського сексу».

Fig. 4. 2. Iv Vensler. «Vagina Monologists».

Рис. 4. 2. Ів Енслер. «Монологи вагіни».

This theme was also featured in the posters of a younger generation of artists, such as Sergei Zapadnya «Limonchello and Red Label» (2011). Using the most diverse techniques and means of expression, the artist combined women's and men's origins not only with the nude torso, but also with the symbols of drinks, while emphasizing the phallic and vaginal centers of the portraits (fig. 4. 3.).

Two artists, one male and one female, exemplify the Ukrainian approach to the figure in the 1990s and 2000s – Alexander Roitburd and Vlada Ralko. Other Ukrainian artists played with media and various postmodernist interpretations of visual language and the discredited inheritances from the Soviet Union, but these two artists concentrated on their version of the figure, its use as a symbol of life and as a way to comment on the present day life in Ukraine.

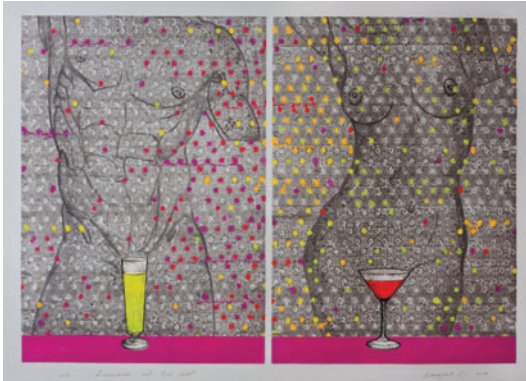


Fig. 4. 3. Sergei Zapadnya «Limonchello and Red Label». (2011).

Рис. 4. 3. Сергій Западня. «Лимончелло і Ред Лейбл». (2011).

Roitburd travelled back through time and reconnected to the early 20th century, avoiding the Soviet aesthetics that his contemporaries grappled with. He assumed the role of genius by simply aping the activities of early Modernist artists such as Picasso. By assuming this role, he gave himself the flexibility to assume any role in creating art spicing his art with a clownish aspect. The artist's activities became a game in itself, a lifestyle in itself. Even when Roitburd creates artworks that strictly follow the rules of Modernism, his admiration is also in the spirit of play.

He simply reinterprets earlier masterpieces so that they become a part of Ukrainian culture. What was lost for eighty years suddenly comes back. Whether it is Max Beckman's black lines or the compositional structures of Picasso, they are changed through a non-serious playfulness that combines Ukrainian subject matter with clean and accomplished painting technique.

There is no Roitburd style, except that which he chooses to employ. Even when he resembles Picasso's use of cutup compositions and bright colors that push forward the passion and desire in a digestible manner, it is with a knowing smile. These are none of the violence of Picasso in his work, as it is not a creative process but a reinterpretation that both examines what is being shown and how it is to be perceived, both postmodern concerns, as well as playing on the audience's expectations and knowledge of famous Modernist artworks. After all, Picasso seen is a less an artist than as a symbol of creative genius in the late 20th century. Roitburd reveals his goal of playing the part of artistic genius, of creating a mythology that will be remembered, connected to other artists of the past. In doing so, he elevates Ukrainian art. There is no reason Ukrainians would not also have been a part of these developments if allowed to do so.

Taking advantage of the non-seriousness of his painting, Roitburd can paint scenes reminiscent of Impressionists and Modernists in exploring accepted visual genres such as the nude, relationships between friends, sensual colors he reveals an already accepted version of eroticism that does not challenge but joins the near past. His refinement of technique assures the public of his craftsmanship

while his referencing of the past shows his understanding of design and formalism (Robertson, & McDaniel, 1999) (fig. 4. 4.).



Fig. 4. 4. Alexander Roitburd. *The Great Odalisque*. 2013.

Рис. 4. 4. Олександр Ройтбурд. *Велика Одаліска*. 2013.

His eroticism is easily described in words. It is not an invention but an exploration in what was formerly banned. The Postmodernist mixing of styles, techniques while reconnecting with Art history creates a contemporary Ukrainian art that can happily fit with the rest of the world. Roitburd's goal seems to be not to challenge but to simply enjoy freedom.

His sensuality is to enjoy life in itself, but Roitburd suggests visually this pleasure comes at the price of survival and that the figures are playing with fire. The darkness in the pictures comes directly from Picasso, who was as fascinated with death as he was with sex. However, for Picasso this was a personal discovery but for Roitburd it is a learned one. Roitburd plays around and is at a distance from reality. The paintings advertise, through the use of dark colors and the excessive gestures of the figures, that it is safe to play in a fictional world, but reality is something different. The artworks seem preconceived, without the faults and flaws that would come from grasping at truth. Paintings like these are a juggling show, where there is no risk of losing – it is swimming in shallow water with a few careful movements. What is accentuated?

While Roitburd plays with the erotic and with Eros, they are simply part of a set of toys, which once pleurably arranged can also be playfully contrasted with difficult messages. Roitburd plays at being a moralist by pointing out that which people are ignoring at their peril, but, in fact, it is reassuring that the dangers are not so deep or life changing. The explosions here are not bombs but merely fireworks.

Roitburd sees the role of an artist as part of society, where adults can relax and regress. By enjoying the visual balancing acts he produces using craftsmanship which are combined with subject matter that hints at suffering and darkness, he creates a commercially acceptable symbol of art that acts as an adult's playground. In creating desirably commercial cultural objects made for the Ukrainian market, Roitburd created a form of self-affirmation

(Townsend, & Sood, 2012) and negation of the sense of threat in unstable times.

The enjoyment of Independent Ukrainian is clear here, soothing the public into accepting freedom in spite of its reservations. Roitburd promotes the experiential view that focuses on the hedonistic nature of consumption (Holbrook, & Hirschman, 1982), of enjoying art and the present.

His adherence to this concept what limits Roitburd's art, especially as it continues through to contemporary times. He rejects risking moving into less controllable areas and instead continues to play with other artist's achievements but also suffers from repeating returns.

His paintings become a touchstone for reducing fear of freedom but also lose the poignant meaning of embracing Modernism they had in the 1990s. The public now moves faster than in the past and had already voraciously consumed mass media and all its taboos and clichés. Freedom changed to Capitalism with the right to consume taking center stage for the Ukrainian public.

Roitburd's safe eroticism was acceptable as a product, but without its context began to operate as nostalgia, especially when his later paintings reference his earlier styles.

By consciously and obviously adopting Modernist visual tropes and subject matter that was recognizable to both Soviet and Western audiences, Roitburd created a space in Ukrainian art where the artist could make personal statements to a public audience.

Roitburd, like Picasso, is obsessed with the interpretations of classic canvases, however for Roitburd these are not only paintings, but any image that has caught hold of the popular imagination.

Roitburd's Modernist style doesn't question the male point of view and instead revels in the joys of the masculine lifestyle. Although women are active in the paintings, they are less so than the men. The images recall the everyday lifestyle of Soviet families who themselves were informed by European traditions in their free time. There is a warmth to Roitburd's paintings, not simply in the use of hot colors and energetic lines, but in the relations between figures and towards the viewers.

This is strongly contrasted by Ralko's paintings that take place two decades later.

Ralko's works are also informed by Europe, but instead she chooses the colder, sharper, less dramatic styles in which to depict the present – a present that is different to the one Roitburd references.

Again, Ralko's style negates any faults or confusion. She is a postmodernist who follows the mixing of styles into a coherent message, however unlike Roitburd, Ralko embraces the politics of her time, more so than other Ukrainian artists. However, unlike Roitburd, she doesn't fashion personal expressions but personal points of view.

Her paintings are a communication, but one that does not seduce through technique or visual juggling. It is a clean and sharp incision with only one message for the audience.

The paintings show a clearly thought out process of drawing, which she adheres to even during the painting process. Color and texture obey the diagrammatic figures. Her critical attitude is achieved with personalizing (Hale, 2014).

Ralko prefers clear communication, the language of business rather than Roitburd's language of politics. Where one plays the victor, the other plays the victim.

In all images, Ralko takes on the role of machine, of a camera that records the equations taking place in contemporary life. If late capitalism has transformed everything into a market and art is also something to be traded, then Ralko observes these transactions, but not of the personal and every day, instead she takes on the genre of history painting and seeks to detail the transactions of the nation's life.

The imagery is always from the nation's point of view, even when figures are being dissected. Ukraine is presented as a minority identity, which internalizes its suffering and endures violence, both internal and external (Siebers, 2017).

Ralko's colors are extremely cold, pure and symbolic (Elliott, 1958). She separates the imagery into their allotted spaces. There is no interaction but instead the impression of newly dead things.

Ralko's is a forensic eye like Manet (Beeny, 2013). She depicts the scene after the crime, when the criminals are absent, and even the victims are gone and only the evidence is left. Even her drawings are created as if from reconstructions of crimes. There is no present in Ralko's paintings but the distance of the near past.

As Roitburd offers self-affirmation in the 1990s, Ralko exhibits evidence of the opposite reactions in her works, since pain disables self-affirmation, emancipation and empowerment, producing instead a desire for recognition» (Siebers, 2012, p. 112).

Ralko's artistic achievement is not only to communicate this but to transform it into fun. A macabre fun similar to that of pulling the wings of insects, poking dead cats, of investigating the nature of viruses, of seeing how things work. We are left with the results of destruction but are able to act, rather than stay silenced.

The evolution of Ukrainian fun began as a dangerous gift that only the brave indulged in until it was absorbed in its lowest forms by the masses, but then, in the 2010s it has strengthened until it achieves its rightful place – as a tool to combat trauma and horror (Good, & Hinton, 2016).

Ralko is a contemporary war artist, due to her own choice of creating a diary like series of drawings about the current strife in Ukraine. Art is traditionally aimed at promoting peace, however to attain the best in life people must look at current problems (Burr, 1918, p. 63). Even while she has fun trying to express the pain of contemporary life, she is able to show that it is an abnormal life, one that has no destination apart from the aftermath of destruction,

which can only be seen with emotionally controlled scientific curiosity (Belfiore, 2002).

Ralko's painting is a visual question of 'how is this happening?' 'What are the motivations behind these actions?' The paintings answer that it is the result of systems and processes. Machines, that do not even acknowledge human emotions, simply carry out their function and physics does the rest. Ralko's paintings show the results of the world, of ignoring common sense and occasions when disaster is unavoidable.

Where Roitburd appropriates the pleasure and foreign influenced external fun of modernism – in technique, style and subject matter, Ralko takes the contemporary joys of self-harm upon herself to feel something internally real (Sloan, 2007).

She courts fear to generate excitement, which is a historical strategy for female artists (Bann, 2000). The primary subject matter is whatever assemblage of symbols that construct the contemporary situation, in most cases a variation on the attack on the defenseless, she pastes on characterless backgrounds, the secondary subject is always the fear of uncaring contemporary life. Ralko's paintings are pleas and prayers for rescue and help from a rational, civilized Western world (Dorsch, 2007).

In erotic art, there is a sense of identity and presence that the viewer can participate in emotionally and usually that involves questions that touch people's fears deeply.

Ralko's figures are diagrams not personalities, so they stand in for the viewer. It is not the figure that is cut, but the viewer themselves. It is by taking on the painter's point of view that Ralko's paintings open up to the viewer (Brown, 2010) (fig. 4. 5).



Fig. 4. 5. Vlada Ralko. Kiev Diary. 2013.

Рис. 4. 5. Влада Ралко. Київський щоденник. 2013.

The theme of sexuality in Ralko's work is of the females' inner vision and use of symbols to communicate in an acceptable manner. No matter the subject matter, Ralko's technique and

presentation, not to mention colors and lines, are firmly within the painting tradition of modernism and postmodernism. Perhaps the acceptable face of artistry, with the familiar use of brushstrokes and color combinations, allows her attitude in displaying her subjects, but many male Ukrainian painters avoid interpreting the figure in general. Ralko uses the figure as a child would – to tell a story. The figure and figurative painting are being used, rather than the artist being used by them.

When an academic painting is produced, the figure is in control. There is an expectation of a certain type. And while there is a Ralko-type, there is no expectation of it. Ralko makes the figure act the way it does because she wants it to.

Foucault argued that social control works best if it is unconscious and unseen, that propaganda only works when it works on the body, inducing fear and shame for the self that is then used to control and train the person (Tarnopolsky, 2004). Ralko investigates the effects of the contemporary wartime propaganda that attacks not with words or even images but through the direct, controlled and apologetic use of violence and abuse.

Ralko is further removed from commerciality than other Ukrainian artists, she does not censor her taste, although she does compromise her paintings for the audience. In reacting to the current crisis, she dredges up difficult feelings that would usually stay submerged (Dubin, 1990). There is a balance between letting enough of the subject to be seen and having its abhorrent aspects softened by the delights of formal sensuality.

Sensuality is suspect but acceptable in Ukrainian art, perhaps because its inescapable.

It is actively dismantled in many male Ukrainian artists, who remove it from the body and position in activity. Ralko keeps sensuality in the entirety of the figure, even when exhibition its amputations the form feels once whole.

The cleanliness of the color allows for a quiet contemplation even when engaged in symbolic torturing of the body. Of course, Ralko is even further distanced from the body than Francis Bacon, an artist she resembles, except Bacon used paint's unpredictability to create imagery (Cappock, 2002), while Ralko forces paint to obey her, primarily through the use of discordant colors that play, again, at a childish view of the world. Children color in flat uniform colors (Hilbert, 2005), and Ralko uses the same approach, in order to purify her communication. To make her message clear.

The reaction to the victims in her painting is one of action. There was a past transgression and now there is a present evaluation. Ralko is of the younger generation of artists who grew up during the dissolution of the Soviet Union. The ones who did not instigate the changes, but were the recipients of those changes. She is one of those who come in as the second chapter.

Unlike earlier Ukrainian artists, she is not marked with the fatality of failure, of being forced to accept difficult conditions, she has

the power to resist them with alternative ideas (Ledeneva, Bailey, Barron, Curro, & Teague, 2018).

However, she also doesn't have the wild joy at playing with artistic formal elements that Western artists did. She doesn't celebrate her freedom; she sees where it will take her. However, all her imagery and technique keeps itself under control. Ralko fears the emotional consequences of unfettered Eros, which is no surprise considering she wrestles with the plain facts of life that are «weighted with our own personal death» (Ledeneva, Bailey, Barron, Curro, & Teague, 2018).

There is a sense of life under a distant threat and that power can prove superior to life – at least a pleasant life. Ralko paints the present, of her own invented world, but it is presented as a moment which will very soon bitterly fall upon itself. Using thick lines and flat, smooth colors she is about to create nausea (Wright, 1998).

There is no sadness in the painting, that is only communicated in the choices of imagery. Instead it is seen as a mechanical process that will only reach its end with everything else by human hand.

The impersonality of damaging and dissecting as a part of contemporary life. The artificiality of contemporary life and contemporary painting are accepted wholeheartedly and the earlier convictions of paintings are totally discarded. Ralko is of a newer generation, a current generation, who too will be supplanted, but not before it runs out of strength. There exists a crazy, infernal laughter in Ralko's works, that counterpoints her clean presentation of acceptable horror. The ghosts that others depict in their paintings are undedicated in Ralko, but they seem to be her main subject, her only obsession. Those active and aggressive forces that shape people's lives but that ordinary bodies seem unable to deal with. The body is an object of conflict and experiences of violence which Ralko opens up to explore new and dangerous meanings (Barrett, 2010).

There is a defeated energy in the figures, as if they have made their pyrrhic victory, but now a second battle approaches. Their desire has shaken them free but has also condemned them to face the aftermath in the 21st Century.

For Ralko, the day of destruction is always together with the days beforehand and the seconds afterward, which both feel the same length.

Obviously, fun requires skill in order to truly let go and feel freedom. Skill is a type of control (Newell, 1985), which Ukrainians constantly apply to fun, in all its forms. There is no relinquishment of sense when engaged in Ukrainian fun. It is always kept in its strict boundaries, aimed towards an emotional effect, like a well told anecdote.

It is here that the truth of Ukrainian life is allowed to grow, with all its blemishes and complexities. Ukraine is an east European country with a tragic past and a difficult present but filled with a belief in a good future (Mandelbaum, 1996). The fun pursued is in order to heal the wounds and pain of the past. Nostalgia doesn't hold Ukrainian culture, even though it also has its traditions and values, because it

is a culture that is engaged in the present, in life, in the problems and solutions that make up living. There is no ghost in Ukraine that people must live up to, there is only the question of what to do to live life fully.

Eros in Ukrainian Art since Independence means that the past, which the West and Russia obsess about, must be left behind. The truth of what Ukrainian culture independently values must be realized, even in the rest of the world fails to understand or reward it.

Since Independence, Eros has been the distinctive criterion of Ukrainian contemporary art, in spite of the dual distractions of nostalgia and trauma.

Nostalgia for the lost possibilities of an undisturbed and pure, even innocent, Ukrainian culture (Nadkarni, & Shevchenko, 2004) and the trauma of the Ukrainian history stretching back before the 20th Century, exemplified in the Holodomor and Ukrainian culture in general.

Camouflaged these two extremely powerful influences, what characterizes Ukrainian art most of all is its commitment to optimism and the rediscovery of its place in Europe and the world. While Eros is an unimportant concept in other cultures, often associated with weakness and femininity as such is an unrewarded goal, in Ukrainian culture it serves both the antidote and protection from the very traumas and losses that threaten Ukrainian culture.

It is imperialistic cultures that have the luxury of indulging in their narcissistic collection of self-absorbed trophies. Post imperialist societies, freeing themselves from the parasite imperial cultures who used military and economic force to feed on culture, must find their own foundations that protect their free expression.

After the dissolution of the Soviet Union, with its sanitization and sterilization of pleasure (Sigel, 2005), the state was no longer the sole owner of culture (Buyandelgeriyn, 2008) and artists were left to digest the eighty years of Western Modernism and post-modernism that it had missed as well as contemporary feminism and also the ascendance of the late-capitalist market that replaced philosophical criticism as the main arbiter of taste (D'Alessandro, 2002). Modernism had rejected moral puritanism, embracing city life and pursued self-expression, originality and untrammelled liberty from conventions (Phillips, 1918, p. 101).

Ukrainian artists indulged in the newfound freedom of Europe, but also understood quickly that they must develop to the same aesthetic levels as Europeans in order to join the global art world. These artists took on the role of «makers of knowledge» (Glisson et al., 2014, p. 7). doi:10.2979/teachlearninqu.2.1.7, who had to examine themselves and question their own assumptions while also building a sense of a contemporary national identity. This knowledge would be born of personal experience (Donham, 2018).

The first Ukrainian artists who gained acceptance were those from the Moscow Conceptualism. Artists such as Kabakov gained immediate recognition, because they agreed with the Western beliefs that capitalism supplied freedom for artists to express themselves (Baraban, 2012). Kabakov's use of autobiography allowed personal

empathy to combine with mythological symbolism in a sequence of images and installations that referenced the despair of artists in the Soviet Union. Kabakov provided a pure message infused with passion that the world could embrace. However, this was the expression of an individual artist from an already dead culture and while it supported and defended the West's political position, it did not speak for the newly emerging cultures of the Post-Soviet space (Buyandelgeriyev, 2008).

Ukrainian artists, still connected to their hometowns and families were not so nomadic as the Moscow conceptualists and instead looked to their own human experiences to be seen in plastic terms and written in visual language that they hoped would also be recognized by the West and their own country. Protest, which inspired Kabakov and Kulik, could not build the Ukrainian contemporary culture, which need sustenance and care. Most national identities during the 1990s benefited from support mass media, such as television (O'Guinn, & Shrum, 1997), however Ukraine suffered from an overload of foreign influence and very little of its own programs that supported contemporary national identity. The creation of the Ukrainian visual language was left in the hands of artists.

Freedom from censorship allowed artists to test the boundaries of good taste. Artists, who never had material wealth, could now explore expression in all areas including sexual pleasure through visual forms. Especially using taboo symbols, specifically nakedness, embraces and intimate places to both stand for artistic freedom and comment on their inner emotional states. Art is considered to be the «revelation of an individual's personality» which if a group of artists exhibit a uniformity of purpose, becomes a movement (Phillips, 1918, p. 101). Even though Ukrainian artists have embraced freedom of expression, their individuality is still too extreme to form such a movement.

This short period of excessive sexual imagery faded as the economic reality of the 1990s took hold (Bigler, 1996). As with all art worlds, only a small percentage of artists are financially successful and visible. The Ukrainian artists who stayed within their own culture either experimented with new media or used traditional media to forge a uniquely Ukrainian and local critique on the contemporary world.

Two artists, one male and one female, exemplify the Ukrainian approach to the figure in the 1990s and 2000s – Alexander Roitburd and Vlada Ralko. Other Ukrainian artists played with media and various postmodernist interpretations of visual language and the discredited inheritances from the Soviet Union, but these two artists concentrated on their version of the figure, its use as a symbol of life and as a way to comment on the present day life in Ukraine.

Roitburd travelled back through time and reconnected to the early 20th century, avoiding the Soviet aesthetics that his contemporaries grappled with. He assumed the role of genius by simply aping the activities of early Modernist artists such as Picasso. By assuming this role, he gave himself the flexibility to assume any role in creating art spicing his art with a clownish aspect. The artist's ac-

tivities became a game in itself, a lifestyle in itself. Even when Roitburd creates artworks that strictly follow the rules of Modernism, his admiration is also in the spirit of play.

He simply reinterprets earlier masterpieces so that they become a part of Ukrainian culture. What was lost for eighty years suddenly comes back. Whether it is Max Beckman's black lines or the compositional structures of Picasso, they are changed through a non-serious playfulness that combines Ukrainian subject matter with clean and accomplished painting technique.

There is no Roitburd style, except that which he chooses to employ. Even when he resembles Picasso's use of cutup compositions and bright colors that push forward the passion and desire in a digestible manner, it is with a knowing smile. There is none of the violence of Picasso in his work, as it is not a creative process but a reinterpretation that both examines what is being shown and how it is to be perceived, both postmodern concerns, as well as playing on the audience's expectations and knowledge of famous Modernist artworks. After all, Picasso seen is a less an artist than as a symbol of creative genius in the late 20th century. Roitburd reveals his goal of playing the part of artistic genius, of creating a mythology that will be remembered, connected to other artists of the past. In doing so, he elevates Ukrainian art. There is no reason Ukrainians would not also have been a part of these developments if allowed to do so.

Taking advantage of the non-seriousness of his painting, Roitburd can paint scenes reminiscent of Impressionists and Modernists in exploring accepted visual genres such as the nude, relationships between friends, sensual colors he reveals an already accepted version of eroticism that does not challenge but joins the near past. His refinement of technique assures the public of his craftsmanship while his referencing of the past shows his understanding of design and formalism (Robertson, & McDaniel, 1999).

His eroticism is easily described in words. It is not an invention but an exploration in what was formerly banned. The Postmodernist mixing of styles, techniques while reconnecting with Art history creates a contemporary Ukrainian art that can happily fit with the rest of the world. Roitburd's goal seems to be not to challenge but to simply enjoy freedom.

His sensuality is to enjoy life in itself, but Roitburd suggests visually this pleasure comes at the price of survival and that the figures are playing with fire. The darkness in the pictures comes directly from Picasso, who was as fascinated with death as he was with sex. However, for Picasso this was a personal discovery but for Roitburd it is a learned one. Roitburd plays around and is at a distance from reality. The paintings advertise, through the use of dark colors and the excessive gestures of the figures, that it is safe to play in a fictional world, but reality is something different. The artworks seem preconceived, without the faults and flaws that would come from grasping at truth. Paintings like these are a juggling show, where

there is no risk of losing – it is swimming in shallow water with a few careful movements. What is accentuated?

Roitburd sees the role of an artist as part of society, where adults can relax and regress. By enjoying the visual balancing acts he produces using craftsmanship which are combined with subject matter that hints at suffering and darkness, he creates a commercially acceptable symbol of art that acts as an adult's playground. In creating desirably commercial cultural objects made for the Ukrainian market, Roitburd created a form of self-affirmation (Townsend, & Sood, 2012) and negation of the sense of threat in unstable times.

The enjoyment of Independent Ukrainian is clear here, soothing the public into accepting freedom in spite of its reservations. Roitburd promotes the experiential view that focuses on the hedonistic nature of consumption (Holbrook, & Hirschman, 1982), of enjoying art and the present.

His adherence to this concept what limits Roitburd's art, especially as it continues through to contemporary times. He rejects risking moving into less controllable areas and instead continues to play with other artist's achievements but also suffers from repeating returns.

His paintings become a touchstone for reducing fear of freedom but also lose the poignant meaning of embracing Modernism they had in the 1990s. The public now moves faster than in the past and had already voraciously consumed mass media and all its taboos and clichés. Freedom changed to Capitalism with the right to consume taking center stage for the Ukrainian public.

Roitburd, like Picasso, is obsessed with the interpretations of classic canvases, however for Roitburd these are not only paintings, but any image that has caught hold of the popular imagination.

Roitburd's Modernist style doesn't question the male point of view and instead revels in the joys of the masculine lifestyle. Although women are active in the paintings, they are less so than the men. The images recall the everyday lifestyle of Soviet families who themselves were informed by European traditions in their free time. There is a warmth to Roitburd's paintings, not simply in the use of hot colors and energetic lines, but in the relations between figures and towards the viewers.

This is strongly contrasted by Ralko's paintings that take place two decades later. Ralko's works are also informed by Europe, but instead she chooses the colder, sharper, less dramatic styles in which to depict the present – a present that is different to the one Roitburd references.

Again, Ralko's style negates any faults or confusion. She is a post-modernist who follows the mixing of styles into a coherent message, however unlike Roitburd, Ralko embraces the politics of her time, more so than other Ukrainian artists. However, unlike Roitburd, she doesn't fashion personal expressions but personal points of view.

Her paintings are a communication, but one that does not seduce through technique or visual juggling. It is a clean and sharp incision with only one message for the audience.

The paintings show a clearly thought out process of drawing, which she adheres to even during the painting process. Color and texture obey the diagrammatic figures. Her critical attitude is achieved with personalizing (Hale, 2014).

Ralko prefers clear communication, the language of business rather than Roitburd's language of politics. Where one plays the victor, the other plays the victim. In all images, Ralko takes on the role of machine, of a camera that records the equations taking place in contemporary life. If late capitalism has transformed everything into a market and art is also something to be traded, then Ralko observes these transactions, but not of the personal and every day, instead she takes on the genre of history painting and seeks to detail the transactions of the nation's life.

The imagery is always from the nation's point of view, even when figures are being dissected. Ukraine is presented as a minority identity, which internalizes its suffering and endures violence, both internal and external (Siebers, 2017).

Ralko's colors are extremely cold, pure and symbolic (Elliott, 1958). She separates the imagery into their allotted spaces. There is no interaction but instead the impression of newly dead things.

Ralko's is a forensic eye like Manet (Beeny, 2013). She depicts the scene after the crime, when the criminals are absent, and even the victims are gone and only the evidence is left. Even her drawings are created as if from reconstructions of crimes. There is no present in Ralko's paintings but the distance of the near past.

As Roitburd offers self-affirmation in the 1990s, Ralko exhibits evidence of the opposite reactions in her works, since pain disables self-affirmation, emancipation and empowerment, producing instead a desire for recognition» (Siebers, 2012, p. 112).

Ralko's artistic achievement is not only to communicate this but to transform it into fun. A macabre fun similar to that of pulling the wings of insects, poking dead cats, of investigating the nature of viruses, of seeing how things work. We are left with the results of destruction but are able to act, rather than stay silenced.

The evolution of Ukrainian fun began as a dangerous gift that only the brave indulged in until it was absorbed in its lowest forms by the masses, but then, in the 2010s it has strengthen until it achieves its rightful place – as a tool to combat trauma and horror (Good, & Hinton, 2016).

Ralko is a contemporary war artist, due to her own choice of creating a diary like series of drawings about the current strife in Ukraine. Art is traditionally aimed at promoting peace, however to attain the best in life people must look at current problems (Burr, 1918, p. 63). Even while she has fun trying to express the pain of contemporary life, she is able to show that it is an abnormal life, one that has no destination apart from the aftermath of destruction, which can only be seen with emotionally controlled scientific curiosity (Belfiore, 2010).

She courts fear to generate excitement, which is a historical strategy for female artists (Bann, 2000). The primary subject matter is whatever assemblage of symbols that construct the contemporary situation, in most cases a variation on the attack on the defenseless, she pastes on characterless backgrounds, the secondary subject is always the fear of uncaring contemporary life. Ralko's paintings are pleas and prayers for rescue and help from a rational, civilized Western world (Dorsch, 2007).

In erotic art, there is a sense of identity and presence that the viewer can participate in emotionally and usually that involves questions that touch people's fears deeply.

Ralko's figures are diagrams not personalities, so they stand in for the viewer. It is not the figure that is cut, but the viewer themselves. It is by taking on the painter's point of view that Ralko's paintings open up to the viewer (Brown, 2010).

Ralko uses the figure as a child would – to tell a story. The figure and figurative painting are being used, rather than the artist being used by them.

When an academic painting is produced, the figure is in control. There is an expectation of a certain type. And while there is a Ralko-type, there is no expectation of it. Ralko makes the figure act the way it does because she wants it to.

Foucault argued that social control works best if it is unconscious and unseen, that propaganda only works when it works on the body, inducing fear and shame for the self that is then used to control and train the person (Tarnopolsky, 2004). Ralko investigates the effects of the contemporary wartime propaganda that attacks not with words or even images but through the direct, controlled and apologetic use of violence and abuse.

Ralko is further removed from commerciality than other Ukrainian artists, she does not censor her taste, although she does compromise her paintings for the audience. In reacting to the current crisis, she dredges up difficult feelings that would usually stay submerged (Dublin, 1990). There is a balance between letting enough of the subject to be seen and having its abhorrent aspects softened by the delights of formal sensuality.

Sensuality is suspect but acceptable in Ukrainian art, perhaps because its inescapable.

It is actively dismantled in many male Ukrainian artists, who remove it from the body and position in activity. Ralko keeps sensuality in the entirety of the figure, even when exhibition its amputations the form feels once whole.

The cleanliness of the color allows for a quiet contemplation even when engaged in symbolic torturing of the body. Of course, Ralko is even further distanced from the body than Francis Bacon, an artist she resembles, except Bacon used paint's unpredictability to create imagery (Cappock, 2002), while Ralko forces paint to obey her, primarily through the use of discordant colors that play, again, at a childish view of the world. Children color in flat uniform colors

(Hilbert, 2005), and Ralko uses the same approach, in order to purify her communication. To make her message clear.

The reaction to the victims in her painting is one of action. There was a past transgression and now there is a present evaluation. Ralko is of the younger generation of artists who grew up during the dissolution of the Soviet Union. The ones who did not instigate the changes, but were the recipients of those changes. She is one of those who come in as the second chapter.

Unlike earlier Ukrainian artists, she is not marked with the fatality of failure, of being forced to accept difficult conditions, she has the power to resist them with alternative ideas (Ledeneva, Bailey, Barron, Curro, & Teague, 2018).

However, she also doesn't have the wild joy at playing with artistic formal elements that Western artists did. She doesn't celebrate her freedom; she sees where it will take her. However, all her imagery and technique keeps itself under control. Ralko fears the emotional consequences of unfettered Eros, which is no surprise considering she wrestles with the plain facts of life that are «weighted with our own personal death» (Miller, 2015, p. 155).

There is a sense of life under a distant threat and that power can prove superior to life – at least a pleasant life. Ralko paints the present, of her own invented world, but it is presented as a moment which will very soon bitterly fall upon itself. Using thick lines and flat, smooth colors she is about to create nausea (Wright, 1998).

There is a defeated energy in the figures, as if they have made their pyrrhic victory, but now a second battle approaches. Their desire has shaken them free but has also condemned them to face the aftermath in the 21st Century.

For Ralko, the day of destruction is always together with the days beforehand and the seconds afterward, which both feel the same length.

Happiness is the criterion of Ukrainian art – evident through both folk art and the fine artworks in the three decades since Independence. These two artists show, even though their aim is to be European artists than merely local Ukrainian ones, their style of creating is filled with energy and optimism, a wish for a better life, allowing them the latitude to engage in difficult subject matter or to hint at the darkness in everyday life.

Obviously, fun requires skill in order to truly let go and feel freedom. Skill is a type of control (Newell, 1985), which Ukrainians constantly apply to fun, in all its forms. There is no relinquishment of sense when engaged in Ukrainian fun. It is always kept in its strict boundaries, aimed towards an emotional effect, like a well told anecdote.

Conclusions **5**

It is here that the truth of Ukrainian life is allowed to grow, with all its blemishes and complexities. Ukraine is an east European country with a tragic past and a difficult present but filled with a belief in a good future (Mandelbaum, 1996). The fun pursued is in order to heal

the wounds and pain of the past. Nostalgia doesn't hold Ukrainian culture, even though it also has its traditions and values, because it is a culture that is engaged in the present, in life, in the problems and solutions that make up living. There is no ghost in Ukraine that people must live up to, there is only the question of what to do to live life fully.

Eros in Ukrainian Art since Independence means that the past, which the West and Russia obsess about, must be left behind. The truth of what Ukrainian culture independently values must be realized, even in the rest of the world fails to understand or reward it.

References

- Bann, S. (2000). The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism by J. B. Bullen. *The Modern Language Review*, 95 (2), 479-480 [in English].
- Baraban, E. (2012). The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes by Matthew Jesse Jackson. *The Slavic and East European Journal*, 56 (1), 133-134 [in English].
- Barrett, R. (2010). Rioting Refigured: George Henry Hall and the Picturing of American Political Violence. *The Art Bulletin*, 92 (3), 211-230 [in English].
- Beeny, E. (2013). Christ and the Angels?: Manet, the Morgue, and the Death of History Painting? *Representations*, 122 (1), 51-82 [in English].
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8 (1), 91-106 [in English].
- Bigler, R.M. (1996). Back in Europe and adjusting to the new realities of the 1990's in Hungary. *East European Quarterly*, 30 (2), 205-304 [in English].
- Brown, K. (2010). The Aesthetics of Presence: Looking at Degas's «Bathers». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (4), 331-341 [in English].
- Burr, A.H. (1918). Art and the Democracy. *International Journal of Ethics*, 29 (1), pp. 63-87 [in English].
- Buyandelgeriyn, M. (2008). Post-Post-Transition Theories: Walking on Multiple Paths. *Annual Review of Anthropology*, 37, 235-250 [in English].
- Cappock, M. (2002). «A Clear Compositional Link»: Francis Bacon's Works on Paper. *Irish Arts Review Yearbook*, 18, 153-163 [in English].
- D'Alessandro, S. (2002). History by Degrees: The Place of the Past in Contemporary German Art. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 28 (1), 67-111 [in English].
- Donham, D. (2018). The Concept of the Fetish. In *The Erotics of History: An Atlantic African Example* (pp. 28-32). Oakland, California: University of California Press [in English].
- Dorsch, F. (2007). Sentimentalism and the Intersubjectivity of Aesthetic Evaluations. *Dialectica*, 61 (3), 417-446 [in English].
- Dubin, S. (1990). Visual Onomatopoeia. *Symbolic Interaction*, 13 (2), 185-216 [in English].
- Elliott, E. (1958). On the Understanding of Color in Painting. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16 (4), 453-470 [in English].
- Glisson, L., McConnell, S., Palit, M., Schneiderman, J., Wiseman, C., & Yorks, L. (2014). Looking in the Mirror of Inquiry: Knowledge in Our Students and in Ourselves. *Teaching & Learning Inquiry: The ISSOTL Journal*, 2 (1), 7-20 [in English].
- Good, B., & Hinton, D. (Eds.). (2016). *Culture and PTSD: Trauma in Global and Historical Perspective*. University of Pennsylvania Press [in English].
- Hale, S. (2014). A Propensity for Self-Subversion and a Taste for Liberation: An Afterword. *Journal of Middle East Women's Studies*, 10 (1), 149-163 [in English].

- Hilbert, D. (2005). Color Constancy and the Complexity of Color. *Philosophical Topics*, 33 (1), 141-158 [in English].
- Holbrook, M.B., & Hirschman, E.C. (1982). The Experiential Aspects of Consumption: Consumer Fantasies, Feelings, and Fun. Rutgers University Press. *Journal of Consumer Research*, 9 (2), 132-140 [in English].
- Ledeneva, A., Bailey, A., Barron, S., Curro, C., & Teague, E. (Eds.). (2018). *Global Encyclopaedia of Informality: Understanding of Social and Cultural Complexity*. London: UCL Press [in English].
- Mandelbaum, M. (Ed.). (1996). *Post-Communism: Four Perspectives*. Council on Foreign Relations Press [in English].
- Miller, R. (2015). The Creative Impulse in Childhood: The Dangerous Beauty of Games, Lies, Betrayal, and Art. In E. Allen (Ed.), *Before They Were Titans: Essays on the Early Works of Dostoevsky and Tolstoy* (pp. 153-192). Brighton, MA: Academic Studies Press [in English].
- Nadkarni, M., & Shevchenko, O. (2004). The Politics of Nostalgia: A Case for Comparative Analysis of Post-Socialist Practices. *Ab Imperio*, 2, 487-519 [in English].
- Newell, K.M. (1985). Coordination, Control and Skill. *Advances in Psychology*, 27, 295-317 [in English].
- O'Guinn, T., & Shrum, L. (1997). The Role of Television in the Construction of Consumer Reality. *Journal of Consumer Research*, 23 (4), 278-294 [in English].
- Phillips, D. (1918). Fallacies of the new dogmatism in art: part II. *The American Magazine of Art*, 9 (3), 101-106 [in English].
- Robertson, J., & McDaniel, C. (1999). Resuscitating Painting. *Art Journal*, 58 (1), 27-31 [in English].
- Siebers, T. (2017). Disability, Pain, and the Politics of Minority Identity. In A. Sturm, & A. Karne, *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies* (pp. 111-136). Bielefeld: Transcript Verlag [in English].
- Sigel, L. (2005). *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography*. Rutgers University Press [in English].
- Sloan, M. (2007). The «Real Self» and Inauthenticity: The Importance of Self-Concept Anchorage for Emotional Experiences in the Workplace. *Social Psychology Quarterly*, 70 (3), 305-318 [in English].
- Tarnopolsky, C. (2004). Prudes, Perverts, and Tyrants: Plato and the Contemporary Politics of Shame. *Political Theory*, 32 (4), 468-494 [in English].
- Townsend, C., & Sood, S. (2012). Self-Affirmation through the Choice of Highly Aesthetic Products. *Journal of Consumer Research*, 39 (2), 415-428 [in English].
- Wright, A. (1998). Arche-textures: Matisse and the End of (Art) History. *October*, 84, 45-63 [in English].

**TRANSFORMATION STAGES
OF UKRAINIAN BOOK DESIGN
OF «TRANSITIONAL PERIOD»
(1980s–1990s)**

Viktoriia Oliinyk,
<https://orcid.org/0000-0003-4774-558>
PhD of Art,
Kyiv University of Culture,
Kyiv, Ukraine
viktoriya0308@ukr.net

**ЕТАПИ ТРАНСФОРМАЦІЙ
УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО
ДИЗАЙНУ «ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ»
(1980–1990 РОКІВ)**

Олійник Вікторія Анатоліївна,
<https://orcid.org/0000-0003-4774-558x>
кандидат мистецтвознавства,
Київський університет культури,
Київ, Україна
viktoriya0308@ukr.net

Abstract

The aim of this research is to chronologically determine the stages of transformation of the Ukrainian book design of the transitional period of the 1980s and 1990s and formulate their characteristics. **Research methods.** In this work comparative and historical, chronological, iconographic, classificational, comparative and typological methods, as well as the method of art-study analysis were used. **Scientific novelty.** During the research of the topic, it was established that the Ukrainian book design of the two adjacent decades (1980s and 1990s) was qualitatively different. The book of the 1980's is generally marked by deep artistry, figurative symbolism, a tendency toward creative freedom, man-madness, and the tradition of graphic techniques and means of expressiveness. Instead, domestic book editions of the 1990's, influenced by various factors, lost their former guidelines for the art of the book, were marked by excellent updated artistic-figurative characteristics. In particular, analyzed artifacts testify to compositional-architectural simplicity, creative «permissiveness», artistic «improvement». In addition, it is worthwhile separating the development period of Ukrainian book design in the second half of the 1990's, as it was at this time that its active renewal and revival began through the mastering of computer tools. **Conclusions.** In Ukraine, during the last two decades of the twentieth century, a dynamic transformative of imagery system of the book took place, confirmed by the flexibility of creative concepts of publishing houses and creative principles of masters of the book,

Анотація

Мета. Метою даного дослідження є хронологічне визначення етапів трансформацій українського книжкового дизайну перехідної доби 1980-х – 1990-х рр. та формулювання їхньої характеристики. **Методи дослідження.** У роботі було використано порівняльно-історичний, хронологічний, іконографічний, класифікаційний, зіставно-типологічний методи, а також метод мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** У ході розробки теми статті було встановлено, що український книжковий дизайн двох суміжних десятиліть (1980-х і 1990-х років) якісно вирізнявся. Книга 1980-х років у цілому позначена глибокою художністю, образною символічністю, тяжінням до творчої свободи, рукотворністю, традиційністю графічних технік і засобів виразності. Натомість, вітчизняні книжкові видання 1990-х років, під впливом різних факторів втративши колишні орієнтири мистецтва книги, відзначалися відмінними оновленими художньо-образними характеристиками. Зокрема, проаналізовані артефакти свідчать про композиційно-архітектурну спрощеність, творчу «вседозволеність», художнє «здешевлення». Крім того, варто відокремити період розвитку українського книжкового дизайну другої половини 1990-х років, оскільки саме в цей час почалося його активне оновлення і відродження за рахунок опанування комп'ютерного інструментарію. **Висновки.** В Україні двох останніх десятиліть ХХ століття мала місце динамічна трансформативність

according to the time conditions. It is explained that the transformational process in the Ukrainian book design of this period is expediently divided into three main stages: *the preparatory stage*, limited by the 1980s, includes complex adjustment of the imaginative system of Ukrainian book to future changes being a result of the artist's suffering from the ideological pressure of power and the attraction to national self-affirmation; *the adaptive stage*, which lasted conventionally from 1990 to 1995, was mainly formed as a result of the complex gradual mastering of progressive design tools on the background of a new self-awareness of artists; *the stabilizing stage*, which has been implemented since 1996, finally marking and consolidating numerous modifications in the artistic imagery of book editions (positive, negative and neutral).

образної системи книги, підтверджена гнучкістю творчих концепцій видавництва і творчих принципів безпосередньо майстрів книги, відповідно до часових умов. З'ясовано, що трансформаційний процес в українському книжковому дизайні зазначеного періоду доцільно розділити на три основні етапи: підготовчий, який обмежений 1980-ми роками і полягає у комплексному налаштуванні образної системи української книги до майбутніх змін внаслідок потерпання художників від ідеологізованого тиску влади і тяжіння до національного самоствердження; адаптивний, що тривав умовно з 1990 року до 1995 року і сформувався, переважно, у результаті складного поступового опанування прогресивного дизайнерського інструментарію на тлі нового самоусвідомлення митців; стабілізаційний, який реалізувався вже з 1996 року, остаточно позначивши і закріпивши численні видозміни у художній образності книжкових видань (позитивні, негативні і нейтральні).

Key words: **Ключові слова:**

book design, transformation, page proof, layout, illustration, computer tools.

дизайн книги, трансформації, верстка, макет, ілюстрація, комп'ютерний інструментарій.

Вступ ■ 1

Розвиток книжкового дизайну в Україні з 1980-х років і до завершення ХХ століття – періоду, що часто іменується «перехідною добою» – у цілому являє собою історично і мистецьки насичений процес, усебічно цікавий для нас. Оновлення лав художників книги молодими майстрами, популяризація дизайну книги як окремого виду графічного мистецтва, розвиток інноваційних технологій у поліграфічній справі, співіснування ручних і комп'ютерних графічних технік в єдиному просторі доповнюють перелік чинників, що так чи інакше вплинули на трансформації образної системи книги в Україні зазначеного періоду. А значить, всі ці процеси потребують дослідження і є на сьогодні актуальною науковою проблемою.

З точки зору дизайну еволюція української книги означеного періоду виглядає досить неоднозначно. З одного боку, книговидавнича справа не існує у вакуумі, а є невід'ємною частиною соціокультурного розвитку країни. Адже суспільні проблеми, державні кризові процеси визначають темп, рівень діяльності та інші характеристики кожного колективу видавництва і відповідно впливають на якість його продукції. З іншого боку, на розвитку книжкового дизайну на території України 80–90-х років минулого століття відобразилися тогочасні загальні мистецькі тенденції, котрі формували нову культурну реальність під назвою «пост-

модернізм». Автономізація особистості у колективному соціумі, еkleктика у художній самореалізації, взаємопроникнення стилів як прояви цих перетворень поступово заповнили й книжковий простір, змінюючи його звичні образи.

Мета дослідження **2**

Метою даного дослідження є хронологічне визначення етапів трансформації українського книжкового дизайну перехідної доби та формулювання їхньої характеристики.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Дослідження побудоване на міждисциплінарному інтегруванні історичного, філософського, культурологічного, мистецтвознавчого та дизайнерського методів, а саме було використано порівняльно-історичний, хронологічний, іконографічний, класифікаційний, зіставно-типологічний методи, а також метод мистецтвознавчого аналізу.

Дотичними до даної наукової проблеми можна вважати роботи О. Авраменко (2006), Г. Вишеславського (2006; 2014), О. Лагутенко (2011), О. Петрової (1989), Л. Савицької (2008), Г. Склярєнко (2006), Р. Яціва (1992), що містять мистецтвознавчий аналіз книжкової графіки зазначеного періоду; статті Н. Белічка (2007), Ю. Белічка (1968), О. Загаєцької (2008), О. Ламонової (2013), О. Солов'я (2008), присвячені творчості окремих ілюстраторів; наукові розвідки Л. Фіть (2013) і Н. Черниш (2002), де висвітлюється історичний складник книговидавничого процесу; науково-фахові праці про книгу як об'єкт мистецтва М. Большакова, (1990), К. Булова (1987), С. Гавенка (2002), Ю. Герчука (1989; 2000), Т. Жалко (2009), Г. Калиновського (1985), В. Лазурського (1985); дописи про особливості створення дитячої книги О. Вернигори (2014), М. Дубневич (2016), М. Єфімової (2015), К. Касьяненко (2016); роботи О. Мельник (2015), І. Шалінського (2009), О. Яремчук (2006), в яких презентуються інноваційні технології графічного дизайну. Але, як бачимо, всі ці публікації не розкривають запропоновану у даній статті тему, а лише містять її деякі аспекти.

Результати дослідження **4**

У ході розробки даної теми було обрано і проаналізовано близько 200 зразків української книжкової продукції кінця ХХ століття і близько 50 графічних аркушів провідних вітчизняних художників книги.

Було з'ясовано, що дизайн книги як творчий процес, споріднений з книжковою графікою, у 1980-х роках ще не позбувся державного контролю. У цей час в українському мистецтві ще відчувалася присутність ідеологічних партійних завдань, які передбачали, у першу чергу, формування комуністичної психології суспільства за допомогою мистецьких важелів. Одним з таких була книга, даючи багаторакурсний простір для потрібної роботи з народними масами (Булов, 1987; Калиновский, 1985; Фіть, 2013; Черниш, 2002).

Книжкове оформлення у повному обсязі свого циклу перебувало у неоднозначній позиції, коли з одного боку вимагалось певне його ідейне наповнення, а з іншого – виконання державного замовлення у запланованій кількості. Саме тому діяльність майстрів книги і видавничих підприємств у той час характеризувалася потужністю, стабільністю і прогнозованістю, а книжкова продукція у певному сенсі мала риси агітаційного мистецтва. Обмеження творчої свободи дизайнерів книги та їхня залежність від державного замовлення частково компенсувалися гідними умовами для удосконалення фахової майстерності.

Це відразу позначилося шаленими конкурсами на вступ до графічних факультетів мистецьких ВНЗ вже з середини 1980-х років. Пальма першості по кількості абітурієнтів на місце на початок вищеназваного десятиріччя належала факультету монументального живопису через величезні державні інвестиції у святкування 1500-річчя Києва (травень 1982 року). Згодом вступний конкурс до майстерні монументального живопису почав скорочуватися на користь майстерні книжкової графіки.

За оцінкою низки мистецтвознавців, котрі займалися дослідженням української графіки радянської доби (Авраменко, 2006; Лагутенко, 2011; Петрова, 1989; Яців, 1992), вітчизняна книжкова ілюстрація, всупереч всім утискам і догмам, на початку 1980-х років зуміла вийти за межі утилітарного книжкового оформлення. А відтак, саме створення ілюстрацій стало тією цариною мистецтва, де плекалися високі критерії художньої якості, інтелектуальність творчості і справжня майстерність. Крім того, книжкова ілюстрація у контексті означеного мистецького періоду володіла широкими можливостями впливу на соціум, і тому зараз, разом з іншими компонентами книжкового дизайну, є безцінним джерелом інформації для культурно-мистецького аналізу.

Влучно висловлюється про цей період розвитку художньої України мистецтвознавець О. Авраменко: «Образотворче мистецтво у нас від цього часу ставало результатом ексклюзивного державного замовлення. Одноосібним підрядчиком чи менеджером при цьому була Спілка художників. Ексклюзивними вихователями талантів – державні заклади (художні училища та інститути). Ці навчальні заклади мали статус ідеологічних» (Авраменко, 2006, с. 197).

Про стан книжкової графіки 1960–1980-х років вона говорить, підтримуючи думку декого з колег (зокрема, Г. Скляренко (2006)), що саме тоді «книга була тією галуззю, тією цариною, яка привертала увагу і творчі сили найамбітніших, найталановитіших, найпрогресивніших, найбільш інтелігентних митців, і не випадково – вони вибирали для роботи художні літературні твори високої якості. Кращими ілюстраціями, або ілюстраційними циклами ставали переважно ті, що стосувалися оформлення справді визначних літературних творів...» (Авраменко, 2006,

с. 210). Це твердження виглядає дійсно об'єктивним у контексті даного дослідження, адже найяскравіші зразки книжкової продукції, відсортовані у процесі аналізу, є здебільшого виданими шедеврами української чи зарубіжної класики.

Характеризуючи той же період з технологічної сторони, київський дослідник І. Шалінський (2009) зауважує стабілізацію процесу відродження і розвиток кращих традицій у видавничій діяльності: «У 70–80-х роках ХХ ст. набував стабільності процес відродження і розвитку кращих традицій видавничої графіки. Будь-які зображальні форми тиражувалися за допомогою усіх різновидів високого, глибокого, плоского друку, із залученням додаткових поліграфічних аксесуарів і технологій, не виходячи за межі сталих стилістичних рішень та певного набору композиційних варіацій» (с. 212). На його думку, виключно завдяки особистісним професійним прийомам щодо пошуку композиції аркуша, новаторським підходам до вибору засобів друку певний вплив на якість української друкованої графіки мали роботи Р. Романишина, М. Стратілата, А. Чебикіна, С. Якутовича та ін.

Також, попри індивідуальний стиль кожного ілюстратора, в їхній творчості були і певні точки зіткнення, що, крім усього, теж належить до особливих ознак періоду. Наприклад, улюблена тогочасними графіками техніка офорту надавала схожого звучання роботам різних авторів, об'єднуючи їх на рівні методу відтворення зображення, що передбачав наповненість, «глибинність» фону, чітку деталізацію ліній, порівняно стриману кольорову гаму. Найпопулярніша тоді соцреалістична тематика творів, що пропагувала за допомогою митців ідеї працелюбності, миру, перемоги, патріотизму, щасливого дитинства тощо, по-своєму вплинула на художній процес: з'являлися графічні ілюстративні серії, схожі між собою типовим виконанням, спрощеністю сюжету, а отже – легкістю сприйняття. Тим не менше, серед великого доробку українських ілюстраторів вісімдесятих можна віднайти чимало цікавих неординарних художніх рішень, що не лише вражають авторською індивідуальністю і майстерністю, а й розкривають справжні глибини геніального таланту художника, невідкладні жодним зовнішнім обмеженням.

В. Лазурський (1985) ще на початку 1980-х років констатував тенденцію звужування кола осіб, у чиїх руках знаходилася доля книги як витвору мистецтва: «Спіраль розвитку призводить нас, на новому рівні, до того стану, з якого починалося книгодрукування п'ятсот років тому: прекрасна книга може бути створена працею небагатьох висококваліфікованих майстрів своєї справи» (с. 203). Така ситуація додає значущості особі дизайнера книги і, в той же час, вимагає від нього виняткової відповідальності у роботі.

Загалом українська книга 1980-х років – це культурно-мистецький феномен, що характеризується, перш за все, тягінням до свободи у будь-якому її прояві, високим рівнем графічного виконання, сповіданням найкращих традицій книжкового

мистецтва (Большаков, 1990; Гавенко, 2002; Герчук, 1989; Герчук, 2000). Розглянувши роботи загальноновизнаних майстрів української книжкової графіки 80-х років ХХ століття (Рис. 4.1), відзначимо їх висококласне виконання у кращих традиціях графічного мистецтва відповідних художніх шкіл. Подібний ілюстративний матеріал, без сумніву, викликає у читача необхідні для сприйняття літературного твору емоції, зацікавлює, виховує художній смак і, разом з іншими елементами книжкового апарату, створює гармонійний образ цілої книги

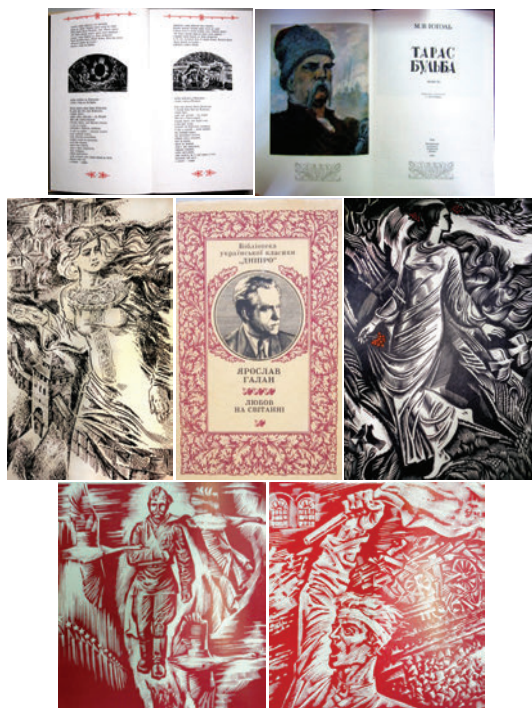


Рис. 4.1. Зразки художнього оформлення українських книжкових видань 1980-х років.

Fig. 4.1. Examples of artistic design of Ukrainian book editions 1980s.

Логічним і закономірним є те, що багатство художнього світу книги відображається відразу у всіх її вимірах: конструктивному, макетному, естетичному, матеріальному. Як, наприклад, у «Лісовій пісні» Лесі Українки, оформленій В. Перевальським з притаманною майстрові винятковою виразністю у контексті авторського стилю.

З огляду на всі зазначені вище факти, враховуючи історичну специфіку часового відрізка, зумовленого хронологічними рамками даного дослідження, вважаємо доцільним виділити у трансформаційному процесі українського книжкового дизайну останніх десятиліть ХХ століття перший етап, окреслений вісімдесятима роками, як підготовчий. Умовна назва цього етапу походить з хронологічного ситуативного аналізу періоду, який передував зміні державного статусу країни, а отже – фактично реалізував усі підготовчі заходи до такої знакової події.

Зокрема, оскільки у зв'язку із серйозними зрушеннями у політичному, соціокультурному та економічному житті України кінця

XX століття мистецтво книги зазнало помітних змін, підготовчий етап характеризувався низкою ознак, які стали підґрунтям наступних перетворень у книжковому дизайні. Дослідники в цілому визначають (а ми знаходимо тому конкретні підтвердження серед зразків книжкового матеріалу) період 80-х років XX століття в історії української книжкової графіки як один з найуспішніших, що став результатом попередньої великомасштабної роботи (Савицька, 2008). Вона полягала, перш за все, у відкритті численних спеціалізованих навчальних закладів з висококваліфікованими майстрами-викладачами і доступності здобуття освіти у них. Також потрібно зауважити організацію різноманітних мистецьких заходів (щорічних конкурсів, виставок тощо), ініційованих державою, що сприяло підвищенню рівня культурної освіченості суспільства і формувало його художній смак. Крім того, відзначимо мотивацію діяльності художників з боку влади, яка хоча й під пильним контролем цензури, але все-таки надавала гідні умови для роботи і забезпечувала найталановитіших митців державними замовленнями.

В останнє десятиліття минулого століття в Україні спостерігалися інші механізми фінансування культурного розвитку: створювалися благодійні фонди, культурні товариства, об'єднання митців, зароджувалася діяльність меценатів, без чого мистецький розвиток неможливий (Вишеславський, 2014). Проте, це не змогло замінити повноцінної державної підтримки і призвело до комерціалізації культури, що зрештою стало причиною тяжіння до створення низькопробного, але прибуткового мистецького продукту.

Книжкова справа не стала виключенням: пригальмована у силу обставин діяльність видавництва згодом компенсувалася збільшенням тиражування книжкової продукції низької якості, яка мало нагадувала витвір мистецтва. При цьому лише кілька видавничих підприємств, найпотужніших за радянських часів на території України (зокрема, «Дніпро», «Веселка», «Наукова думка», «Мистецтво» тощо), дійсно змогли адаптуватися у нових умовах і продовжили випускати книжки.

З 1991 року в Україні спостерігається поступове впровадження у роботу книжкової галузі ринкових інструментів господарювання та перехід від ринку продавця, для якого характерний диктат виробника і дефіцит товару, до ринку покупця. Основними характеристиками цього процесу стали насичення ринку товарами та розширення асортименту з урахуванням потреб споживачів. Зокрема, у цей час у мистецьких колах в Україні зафіксований перехід від повного контролю до свободи у творчості. Це, разом із комерціалізацією мистецтва, спричинило розподіл нових книжкових видань на так звану «продукцію масового споживання» й «елітарну продукцію». Крім того, звичка до чітких меж цензури та шаблонних форм призвела до примітивності творчого мислення в доробку деяких митців. Тому тиражування видань низької якості за спрощеними есте-

тично-поліграфічними нормами стало причиною тимчасового гальмування розвитку дизайну книги в Україні. Хоча воно, водночас, виявилось стартом нового етапу книговидавничої галузі, якісно відмінного від попереднього.

Цю ситуацію вдало охарактеризувала у своїй статті О. Авраменко (2006): «Упродовж попередніх десятиліть політичні події нездоланно впливали на характер розвитку суцільно ідеологізованого мистецтва, і його деідеологізація також стала досить потужним і водночас болісним поштовхом, який мав тривалу інерцію руху й породив нові, химерні, несподівані форми» (с. 215).

Попри це можна відзначити й позитивні надбання періоду. Наприклад, дослідник Г. Вишеславський (2006), описуючи художнє життя Львову у кінці 1980-х – на початку 1990-х років, вбачає, перш за все, швидке набуття ним нових форм завдяки можливостям, відкритим перебудовою.

Дослідниця О. Лагутенко (2007) достатньо чітко характеризує останнє десятиліття ХХ століття: «У 1990-ті графіка в Україні опинилася у досить парадоксальній ситуації. З одного боку – зона свободи в постперебудовчу добу у мистецтві розширилася і заповнила собою весь художній простір, ламаючи будь-які ієрархії, перетворюючись навіть на вседозволеність. А з іншого боку – економічна криза знищила мистецтво книжкової графіки, комерціалізація мистецького життя запропонувала художникам-графікам нові можливості і висунула нові вимоги» (с. 55).

Відтак, у композиційному впорядкуванні книжкові видання 1990–1995-х років втрачають колишні конструктивізм і класицизм, архітектурні мотиви також стають рідкістю у художньому оформленні. Натомість посилюють своє значення у книжковому ансамблі виразні можливості верстки текстово-зображувальних блоків і шрифту, укріплюється композиційно-графічний зв'язок всіх елементів. На задній план при цьому відходять декоративне оздоблення, фактурність, використання книжкового формату в якості художніх прийомів, що з часом все меншу роль відіграють у створенні іміджу книги.

Крім того, з появою і розвитком комп'ютерних технологій на початку 1990-х років змінилися не тільки кількісні, а й якісні співвідношення між художньо-творчими і технолого-виробничими чинниками графічного дизайну. У нових умовах практично всі дизайн-процеси, пов'язані з проектуванням оригіналів, проходженням додрукарських етапів, пробні відбитки, експертна оцінка і друк були оцифровані і покладені на електронний інструментарій. При цьому спеціальні програмні пакети, новітні пристрої, що забезпечують художньо-творчу дизайнерську практику, швидко удосконалювалися, вимагаючи такої ж динамічності від користувача (Яремчук, 2006).

У результаті виникла суперечлива ситуація, коли замість очікуваного прогресу у книговидавничій сфері внаслідок освоєння дизайнерами модернового інструментарію відбулося тимчасове гальмування, без якого, втім, неможливо було обій-

тися. Адже представники старшого покоління художників книги не могли швидко переналаштуватися на інший темп роботи і продовжували діяльність за класичним зразком. А затребувані виробництвом майстри-початківці, технічно опанувавши новомодні методи поліграфічної галузі, залишилися без необхідної професійно-художньої бази.

Так, першими верстальниками книг у вітчизняних видавництвах часів незалежності були здебільшого студенти або випускники факультету інформатики або програмування, оскільки досконало володіли програмами, на відміну від своїх однолітків з класичною художньою освітою. Саме це явище й стало визначальним у трансформувальних процесах художнього образу тогочасних книжкових видань, здебільшого позбавлених рис справжньої художності. А також підтвердило наявність адаптивного етапу у загальному розвитку книжкової справи в Україні аналізованого періоду.

Тим не менше, вже наприкінці минулого століття арсенал вітчизняного художника-графіка поповнився цікавим інструментарієм, що призвело до урізноманітнення книжкового дизайну і появи великої кількості авторських виконавських технік. Ілюстрації видань тепер різнилися між собою не тільки художніми методами та прийомами виразності, а й специфікою творчої манери дизайнерів, застосованими художніми інструментами та матеріалами.

Наприклад, дитячі книжки, призначені для однієї вікової категорії, могли кардинально відрізнитися між собою. Адже, залежно від смакових і стилістичних уподобань художника, в оформленні книг для дітей могли брати участь, окрім класичних графічних технік друку, рисунку та станкової графіки, аплікації з витинанками, паперова пластика, різноманітні колажі, художня фотографія, комп'ютерна графіка тощо (Вернигора, 2014; Дубневич, 2016; Єфімова, 2015; Касьяненко, 2016).

Серед дитячих видань також була зафіксована показова для цього часу тенденція відтворення відомих мультиплікаційних фільмів у вигляді книжок. Такі комерційні проекти базувалися, перш за все, на існуючій популярності мультиплікаційних персонажів, передбачаючи взаємодію видавничих підприємств безпосередньо з художниками-мультиплікаторами. Головною умовою при цьому була абсолютно точна відповідність екранних героїв ілюстраціям на папері, котрі слугували одночасно рекламою книжкової продукції.

Разом з тим відбувалося поступове нівелювання книжкових друкарських фактур у результаті технічного прогресу (удосконалення поліграфічних технологій і загального тяжіння до правильності, фактурного вирівнювання). До речі, знавець фактури як категорії образної системи книги В. Лазурський (1985) прогнозував її майбутній розвиток саме у свідомому використанні, а не через вимушені технічні обмеження. Це явище можна спостерігати у сучасному книговидавництві, коли інно-

ваційний програмний інструментарій удосконалений і опанований дизайнерами у такій мірі, що дозволяє імітувати художнє виконання, відтворюючи потрібну фактуру.

Описуючи появу комп'ютерної техніки у вітчизняному графічному дизайні та пов'язані з цим реформації, дослідниця О. Мельник (2015) зауважила основну складність цього етапу. Шлях до сучасного рівня книжкова ілюстрація в електронному форматі проходила від фотореалістичної (штучність зображення, попри деталізацію) до нефотореалістичної візуалізації. У результаті, на основі імітації традиційних художніх стилів та засобів (фактура та відмивка живопису, ескізність рисунку, експресія колажу тощо), дизайнерами було отримане якісне зображення. І, як бачимо, саме цей етап виявився дуже важливим для подальшого розвитку українського книжкового дизайну.

Розвиток технологій спонукав графічних дизайнерів постійно удосконалювати свою комп'ютерну грамотність, відстежувати появу нових програмних продуктів. Для верстальників і проектувальників стало звичним, що текстові електронні зображення складаються з символів, відображення яких визначається їх кодом, гарнітурою, кеглем, кутом повороту та нахилом. Крім того, потрібно відзначити більш комфортні умови роботи для дизайнерів, які склалися на фоні електронізації проектних процесів. Адже замість колишнього довготривалого виклеювання елементів книжкової конструкції та її внутрішньої організації, а також креслення розворотів книги вручну стало реальним макетування книжкових видань в електронному форматі. Разом з тим уможливилось дистанційне співпрацювання фахівців різних видавничих ланок (дизайнерів, ілюстраторів, коректорів тощо).

Так, вже до початку XXI століття українська книжкова графіка зайняла якісно новий рівень, де головним її творцем став не просто художник, а дизайнер, проектувальник, роль якого в основному зводилася до створення необхідного зображення у відповідній комп'ютерній програмі. У результаті візуально-комунікаційний зв'язок з читачем здійснювався через графічний редактор і набув нового семантичного відтінку – більш штучного і спрощеного. У такій ситуації цілком логічно окреслилася нова проблема дизайнера книги, що полягала у досягненні оптимального балансу між доступністю програмного інструментарію і прагненням якості зображення. Адже разом з появою комп'ютерної графіки виникла спокуса зловживання широкою палітрою зручних зображувальних ефектів, що спричинило втрачання книгою художньої вартості на початку цього етапу освоєння нових засобів.

Якщо серед основних творчих принципів провідних вітчизняних майстрів книги 1980-х років домінувало широке використання творчого методу соцреалізму, то вже наступного десятиліття йому на зміну прийшла творча свобода, що характеризувалася звільненням митців від певних художніх «рамочок».

З цього часу художники зверталися до книжкового оформлення в етностилістиці, імітації першодруків, пошуків власної художньої мови.

Так, дизайн української книги 1990-х років у цілому проявився кількома відмінними ознаками. Це, насамперед, свобода у виборі дизайнерської концепції, більш широка палітра застосовуваних мистецьких технологій, співіснування в одному просторі високомистецьких і примітивних дизайн-розробок, тяжіння до вираження національної самосвідомості. Присутність етнічних мотивів в українській книзі після проголошення незалежності України набула гострішого значення. Окремі митці намагалися увиразнити загальну еволюцію розвитку мистецтва книги за рахунок авторської манери виконання. Означена тенденція прослідковується у роботах видатних художників української книги аналізованого періоду В. Юрчишина, І. Остафійчука, С. Якутовича, В. Лопати, Н. Белічко, Ю. Белічко, В. Белиби, Н. Глоби, А. Довбуш, О. Загаєцької, О. Ламонової, О. Соловей.

Крім того встановлено, що з появою і розвитком комп'ютерних технологій на початку 1990-х років змінилися не тільки кількісні, а й якісні співвідношення між художньо-творчими та технологічно-виробничими чинниками графічного дизайну. У нових умовах практично всі дизайн-процеси, пов'язані із проектуванням оригіналів, проходженням додрукарських етапів, пробні відбитки, експертна оцінка і друк були покладені на цифрові технології та електронний інструментарій. І цей факт, забезпечуючи візуальну довершеність видань, значно вплинув на характер художнього оформлення. Змінився емоційно-образний лад останнього, урізноманітнілося тактильне і зорове сприйняття друкованої поверхні, наділивши поліграфічні зразки специфічними якістьями поєднання виробничих функцій з ознаками «художності» і «рукотворності».

Так, наприкінці минулого століття в аналізі книжкових видань України провідне місце поступово займає художньо-образна виразність дизайнерського рішення з усіма елементами (шрифт, декор, ілюстрації, набір, верстка). На відміну від попередніх років, коли ілюстрація все ж зберігала власну художню самодостатність, разом із розширенням можливостей дизайну, ілюстративний супровід літературного твору набуває іншого змісту – більш декоративного, прив'язаного до загального образного вирішення видання.

Зокрема, «Снігова королева» Г. Андерсена (видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 1999 рік), проілюстрована В. Єрком, – масштабна робота, що тривала протягом семи років, доки була представлена саме у такому вигляді, в якому бачив її художник. У результаті вийшло ошатне подарункове видання, визнане найкрасивішим в Україні у 2000 році, а у наступних роках успішно презентоване на міжнародних конкурсах. Ексклюзивні впізнавані зображення згодом стали «обличчям» відомої казки у всьому світі і до сьогодні використовуються не лише як книжкові ілю-

страції, а й інша графічна продукція (постери, афіші тощо). Якщо зіставити ескізи та оригінальні графічні аркуші даної роботи з готовим книжковим продуктом, стає очевидною робота дизайнера, котра організовує шлях ілюстрації від авторського зображення до оформлення у книзі. Як видно, дизайнер відчув прагнення художника створити максимально реалістичних персонажів і посилив цей ефект при обробці акварелей В. Єрка (Рис. 4.2).

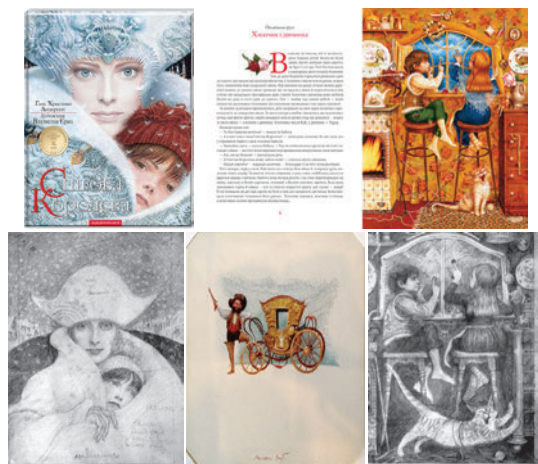


Рис. 4.2. Казка Г. Андерсена «Снігова королева», проілюстрована В. Єрком: деякі ескізи, авторська графіка та втілення цієї роботи у готовій книзі (1999 р., видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА»).

Fig. 4.2. Tale of G. Andersen «Snow Queen», illustrated by V. Yerko: some sketches, author's graphics and the embodiment of this work in the final book. (1999, publishing house «A-BA-BA-HA-LA-MA-GA»).

Крім того, з освоєнням графічних програм для дизайнерів книги стала реальною робота з модульною сіткою в електронному форматі, що суттєво розширило варіативність верстки, уможлививши її складні, багатоколонні, членовані форми. Особливо цінним це досягнення виявилось при створенні технічних, подарункових, історичних видань.

За умов, коли мистецькі й технічні складові поліграфічного дизайну утворили єдине поле дизайн-діяльності, коли значна частина художніх процесів здійснюється технологічним шляхом, говорити про існування окремо художньо-творчих і технологічно-виробничих засад не доводиться. Треба визнати, що виникла й успішно розвивається єдність формотворчих засобів графічного дизайну, можливості якого дійсно безмежні.

Отже, якісно інший продукт книговиробничої галузі України, який ми маємо зараз, – це результат складної взаємодії різних факторів, безпосередньо мистецьких і соціокультурних. І одна з головних знакових змін в дизайні книги 1990-х років – перехід від класичних форм радянської доби до електронного проектування й активної комп'ютеризації всіх операцій з виготовлення і тиражування книжкових виробів. Трансформація індустріального суспільства в інформаційне, що позначилося у соціумі широкою інтернет-глобалізацією, віддзеркалювалася на світоглядному рівні художників-графіків і дизайнерів книги. Тому окреслені обставини спричинили перебудову цілої галузі, її переформатування, посилення ролі дизайнера як співавтора

книги, що забезпечило вихід на нові стандарти друку й надалі сприяло розвитку книговидавництва в Україні.

**Наукова
новизна та
практичне
значення
дослідження**

5

Встановлено, що український книжковий дизайн двох су- міжних десятиліть (1980-х і 1990-х років) якісно відрізнявся. Книга 1980-х років у цілому позначена глибокою художні- стю, образною символічністю, тягінням до творчої свободи, рукотворністю, традиційністю графічних технік і засобів ви- разності. Основними носіями атракції у таких виданнях були ілюстрації, шрифт, фактура, верстка, конструктивне рішення. Натомість, вітчизняні книжкові видання 1990-х років, під впли- вом різних факторів втративши колишні орієнтири мистецтва книги, відзначалися відмінними оновленими художньо-образ- ними характеристиками. Зокрема, проаналізовані артефакти свідчать про композиційно-архітектурну спрощеність, творчу «вседозволеність», художнє «здешевлення». Категорія тра- диційності в українській книжковій графіці у цей час набула особливого, більш показового значення, що було обумовлено змінами у ментальності новоутвореної унітарної країни. Так, ступінь національної орієнтованості мистецтва книги періоду, рівень загального духовного розвитку нації, пріоритети в обра- зотворчості, роль системи державного управління у мистець- кій сфері вплинули на появу у художньому образі книги тради- ційно-національних рис.

Отже, щодо трансформацій образної системи української книги кінця ХХ століття можна виділити три основні етапи. Перший з них – підготовчий – стосується завершення радян- ської доби (1980-ті роки). Він характеризується відповідними ознаками, сформованими у результаті багаторічного держав- но-ідеологічного контролю книговиробничої галузі в країні. Насамперед – статичністю традиції класичного дизайну книги і, водночас, необхідністю його видозмін, важливих для подаль- шого розвитку українського книговидавництва.

Образна система книги 1980-х років відзначалася унормо- ваністю видавничих стандартів та являла собою певний «кон- сенсус» концептуальних настанов органів державної влади і творчих пошуків митців. Так, крім високохудожнього ілюстра- тивно-дизайнерського оформлення української книжкової про- дукції цього періоду, слід зауважити її якісне макетне виконання і композиційну цілісність. Але паралельно потрібно виокреми- ти групу книг, поєднаних помітною стилістичною схожістю в дизайні, обумовленою догмами домінуючого на той час у мис- тецтві методу соцреалізму. Такі зразки вирізняються викорис- танням комуністичної символіки, портретів вождів, введенням до книжкового простору гасел тощо.

Другий етап трансформаційних процесів образної системи української книжкової продукції аналізованого періоду – адап- тивний – розпочався в останню декаду ХХ століття і тривав до середини 1990-х років, відокремивши якісно нову добу у мисте-

цтві книги. Цей етап був позначений радикальними змінами у політичному, соціокультурному й економічному житті України, які обумовили цілу низку важливих зрушень, зокрема, у сфері книжкового дизайну.

Ілюстрації та художнє оформлення книжок початку 90-х років ХХ століття, порівняно з виданнями попереднього десятиліття, виглядають менш образними, інколи – примітивними. Натомість, продукт книговидавничої галузі незалежної країни, набувши ознак комерційного, поступово переходить на новий рівень оцінювання та виконання, завдяки технічним новаціям у сфері поліграфії. Тому період 1996–1999 років було виділено як третій етап трансформування образної системи української книги – стабілізаційний, що в основному відзначався активним освоєнням інноваційного дизайнерського інструментарію.

Відтак, уже наприкінці минулого століття вітчизняний книжковий дизайн суттєво урізноманітнівся: розширилися можливості макетування й верстки (зокрема – багатоколонної), проявилися численні авторські художні техніки створення зображення (витинання, обробка фотознімків, різні фактурні імітації тощо), набула популярності етностилізація в оформленні. Тобто, протягом цього періоду митці віддзеркалювали у своїй творчості власні мистецькі вподобання, прагнучи розкривати свій внутрішній світ через вияви індивідуальності. Читач же, у свою чергу, вчився знаходити серед великої кількості книжкової продукції близький для себе «формат», орієнтуючись на комунікаційний посил зображень.

У цілому можна відзначити, що у книжковому дизайні кінця 1990-х років помітно змістилися акценти: на зміну «ювелірній» ручній роботі художника книги, яка вважалася раніше еталоном довершеності, прийшла креативність проектувальної ідеї дизайнера-графіка. Авторська фантазія втілювалася шляхом використання мистецьких технологій за допомогою вдалої візуалізації. Це, безумовно, спрощувало деякі процеси додрукарської підготовки видання, але й якісно змінювало його суть, коли провідну роль, на відміну від книжкової графіки 1980-х років, відігравав книжковий дизайн, адаптований під нові вимоги виробництва.

Висновки **6**

Трансформації в дизайні української книги 1980–1990-х років – показове явище у розвитку вітчизняного книгтворення, яке умовно можна розподілити на три етапи. Причиною відповідних процесів стали культурно-політичні зрушення в Україні у результаті проголошення незалежності, зняття ідеологічного тиску з усіх сфер життя, роздержавлення видавництва тощо.

Перший етап – підготовчий – обмежений 1980-ми роками і полягає у комплексному налаштуванні образної системи української книги до майбутніх змін внаслідок потерпання художників від ідеологізованого тиску влади і тяжіння до національного самоствердження. Другий етап – адаптивний – тривав

умовно з 1990 року до 1995 року і сформувався, переважно, у результаті складного поступового опанування прогресивного дизайнерського інструментарію на фоні нового самоусвідомлення митців. А третій, стабілізаційний, етап реалізувався вже з 1996 року, остаточно позначивши і закріпивши численні видозміни у художній образності книжкових видань (позитивні, негативні і нейтральні).

Підсумовуючи вищезазначене, можемо зробити висновок щодо високої динамічності трансформаційних процесів, що відбулися у дизайні книги в Україні аналізованого періоду і підтвердилися гнучкістю творчих концепцій видавництва і творчих принципів безпосередньо майстрів книги відповідно до часових умов.

Список посилань

- Авраменко, О. (2006). Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – початку 1990-х років. В *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття* (Кн. 2, с. 193-239). Київ: Інтертехнологія.
- Белічко, Н. (2007). Народні традиції в творчості Василя Перевальського. В *Художня культура. Актуальні проблеми* (Вип. 4, с. 33-51). Київ.
- Белічко, Ю.В. (1968). *Георгій В'ячеславович Якутович (Нарис творчості українського графіка)*. Київ.
- Большаков, М.В. (1990). *Декор и орнамент в книге*. Москва.
- Буров, К.М. (1987). *Записки художественного редактора*. Москва.
- Вернигора, О.М. (2014). Книжкові видання для найменших читачів: проблеми і перспективи. Взято з <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2288>.
- Вишеславський, Г. (2006). Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму. В *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* (Кн. 2, с. 424-481). Київ: Інтертехнологія.
- Вишеславський, Г. (2014). «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект). (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ.
- Белиба, В., Глоба, Н., & Довбуш, А. (2015). *Володимир Юрчишин. Мистецтво книги*. Київ: Майстер книг.
- Гавенко, С. (2002). Методологічні проблеми дизайну книги як техніко-естетичної системи. Книгознавча концепція культури книги: до історичних джерел формування. В *Видавнича галузь і кадри: досягнення, проблеми, перспективи: науково-практичний збірник* (с. 135-137). Львів.
- Герчук, Ю.Я. (2000). *История графики и искусства книги*. Москва.
- Герчук, Ю.Я. (1989). *Художественный мир книги*. Москва.
- Дубневич, М. (2016). Кваліметричний аналіз поліграфічного оформлення книжкових видань для дітей. *Поліграфія і видавнича справа*, 2 (72), 154-161.
- Єфімова, М. (2015). *Дизайн дитячої книги України: проектно-художні принципи і засоби*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків.
- Жалко, Т. (2009). Культура української книги: сучасна книговидавнича концепція. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. (Вип. 17, с. 242-252). Київ: Інформаційно-аналітичне агенство.
- Загаєцька, О. (2008). Книжкове мистецтво Володимира Юрчишина. *Образотворче мистецтво*, 4, 76-79.

- Калиновский, Г. (1985). Как создается книжная иллюстрация. *Панорама искусств*, 8, 15-21.
- Касьяненко, К.М. (2016). *Українська ігрова дитяча книжка: витоки, стан, тенденції*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Лагутенко, О.А. (2007). *Graphēin графіки: нариси з історії української графіки ХХ ст.* Київ: Грані-Т.
- Лагутенко, О.А. (2011). *Українська графіка ХХ століття*. Київ: Грані-Т.
- Лазурский, В. (1985). *Путь к книге*. Москва: Книга.
- Ламонова, О. (2013). Шевченківські видання Володимира Юрчишина. *Українське мистецтвознавство*, 13, 54-61.
- Мельник, О. (2015). Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації: проблеми техніки та стилю. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 1 (33), 157-161.
- Петрова, О. (1989). Фольклорные традиции в современной украинской иллюстрации. *Искусство*, 5, 1-7.
- Савицька, Л. (2008). Мистецтво Харкова на зламі ХХ століття. *Образотворче мистецтво*, 3, 57-60.
- Скляренко, Г. (2006). Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування. В *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття* (Кн. 2, с. 353-391). Київ: Інтертехнологія.
- Соловей, О. (2008). «Золоте руно» Миколи Стороженка. В *Мистецтвознавство України* (Вип. 9, с. 38-44). Київ: Музична Україна.
- Фіть, Л. (2013). Розвиток видавничої справи м. Черкаси в умовах розпаду СРСР. В *Науковий вісник. Серія: Філологічні науки* (Вип. 4 (11), с. 287-291). Миколаїв.
- Черниш, Н. (2002). Книгознавча концепція культури книги: до історичних джерел формування. В Е.І. Огар (Ред.), *Видавнича галузь і кадри: досягнення, проблеми, перспективи* (с. 126-135). Львів: Аз-Арт.
- Шалінський, І. (2009). Художня та комп'ютерна єдність формотворчих засад поліграфічного дизайну. В *Мистецтвознавство України* (Вип. 10, с. 210-214). Київ: Музична Україна.
- Яремчук, О. (2006). Художні засади синтезу проектних і виробничих процесів дизайну акцидентії. В *Українська академія мистецтв* (Вип. 13, с. 237-246). Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.
- Яців, Р. (1992). *Львівська графіка 1945–1990 років: традиції і новаторство*. Київ: Наукова думка.

References

- Avramenko, O. (2006). Zminy paradyhmy funktsionuvannya obrazotvorchoho mystetstva v Ukraini 1950-kh – pochatku 1990-kh rokiv [Changes in the paradigm of the functioning of fine arts in Ukraine from the 1950s – early 1990s]. In *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century] (Pt. 2, pp. 193-239). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Belichko, N. (2007). Narodni tradytsii v tvorchosti Vasylya Pereval'skoho [Folk traditions in the work of Vasyl Pereval'sky]. In *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* [Art culture. Actual problems] (Issue 4, pp. 33-51). Kyiv [in Ukrainian].
- Belichko, Yu.V. (1968). *Heorhii Viacheslavovych Yakutovych (Narys tvorchosti ukrainskoho hrafika)* [Georgiy Yakutovych (Essay on creativity of the Ukrainian graphic arts)]. Kyiv [in Ukrainian].
- Belyba, V., Hloba, N., & Dovbush, A. (2015). *Volodymyr Yurchyshyn. Mystetstvo knyhy* [Volodymyr Yurchyshyn. The art of the book]. Kyiv: Maister knyh [in Ukrainian].
- Bolshakov, M.V. (1990). *Dekor i ornament v knige* [Decor and ornament in the book]. Moscow [in Russian].
- Burov, K.M. (1987). *Zapiski hudozhestvennogo redaktora* [Notes art editor]. Moscow [in Russian].
- Chernysh, N. (2002). Knyhoznachcha kontseptsia kultury knyhy: do istorychnykh dzherel formuvannya [Book study concept of the book's culture: to the historical sources of formation]. In Е.І. Огар (Ed.), *Vydavnycha haluz i kadry: dosiahnennia, problemy, perspektyvy* [Publishing industry and personnel: achievements, problems, perspectives: scientific and practical collection] (pp. 126-135). Lviv: Az-Art [in Ukrainian].

- Dubnevych, M. (2016). Kvalimetrychnyi analiz polihrafichnoho oformlennia knyzhkovykh vydan dlia ditei [Qualitative analysis of the printing of books for children]. *Polihrafiia i vydavnycha sprava*, 2 (72), 154-161 [in Ukrainian].
- Fit, L. (2013). Rozvytok vydavnychoi spravy m. Cherkasy v umovakh rozpadu SRSR [Development of the publishing business of Cherkasy in the conditions of the collapse of the USSR]. In *Naukovyi visnyk. Seriya: Filolohichni nauky* [Scientific Herald. Series: Philological Sciences] (Issue 4 (11), pp. 287-291). Mykolaiv [in Ukrainian].
- Gerchuk, Yu.Ya. (1989). *Hudozhestvennyi mir knigi* [The art world of the book]. Moscow [in Russian].
- Gerchuk, Yu.Ya. (2000). *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of graphics and art books]. Moscow [in Russian].
- Havenko, S. (2002). Metodolohichni problemy dizainu knyhy yak tekhniko-estetychnoi systemy. Knyhoznavcha kontsepsiia kultury knyhy: do istorichnykh dzherel formuvannia [Methodological problems of book design as a techno-aesthetic system. Book study concept of the book's culture: to the historical sources of formation]. In *Vydavnycha haluz i kadry: dosiahnennia, problemy, perspektyvy: naukovo-praktychnyi zbirnyk* [Publishing industry and personnel: achievements, problems, perspectives: scientific and practical collection] (pp. 135-137). Lviv [in Ukrainian].
- Kalinovskiy, G. (1985). Kak sozdaetsya knizhnaya illyustratsiya [How to create a book illustration]. *Panorama iskusstv*, 8, 15-21 [in Russian].
- Kasianenko, K.M. (2016). *Ukrainska ihrova dytiacha knyzhka: vytoky, stan, tendentsii* [Ukrainian Playing Children's Book: Origins, Condition, Trends]. (Extended abstract of Doctor's thesis). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Lahutenko, O.A. (2007). *Graphein hrafiky: narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia* [Graphein Schedules: Essays on the History of Ukrainian Graphics of the XX Century]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Lahutenko, O.A. (2011). *Ukrainska hrafika XX stolittia* [Ukrainian graphics of the twentieth century]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Lamonova, O. (2013). Shevchenkivski vydannia Volodymyra Yurchyshyna [Shevchenko editions by Volodymyr Yurchyshyn]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*, 13, 54-61 [in Ukrainian].
- Lazurskiy, V. (1985). *Put k knige* [Way to book]. Moscow: Kniga [in Russian].
- Melnyk, O. (2015). Kompiuterna hrafika u suchasni knyzhkovii iliustratsii: problemy tekhniky ta styliu [Computer graphics in modern book illustration: technology and style problems]. *Naukovi zapysky. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 1 (33), 157-161 [in Ukrainian].
- Petrova, O. (1989). Folklornye traditsii v sovremennoy ukrainskoy illyustratsii [Folklore traditions in modern Ukrainian illustration]. *Iskusstvo*, 5, 1-7 [in Russian].
- Savytska, L. (2008). Mystetstvo Kharkova na zlami XX stolittia [Art of Kharkiv at the turn of the twentieth century]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 57-60 [in Ukrainian].
- Shalynskiy, I. (2009). Khudozhnia ta kompiuterna yednist formotvorchykh zasad polihrafichnoho dizainu [Artistic and computer unity of the formative principles of printing design]. In *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* [The Art of Ukraine] (Issue 10, pp. 210-214). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. (2006). Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny 1980–2000-ky rokiv: podii, yavlyshcha, spriamuvannia [Ukrainian art of the second half of the 1980s and 2000s: events, phenomena, trends]. In *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century] (Pt. 2, pp. 353-391). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Solovei, O. (2008). «Zolote runo» Mykoly Storozhenka [«Golden Fleece» by Nikolai Storozhenka]. In *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* [The Art of Ukraine] (Issue 9, pp. 38-44). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Vernyhora, O.M. (2014). Knyzhkovi vydannia dlia naimenshykh chytachiv: problemy i perspektyvy [Book publications for the smallest readers: problems and perspectives]. Retrieved from <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2288> [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. (2006). Suchasne vizualne mystetstvo Ukrainy periodu postmodernizmu [Contemporary visual art of Ukraine during the period of postmodernism]. In *Narysy z istorii*

- obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century] (Pt. 2, pp. 424-481). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. (2014). «Nova khvyliia» u vizualnomu mystetstvi Ukrainy kintsia 1980-kh – pochatku 1990-kh (sotsiokulturnyi aspekt) [«New Wave» in the visual art of Ukraine in the late 1980s and early 1990s (socio-cultural aspect)]. (Extended abstract of Doctor's thesis). Institute for Modern Art Problems, Kyiv [in Ukrainian].
- Yaremchuk, O. (2006). Khudozhni zasady syntezy proektnykh i vyrobnychkykh protsesiv dyzainu aktsyidentsii [Artistic principles of synthesis of design and production processes of design of accidents]. In *Ukrainska akademiia mystetstv* [The Ukrainian Academy of Arts] (Issue 13, pp. 237-246). Kyiv: National Academy of Fine Arts and Architecture [in Ukrainian].
- Yatsiv, R. (1992). *Lvivska hrafika 1945–1990 rokiv: tradytsii i novatorstvo* [Lviv Graphics of 1945-1990: Traditions and Innovations]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Yefimova, M. (2015). *Dyzain dytiachoi knyhy Ukrainy: proektno-khudozhni pryntsyipy i zasoby* [Design of the children's book of Ukraine: design and artistic principles and means]. (Extended abstract of Doctor's thesis). Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Zahaietska, O. (2008). Knyzhkove mystetstvo Volodymyra Yurchyshyna [Book art by Volodymyr Yurchyshyn]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 76-79 [in Ukrainian].
- Zhalco, T. (2009). Kultura ukrainskoi knyhy: suchasna knyhovydavnycha kontseptsiia [The culture of the Ukrainian book: modern book publishing concept]. In *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vishchykh navchalnykh zakladakh* [Humanitarian education in technical higher educational institutions] (Issue 17, pp. 242-252). Kyiv: Informatsiino-analitychne ahentstvo [in Ukrainian].

**ESTABLISHMENT
OF AUTHORSHIP OF MOVIE POSTER
«UKRAZIYA. 7+2», 1924**

Andrii Budnyk,
<https://orcid.org/0000-0002-0719-2231>
PhD, Senior Teacher
of Graphic Design Department,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
budnik_andriy@ukr.net

**ВСТАНОВЛЕННЯ АВТОРСТВА
КІНОПЛАКАТУ «УКРАЗІЯ. 7+2»
1924 РОКУ**

Будник Андрій Вікторович,
<https://orcid.org/0000-0002-0719-2231>
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач,
Київський національний
університет культури і мистецтв,
Київ, Україна
budnik_andriy@ukr.net

Abstract

The aim of the research. Establishment of authorship of the well-known Ukrainian movie poster which was created by the unstated artist for a film «Ukraziya. 7+2», produced at the 1-st film studios of the All-Ukrainian photo and cinema management in Odesa. The general aim is liquidation of lacunas in the poster-graphic inheritance of the Ukrainian art of 1920-30th. **Methods of research.** The research is based on art criticism, historical analysis and the comparative method, using the comparison of mediated documentary evidence and facts of the biography of the Ukrainian cinema artist Anatoly Volodymyrovych Martynov. **Scientific novelty.** For the first time on the basis of scientific analysis an attempt was made to establish the author of an unidentified Ukrainian movie poster «Ukraziya. 7+2» in 1924. **Conclusions.** The analysis of the compositional techniques, the graphic stylization of realistic content, the specific modeling of the light waves on the faces and clothes of the characters, and the plane interpretation of the forms in the image of industrial motifs, as well as the comparative study of the characteristics of the applied handwritten fonts and the similarity of letters and numbers proved the high probability of belonging the poster to the creative heritage of the Ukrainian artist of the XX century Anatoly Volodymyrovych Martynov. The assumption is confirmed by the results of historical analysis of the source data of the print sheet, the comparison of the mediated facts of the

Анотація

Мета дослідження. Встановлення авторства відомого українського кіноплаката, який був створений невідомим митцем для фільму «Укразія. 7+2», випущеного у світ 1-ю кінофабрикою Всеукраїнського фотокіноуправління в Одесі. Загальна мета – ліквідація білих плям у плакатно-графічній спадщині українського мистецтва 1920-30-х рр. **Методи дослідження.** Розвідку зроблено на основі мистецтвознавчого, історичного аналізів та порівняльного методу, а також із застосуванням співставлення опосередкованих документальних свідчень і фактів біографії митця українського кіноплакату Анатолія Володимировича Мартинова. **Наукова новизна.** Вперше на основі наукового аналізу здійснено спробу встановити автора неідентифікованого українського кіноплакату «Укразія. 7+2» 1924 року. **Висновки.** За аналізом використаних композиційних прийомів, графічної стилізації реалістичного контенту, специфічного моделювання світлотіні на обличчях і одязі персонажів та площинного трактування форми у зображенні індустріальних мотивів, порівняльного вивчення характеристик застосованих рукописних шрифтів, подібності літер і цифр доведено високу ймовірність приналежності плаката до творчої спадщини українського художника XX століття Анатолія Володимировича Мартинова. Припущення підтверджується результатами історичного аналізу вихідних даних друкарського

functioning of the artistic industry in Ukraine at that time, documentary tracking of the biographical data of a possible candidate for authorship of a cinematic work, such as professional artistic education, employment, relations with typography of other republics of the USSR, related to the poster graphic arts activities in the field of «lubok» publishing and series of postcards.

відбитку, співставленням фактів функціонування художньої галузі в Україні тих часів, відстеженням документів щодо біографічних даних можливого претендента на авторство кіноплакатного твору, таких як фахова художня освіта, працевлаштування, відносини із типографіями інших республік СРСР, споріднена із плакатною графікою мистецька діяльність у галузі видання лубка і серій поштових листівок.

Key words: **Ключові слова:**

Ukrainian movieposter, Ukrainian cinematography, Ukraziya. 7+2, VUFKU, 1924, Anatoly Volodymyrovych Martynov, adventure film, art criticism analysis.

український кіноплакат, український кінематограф, Укразія. 7+2, ВУФКУ, 1924, Анатолій Володимирович Мартинов, пригодницький фільм, мистецтвознавчий аналіз.

Вступ **1**

Кіноплакатна спадщина 1920–30-х рр. виробництва вітчизняних кіностудій ВУФКУ та «Українафільм» не є численною і налічує лише кілька сотень найменувань. Для порівняння можемо взяти кількість плакатів так званої «золотої доби» українського кіно другої половини ХХ століття, яка коливається в межах 3000 примірників. З відстані вже іншого століття, коли наближаються 100-річні ювілеї перших україномовних стрічок, вартість кожного тиражованого відбитку зростає у багато разів, і не тільки у номіналах аукціонних домів, а й у вимірі значення для культурної спадщини нації. Цінність цього корпусу плакатних творів тим більша, що від багатьох кінокартин лишилися тільки друкарські примірники афіш, та й хіба що журнальні рецензії, спогади сучасників. Від багатьох стрічок залишилися лише фрагменти, решта ж фізично втрачена або місце їхнього зберігання невідоме. Тож залишається лише чекати випадкових, несистемних знахідок у архівах або несподіванок на антикварних ринках, аукціонах. З огляду на невідновлювальний статус цього ресурсу національного значення, мистецтвознавча й культурно-історична вага того друкарського матеріалу, що зберігається здебільшого у Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського, є надзвичайною. Тож, прикрим і неприпустимим є факт існування відбитків із невстановленим авторством, нерозшифрованими монограмами, неідентифікованими підписами.

Мета дослідження **2**

Встановити авторство кіноплакату для української стрічки «Укразія. 7+2» 1924 року кіностудії ВУФКУ.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

У випадку відсутності прямих підстав для ідентифікації (авторського підпису, монограми, логотипу плакатиста, зазначення у реквізитних даних аркуша тощо) варто спробувати встановити автора за допомогою мистецтвознавчого, історичного аналізів і порівняльного методу, також використовуючи

співставлення опосередкованих документальних свідчень і фактів біографій митців.

Плакатна спадщина українських кіностудій, як невід’ємна, але малодосліджена частина загальної панорами української графіки 1920-30-х рр., все частіше стає предметом наукового вивчення і суспільної уваги. Цій темі присвячено антології (Андрейканіч, 2012), дисертації (Будник, 2017), монографії (Андрейканіч, 2014), наукові каталоги (Гутник, 2018), статті (Андрейканіч, 2013; Будник, 2018; Дугаєва, 2015), подарункові видання (*Український Кіноплакат*, 2015; Рак, 2017), виставки (“Ефемероїди. ХХ століття у плакаті”, 2016) і аукціони, профільні сайти. Корисним джерелом ще з минулого століття є праця І. Золотоверхової (1983). Якщо раніше україномовні плакати потрапляли у монографії загального характеру разом із творами авторів з інших республік колишнього СРСР (Рак, 2017), то зараз з’являються дослідження саме за українською тематикою. Спочатку таке відбувалося у якості окремих розділів, присвячених плакату, в об’ємних оглядах стану української графіки означеного періоду, наприклад, у О. Лагутенко (2006; 2007; 2011).

За радянських часів увагою мистецтвознавців користувалися переважно кіноплакати О. Довженка. Згодом, за доби незалежності й художня діяльність окремих митців 1920-30-х рр. на замовлення вітчизняних кіностудій почала дедалі більше потрапляти в поле зору наукового світу. Так, окремо про плакатну творчість М. Івасюка писала М. Дугаєва (2015), доробок І. Літинського досліджував А. Андрейканіч (2013). Спробу ідентифікувати монограму «АФ» було здійснено А. Будником (2018). Теоретичні припущення щодо авторства деяких творів висловлював Л. Госейко (2015). Але, звичайно, творчість майстрів українського плакату є надважливою складовою початкового розвитку вітчизняного дизайну і через те потребує більш прискіпливої наукової уваги.

Плакат «Укразія. 7+2» належить до ранніх україномовних плакатів вітчизняного кіно і є цікавим у багатьох відношеннях. Репродукція плакату декілька разів оприлюднювалася у профільних виданнях (Золотоверхова, 1983; *Український Кіноплакат*, 2015), але в жодній публікації не було вказано художника-виконавця з причин відсутності підпису на відбитковій та у реквізитах друкарні. Емпіричною базою дослідження є плакатна колекція відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, де зберігається як об’єкт дослідження, так і ідентифіковані плакатні аркуші для порівняння і встановлення можливого автора (Гутник, б. р.).

Результати дослідження **4**

Перший український пригодницький детектив «Укразія. 7+2» було вироблено на 1-й кінофабриці ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління) («Всеукраїнське фотокіноуправління», б. р.) 1924 року у двох серіях та двадцяти частинах загальною тривалістю 209 хвилин («Укразія. («7+2»)», 2017). Фільм мав велику популярність в Україні та закордоном – 1925 року його

було представлено на Міжнародній виставці декоративного та сучасного індустриального мистецтва (*Art Deco*). Стрічку знято за книгою українського поета, прозаїка, драматурга і сценариста Миколи Борисова ("Борисов Микола Андрійович", б. р.), якого було репресовано у 1937 році, після чого фільм було заборонено. Другий сценарист – Георгій Стабовий ("Стабовий Георгій Михайлович", б. р.) у майбутньому достатньо відомий кінодіяч. Режисер – Петро Чардинин, оператор – Борис Завелев, художник кінокартини – Олексій Уткін.

За сюжетну канву взято матеріали Комісії з історії Жовтневої революції та РКП(б) – одеського відділення Істпарт. Події кінотвору відбуваються у 1920 році в Одесі, яку зайнято військами генерала Антона Денікіна. Контррозвідка «білих» марно шукає агента «червоних» під псевдонімом «7+2», який перебуває в Одесі. Пошуки тривають під керівництвом ротмістра Енгера, який використовує довіру денікінців. Тільки після приходу більшовиків стає зрозумілим, хто діяв за прізвиськом «7+2». Карколомні трюки, перегони, катастрофи, перестрілки відбуваються згідно з законами пригодницького жанру у кінематографі. Київська прем'єра фільму відбулася 24 березня 1925 року, Московська – 8 лютого 1926 року.

Вихідні дані друкованого плакату наведемо за І. Золотоверховою (1983): «Україна: 7+2: Вони ріжно бачуть Червону Україну: Они разне смотрят на Красную Украину: [Вир-во ВУФКУ, 1924]: Кінороман М. Борисова і [Г. М.] Стабового; Пост. П. [І.] Чардиніна. – [М.]: [ВУФКУ] [1924] (Мосполіграф. Профтехшкола). – 3 арк.; літогр. б.к.; 186,4x109 см. 10000 прим. Автор невідомий. На плакаті російською: "Н. Борисова і Стабового"».

Заради справедливості згадаємо ще два плакати до «Україні» – горизонтальний (71x106 см) і вертикальний (100x70,5 см) і зазначимо, що ці відбитки теж не мають підписів. Один з них виданий у Москві (так само як об'єкт нашого дослідження), а другий – у Харкові. Горизонтальний плакат можна відрізнити за написом «Намісто білих». Всі три плакати позначені тяжінням до художньої мови станкової картини, хоча цікавий нам твір найбільше відірвався від живописно-жанрової парадигми у бік графічної стилізації і плакатного рішення простору (рис. 4.1).

Як зазначено вище, авторські позначки на відбитковій відсутні. Таким чином, художника можна встановити скоріше завдяки порівняльному мистецтвознавчому аналізу, відшуковуючи ідентифіковані (підписані) плакати зі схожими рукотворними шрифтами, аналогічним графічним трактуванням форми, моделюванням світло-тіні, вживанням певних стилістично-образних рішень та композиційних схем. Також варто брати до уваги місце фізичного видання аркушу і прокатну організацію, яка його замовила. Додає ваги припущенням щодо авторства інформація про місце проживання конкретних митців, їхнє працевлаштування у певний час життя, художня освіта і мистецька діяльність, споріднена із плакатною графікою.



Рис. 4.1: а, б, в.

а) Невідомий автор. Україзя. 7+2: Вони різно бачуть Червону Україну. [1924]. Хромолітографія. 186,4 x 109. Москва. Джерело: НБУВ.

б) Невідомий автор. Україзя: Намісто білих. [1924]. Хромолітографія. 71 x 106. Москва. Джерело: НБУВ.

в) Невідомий автор. Україзя. [1924]. Хромолітографія. 100 x 70,5. Харків. Джерело: НБУВ.

Fig. 4.1: a, b, c

a) Unknown author. Ukraziya. 7 + 2: They see the Red Ukraine in a terrible way. [1924]. Chromolithography. 186.4 x 109. Moscow. Source: NBUV.

b) Unknown author. Ukraziya: Instead of Whites. [1924]. Chromolithography. 71 x 106. Moscow. Source: NBUV.

c) Unknown author. Ukraziya. [1924]. Chromolithography. 100 x 70.5. Kharkiv Source: NBUV.

Близько за часом до видання аркушу «Укразія. 7+2» у кіноплакаті працював український художник Анатолій Володимирович Мартинов. У 1924 році він створив для ВУФКУ дві афіші (вертикальну і горизонтальну) для фільму «Лісовий звір» режисера Акселя Лундіна. На обох цих підписаних А. Мартиновим відбитках зустрінемо дуже схоже із «Укразією» моделювання чоловічого обличчя у профіль і три чверті, яке наводить на думку, що автором плакатів до «Укразії. 7+2» і «Лісового звіра» є один і той самий художник (рис. 4.2). Збігається подання не тільки обличчя, яке здається всотало в себе риси з обох розглянутих ідентифікованих малюнків, але й спосіб графічного рішення одягу. Особливо це помітно на одязі червоного кольору, коли митець не припускає зайвої градації фарб від чорної до червоної, використовуючи один із головних принципів плакатного рішення форми – зіткнення контрастних кольорів і площинну заливку без зайвого градієнту. При цьому Мартинову це вдається, в жодному разі не ігноруючи залежність об'єкту малювання від умовного джерела освітлення, що може свідчити про академічну художню освіту.

Ще один схоже трактований мотив – індустріальний пейзаж – повторюється на вертикальному плакаті «Лісовий звір» і на досліджуваному нами аркуші (рис. 4.3). Йому притаманне площинне вирішення форми – заводів чи-то фабрик із трубами, що димлять. Силуєтно намальовано вікна на будівлях, а дим із труб подано у тонально «розбавленій» трактовці, щоб не заважати абрису промислового ландшафту.

Так само до опосередкованих чинників можна віднести фігури сіячів, які рухаються у схожих ракурсах, присутні на обох аркушах – ідентифікованому і не встановленого авторства.



Рис. 4.2: а, б, в. Моделювання персонажів на афішах:
а) не ідентифікований плакат «Укразія»;
б), в) ідентифіковані плакати «Лісовий звір» (горизонтальний), «Лісовий звір» (вертикальний).

Fig. 4.2: a, b, c Modeling characters on posters:
a) an unidentified poster «Ukraziya»;
b), c) Identified posters «Forest Beast» (horizontal), «Forest Beast» (vertical).

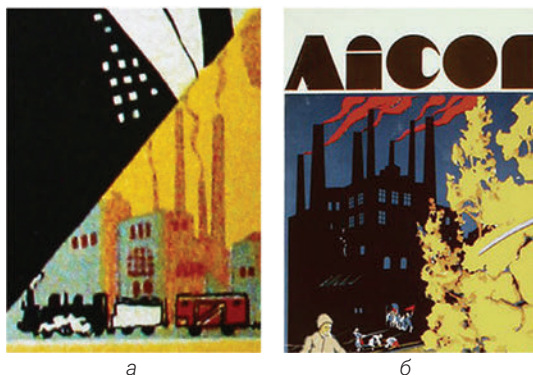


Рис. 4.3: а, б. Графічне подання індустриальних пейзажів на афішах:
а) «Укразія» і б) «Лісовий звір» (вертикальна)

Fig. 4.3: a, b. Graphic representation of industrial landscapes on posters:
a) «Ukraziya» and b) «Forest beast» (vertical)

Також опосередкованим доказом є ідентичність написання рекламних текстів і назви установи, що випустила кінострічку, а саме словосполучення – «виробництво ВУФКУ» на всіх трьох аркушах. Подібні не тільки багато літер, але й цифри – «1924» (рис. 4.4). Оскільки це не складальний, а рукописний шрифт, то цілком можливо, що його писав (тобто малював) сам автор плакатного твору.

Таким чином, на підставі мистецтвознавчого аналізу означених збігів, схожих характеристик художньої мови, аналогічного написання окремих літер і цифр можна вважати претендентом на авторство плакату «Укразія. 7+2» харківського художника Анатолія Володимировича Мартинова. Останній у 1930-х рр. працював у жанрі агітаційного лубка (Донець, 2006, с. 148), до якого можна віднести стилістику виконання плакату.

Розглянемо інші чинники, які хоч і не прямо, але, все ж таки, грають на користь нашої версії. Наприклад, російськомовне написання творців стрічки «Н. Борисова і Стабового» можна пояснити фактом навчанням художника у Петербурзі і припущенням, що

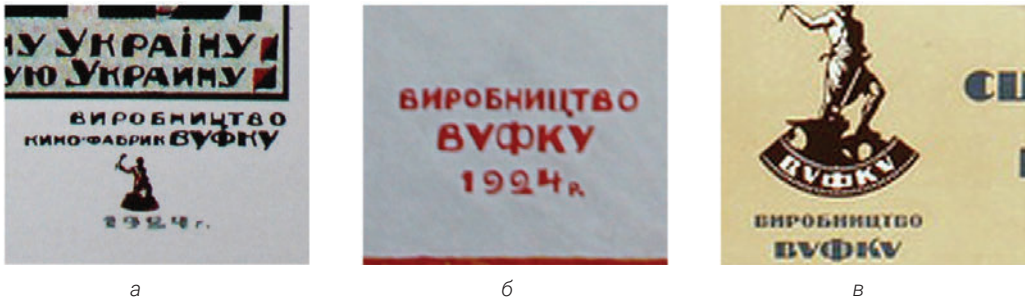


Рис. 4.4: а, б, в. Схожість додаткових шрифтів на афішах:

а) «Укразія», б) «Лісовий звір» (горизонтальний), в) «Лісовий звір» (вертикальний)

Fig. 4.4: a, b, c. Similarity of additional fonts on posters:

а) «Ukraziya», б) «Forest Beast» (horizontally), в) «Forest Beast» (vertically)

володіння російською у нього було більш природним, ніж українською. Частково поставити під сумнів нашу версію може місце видання плакату – Москва, але технічно передати ескіз із Харкова до Москви не зовсім і складно, як і особисто бути присутнім при друці (або приладці) не такого вже й малого накладу у 10000 прим. Тим більше, що один із підписаних Анатолієм Мартиновим плакатів для «Лісового звіра» було надруковано у Харкові (Харківдрук, 1-й держліт), а другий – у Москві (Мосгубліт). Таке свідчить, що художник мав досвід контактів із російськими друкарнями і, можливо, змушений був працювати на їхнє замовлення і відвідувати типографії, оскільки відомо, саме у випадку із «Укразією», що російське «Совкіно» мало прокатну прерогативу саме на цей фільм (у числі інших). Прочитуємо джерело: «Хроніка. – 1926. – № 2/3, січ. – С. 23–24. – Зміст: Кінофабрика в Києві: [про буд-во кіномістечка]; Кінотеатри в Харкові: [побудовано три нових]; Картини ВУФКУ в РСФР: [про «Совкіно», що посідає монополію прокату в РСФР та взяло для демонстрування укр. кф «Укразія», «Марійка», «Лісовий звір», «Димівка» і три номери кіножурналу «Маховик»]. Про таке наводить дані «Систематичний покажчик змісту журналу «Кіно». 1925–1931» (Казакова, & Росляк, 2011, с. 101). Таким чином, харківський художник практикував дизайнерське обслуговування видавничих потреб «Совкіна», яке володіло монопольним правом прокату даного фільму.

Біографічні дані Анатолія Мартинова можна почерпнути із книги І. Золотоверхової (1983, с. 113) і А. Андрейканіча (2014, с. 70). Нашій версії пасує факт його навчання у Петербурзькій академії художеств у О. Маковського, що мало б дати йому непогану академічну школу реалістичного малювання. Тому його перший плакат для ВУФКУ – «Лісовий звір» вертикального формату (1924) – вирішено як станкову картину батального жанру. Анатолій Мартинов, як митець із академічною освітою і, безсумнівно, обізнаний із історією мистецтва позичав композиційні схеми у великих художників (або просто надихався ними). Порівняємо побудову мартинівського плакату «Лі-

совий звір» і дві картини Мікеланджело Мерізі да Караваджо – «Невіра святого Томи» (1600–1602) та «Христа беруть під варту» або «Поцілунок Іуди» (1602). Подібність композиційного рішення не викликає сумнівів (рис. 4.4). На користь припущення говорить той факт, що у 1920-х рр. живописні пейзажі А. Мартинова видавалися в якості листівок, тож, вірогідно, художник відвідував Одесу і міг бачити там шедевр Караваджо наживо (рис. 4.5).

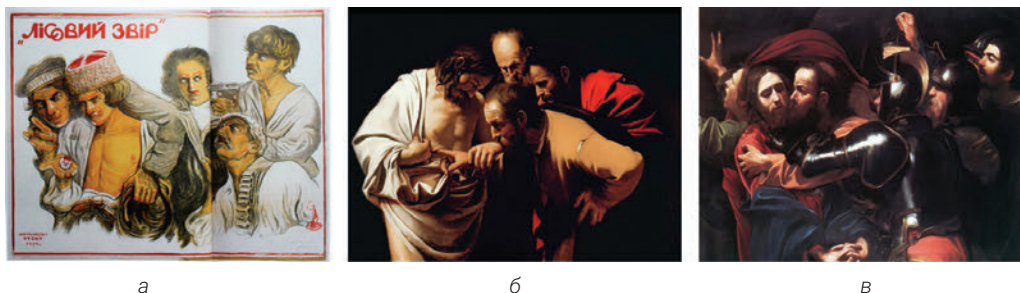


Рис. 4.5: а, б, в. Композиційна подібність плакату А. Мартинова «Лісовий звір» (а) і картин М. Караваджо «Невіра святого Томи» (б), «Христа беруть під варту» (в).

Fig. 4.5: a, b, c The compositional similarity of the poster A. Martynov's «Forest Beast» (a) and the paintings by M. Caravaggio «The Unbelief of St. Tom» (b), «Christ is taken into custody» (c).

Цікаво, що автор плакату «Укразія. 7+2» (припустимо, що це А. Мартинов) сам став «жертвою» позичання композиційної схеми майже через століття (рис. 4.6). Подивимось на «Укразію. 7+2» і постер до голлівудського блокбастера за коміксами Marvel – «Captain America. Civil War» (Marvel Studios, 2016). Схожість не викликає сумнівів. Власне, можна припустити, що ймовірний автор «Укразії» сам свідомо або підсвідомо міг надихнутися класичними зразками симетричної композиції, які зустрічались під час навчання, припустимо, у Академії або у мандрівках українськими містами для написання пейзажів для серій листівок. До таких зразків можемо віднести як давньоруську іко-



Рис. 4.6: а, б. Наслідування композиційної схеми плакату «Укразія» А. Мартинова голлівудським постером (?).

Fig. 4.6: a, b. The imitation of the compositional scheme of the poster «Ukraziya» by A. Martynov by the Hollywood poster (?).

ну, так і живопис Відродження. Композиційна побудова плакату нагадує типовий деїсус або деїсусний чин, де навколо Христа зображено Богородицю та Івана Предтечу, які схилиють голови перед Спасителем у молитовних позах. Хіба що образ Христа відповідно до віянь часу замінено на червону п'ятикутну зірку.

Чим цікавий для історії українського кіноплакату аркуш «Укразія. 7+2»? Цей відбиток можна вважати містком між наративною тенденцією в українському кіноплакаті, який не міг позбутися впливу станкового живопису, і новою системою прийомів і засобів, що їх виробили художники новітньої хвилі, які опанували (через лубочність, яка споріднена із плакатним мистецтвом) художню мову плакату, створили для неї нову шкалу якостей і цінностей, що відповідало викликам часу. Якщо стилістика трактовки форми у цьому плакаті ще тягне його у лубочність, то композиційне рішення вкупі із активними шрифтами кличе вперед до рекламних технологій. Придатність використаної композиційної схеми підтверджує факт свідомого (або підсвідомого) копіювання її графічним дизайнером із Marvel Comics для блокбастеру «Капітан Америка».

Тож, віддамо належне біографічним даним вірогідного автора плакату, які наводимо за А. Андрейканічем: «Анатолій Володимирович Мартинов народився 2 лютого 1872, с. Новованівка, нині Павлогр. р-ну Дніпроп. обл., за ін. даними м. Харків – помер 1 листопада 1962 року, м. Ялта – живописець, графік, фотограф. Навчався у Петербурзькій академії мистецтв у О. Маковського. Його військові замальовки та акварелі публікувались у журналах, зокрема «Іскрі». Після революції жив у Харкові. Оформив велику кількість листівок, зокрема з видами українських міст. Створив близько 70-ти листівок кримської серії «Етюди художника А. В. Мартинова». У 1945 р. переїздить до Сімферополя. Автор етикетки одного з найзнаменитіших кримських вин «Чорний доктор», яка стала візитною картою заводу» (Андрейканіч, 2014).

Наукова новизна та практичне значення дослідження

5

Вперше на основі наукового мистецтвознавчого аналізу здійснено спробу встановити авторство непідписаного українського кіноплакату «Укразія. 7+2». Якщо наша версія вірна, то до відомих кіноплакатних творів Анатолія Володимировича Мартинова можна додати ще один ідентифікований аркуш (рис. 5.1).

Висновки

6

Графічна стилізація реалістичного контенту, специфічне моделювання світлотіні на обличчях і одязі персонажів та трактування форми у зображенні індустріальних мотивів, схожість написання літер у рукописних текстах може бути доказом приналежності плаката для української стрічки 1924 року «Укразія. 7+2» авторству художника Анатолія Володимировича Мартинова. Версія опосередковано підкріплюється фактами з біографії художника.



Рис. 5.1.: а, б, в, г. Кіноплакати А. Мартинова:

а) А. Мартинов. Лісовий звір. Хромолітографія. 106 x 142. [1924]. Джерело: НБУВ.

б) А. Мартинов. Лісовий звір. Хромолітографія. 102 x 69. [1924]. Джерело: НБУВ.

в) А. Мартинов. Акули Нью-Йорка. Хромолітографія. 1926. Джерело: Збори київських колекціонерів. Приватна колекція. Фото Будника А. В. 2016.

г) А. Мартинов. Кабінет воскових фігур. Хромолітографія. 69,5 x 101. [1926]. Джерело: НБУВ.

Fig. 5.1.: a, b, c, d. Cinematographers A. Martynova:

a) A. Martynov. Forest beast. Chromolithography. 106 x 142. [1924]. Source: NBUV.

b) A. Martynov. Forest beast. Chromolithography. 102 x 69. [1924]. Source: NBUV.

c) A. Martynov. New York Sharks. Chromolithography. 1926. Source: Collection of Kyiv collectors. Private collection. Photo Budnika AV 2016.

d) A. Martynov. Cabinet of wax figures. Chromolithography. 69.5 x 101. [1926]. Source: NBUV.

Список посилань

- Андрейканіч, А. (2012). *Антологія українського плаката першої третини ХХ століття*. Косів: Видавничий дім "Довбуш".
- Андрейканіч, А. (2013). Майстер українського кіноплаката – Ібрагім Літинський. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 2, 113-116. Взято з http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2013_2_34.pdf.
- Андрейканіч, А. (2014). *Українські майстри кіноплаката першої третини ХХ століття*. Косів: Видавничий дім "Довбуш".
- Борисов Микола Андрійович. (б. р.). *Вікіпедія: Вільна енциклопедія*. Взято з https://uk.wikipedia.org/wiki/Борисов_Микола_Андрійович.
- Будник, А. (2017). *Засоби і прийоми дизайну українського видовищного плакату першої третини ХХ століття*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Будник, А. (2018). Ідентифікація монограми А. Ф. в українському плакаті 1920-30-х рр. В *Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті*, Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 41-42). Київ.
- Всеукраїнське фотокіноуправління. (б. р.). *Вікіпедія: Вільна енциклопедія*. Взято з <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
- Госейко, Л. (2015). Український кіноплакат. Від ВУФКУ – до Українфільму. В *Український кіноплакат 1920-х років. ВУФКУ* (с. 16-43). Київ: Національний центр Олександра Довженка.
- Гутник, Л. (2018). *Український кіноплакат 1947–1994 років з фондів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського: Науковий каталог*. Київ: Академперіодика.
- Гутник, Л. (б. р.). Колекція українського радянського кіноплаката 1920-30-х рр. *Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського*. Взято з <http://www.nbuv.gov.ua/node/371>.
- Донець, О. (2006). *Радянський лубок із фондів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (1923-1958): Каталог*. Київ: Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського.
- Дугаєва, Т. (2015, 17 квітня). Кіноплакати Миколи Івасюка. Про маловідому грань творчості митця. *Версії*. Взято з <http://versii.cv.ua/kultura/kinoplakati-mikoli-ivasyuka-pro-malovidomu-gran-tvorchosti-mittsya/34091.html>.
- Ефемероїди. ХХ століття у плакаті. (2016). *Мистецький Арсенал*. Взято з <http://artarsenal.in.ua/uk/2724-2/pro-proekt>.
- Золотоверхова, І. (1983). *Український радянський кіноплакат 20–30-х років*. Київ: Наукова думка.
- Казакова, Н., & Росляк, Р. (2011). "Кіно" (1925–1933): Систематичний покажчик змісту журналу. Київ.
- Лагутенко, О. (2006). *Українська графіка першої третини ХХ ст.* Київ: Грані-Т.
- Лагутенко, О. (2007). *Graheip. Графіки: Нариси з історії української графіки ХХ століття*. Київ: Грані-Т.
- Лагутенко, О. (2011). *Українська графіка ХХ століття*. Київ: Грані-Т.
- Стабовий Георгій Михайлович. (б. р.). *Вікіпедія: Вільна енциклопедія*. Взято з https://uk.wikipedia.org/wiki/Стабовий_Георгій_Михайлович.
- Укразія. ("7+2"). (2017). *Довженко-центр*. Взято з <http://www.dovzhenkocentre.org/film/143>.
- Український кіноплакат 1920-х років. ВУФКУ*. (2015). Київ: Національний центр Олександра Довженка.
- Pack, S. (2017). *Film Posters of the Russian Avant-Garde*. Cologne: Taschen.

References

- Andreikanich, A. (2012). *Antolohiia ukrainskoho plakata pershoi tretyny XX stolittia* [Anthology of the Ukrainian poster of the first third of the twentieth century]. Kosiv: Publishing house "Dovbush" [in Ukrainian].
- Andreikanich, A. (2013). Maister ukrainskoho kinoplakata – Ibrahim Litynskyi [Master of Ukrainian Cinema Poster – Ibrahim Litynskyi]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura*, 2, 113-116. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2013_2_34.pdf [in Ukrainian].
- Andreikanich, A. (2014). *Ukrainski maistry kinoplakata pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian masters of cinema poster of the first third of the twentieth century]. Kosiv: Publishing house "Dovbush" [in Ukrainian].
- Borysov Mykola Andriiovych. (n. d.). *Wikipedia: The free encyclopedia*. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Borysov_Mykola_Andriiovych [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (2017). *Zasoby i pryomy dyzainu ukrainskoho vydovyshchnoho plakatu pershoi tretyny XX stolittia* [Means and techniques of design of the Ukrainian spectacular poster of the first third of the twentieth century]. (Candidate's thesis). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (2018). Identyfikatsiia monohramy A. F. v ukrainskomu plakati 1920-30-khkh rr. [Identification of the monogram of AF in the Ukrainian poster of the 1920's and 1930's.] In *Mystetstvo Ukrainy pershoi polovyny XX st. u svitovomu konteksti* [The art of Ukraine in the first half of the twentieth century in a global context], Abstracts of Papers of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 41-42). Kyiv [in Ukrainian].
- Donets, O. (2006). *Radianskyi lubok iz fondiv Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho (1923-1958): Kataloh* [The Soviet Lubok from the funds of the Vernadsky National Library of Ukraine (1923-1958): Catalog]. Kyiv: Vernadsky National Library of Ukraine [in Ukrainian].
- Duhaieva, T. (2015, April 17). Kinoplakaty Mykoly Ivasiuka. Pro malovidomu hran tvorchosti myttsia [Cinema posters by Mykola Ivasiuk. About the little-known facet of creativity of the artist]. *Versii*. Retrieved from <http://versii.cv.ua/kultura/kinoplakati-mikoli-ivasyuka-pro-malovidomu-gran-tvorchosti-mittsya/34091.html> [in Ukrainian].
- Efemeroidy. XX stolittia u plakati [Ephemeroïds. XX century in a poster]. (2016). *Mystetskyi Arsenal*. Retrieved from <http://artarsenal.in.ua/uk/2724-2/pro-proekt> [in Ukrainian].
- Hoseiko, L. (2015). Ukrainskyi kinoplakat. Vid VUFKU – do Ukrainfilmu [Ukrainian cinema poster. From VUFKU to Ukrainianfilm]. In *Ukrainskyi kinoplakat 1920-kh rokiv. VUFKU* [Ukrainian cinema poster of 1920s. VUFKU] (pp. 16-43). Kyiv: The Oleksandr Dovzhenko National Center [in Ukrainian].
- Hutnyk, L. (2018). *Ukrainskyi kinoplakat 1947–1994 rokiv z fondiv Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho: Naukovyi kataloh* [Ukrainian cinema poster 1947-1994 from the funds of the Vernadsky National Library of Ukraine: Scientific catalog]. Kyiv: Akadempriodyka [in Ukrainian].
- Hutnyk, L. (n. d.). Kolektsiia ukrainskoho radianskoho kinoplakata 1920-30-kh rr. [Collection of the Ukrainian Soviet cinema poster of the 1920's and 1930's.] *Vernadsky National Library of Ukraine*. Retrieved from <http://www.nbuv.gov.ua/node/371> [in Ukrainian].
- Kazakova, N., & Rosliak, R. (2011). "Kino" (1925–1933): *Systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnal* ["Kino" (1925-1933): A systematic index of the content of the journal]. Kyiv [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX st.* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2007). *Graphein. Hrafiky: Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia* [Graphein. Charts: Essays on the history of Ukrainian graphic arts of the twentieth century]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].

- Lahutenko, O. (2011). *Ukrainska hrafika XX stolittia* [Ukrainian graphics of the twentieth century]. Kyiv: Hrani-T, 2011 [in Ukrainian].
- Pack, S. (2017). *Film Posters of the Russian Avant-Garde*. Cologne: Taschen [in English].
- Stabovyi Heorhii Mykhailovych. (n. d.). *Wikipedia: The free encyclopedia*. Retrieved from http://uk.wikipedia.org/wiki/Stabovyi_Heorhii_Mykhailovych [in Ukrainian].
- Ukrainskyi kinoplakat 1920-kh rokiv. VUFKU* [Ukrainian cinema poster of 1920s. VUFKU]. (2015). Kyiv: The Oleksandr Dovzhenko National Center [in Ukrainian].
- Ukraziia. ("7+2"). (2017). *Dovzhenko Centre*. Retrieved from <http://www.dovzhenkocentre.org/film/143> [in Ukrainian].
- Vseukrainske fotokinoupravlinnia [All-Ukrainian photo-cinema-management]. (n. d.). *Wikipedia: The free encyclopedia*. Retrieved from <http://uk.wikipedia.org/wiki> [in Ukrainian].
- Zolotoverkhova, I. (1983). *Ukrainskyi radianskyi kinoplakat 20–30-kh rokiv* [Ukrainian Soviet Cinema Poster 20-30-ies]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].



UDC 7.05:687.12:75.071.1(460)
DOI: 10.31866/2617-7951.2.2018.154679

УДК 7.05:687.12:75.071.1(460)

DESIGN OF WOMAN'S CLOTHES COLLECTION INSPIRED BY SALVADOR DALI'S CREATIVE WORK

Nataliia Lytvynenko,
<https://orcid.org/0000-0003-2568-0324>
PhD,
Senior Research Scientist,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
litvinenko.knutd@gmail.com

Alina Zhytko,
Student,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
alinazhytko@gmail.com

ДИЗАЙН КОЛЕКЦІЇ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ ЗА МОТИВАМИ ТВОРЧОСТІ САЛЬВАДОРА ДАЛІ

Литвиненко Наталія Миколаївна,
<https://orcid.org/0000-0003-2568-0324>
кандидат технічних наук,
старший науковий співробітник,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
litvinenko.knutd@gmail.com

Жилко Аліна Ігорівна,
студентка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
alinazhytko@gmail.com

Abstract

The aim of the research. Development of modern collection of woman's clothes with the usage of artistic stylistic elements by Salvador Dali in combination with trend ideas. **Research methodology** is based on the method of study of art supervisions and generalizations including research of the resource, recording general signs and properties; a structural and tipological method with the analysis of fashionable trends and literature source, and studying similarities to discover differences; a systematic method which includes dividing the system into subsystems to be studied independently; a comparative method studying the collected information with its interrelations on the basis of comparative and historical approach; a method of formalization which studies the adaptability and efficiency of project

Анотація

Мета дослідження. Розробка сучасної колекції жіночого одягу з використанням художньо-стилістичних елементів творчості Сальвадора Далі у синтезі з трендовими пропозиціями SS 2018. **Методологія дослідження** базується на методі мистецтвознавчих спостережень та узагальнень – дослідження джерела, фіксування загальних ознак та властивостей; структурно-типологічному методі – аналіз модних трендів та джерельної бази, виявлення подібностей та відмінностей; системний метод – розподілення системи на підсистеми, що досліджуються автономно; компаративному методі – вивчення зібраної інформації, її взаємозв'язку на основі порівняльно-історичного підходу. **Науковою новизною** даної роботи є спроба застосування у дизайні

decisions of clothes models. **Scientific novelty** is represented in extended analysis of scientific and theoretical view of artworks by Salvador Dali. Signs in the works of the artist as a result of his psychological and emotional state in certain periods of creative way are analyzed and systematized. Based on the thorough analysis, such basic characteristics of the collection as shape, silhouette, lines, texture, manner of execution, colors and assortment are derived. Possessing initial characteristics, the first period of creativity of Salvador Dali was chosen for the design of the collection. Having decided on the assortment group – outerwear, and the shape - rounded, cocoon imitation, the work to design the collection using the transformation method was carried out. **Conclusions.** This design and compositional work presents the author's collection of ready-to-wear women's clothing, developed on the basis of the study of the psychological and emotional paradigm of Salvador Dali's creative work, which is embodied in his paintings from the 1930s-1940s, using the latest trends. The collection is made in the avant-garde style - a fashionable trend that has a number of characteristic marks in fashion such as the usage of unusual materials, shapes, lines, the creation of non-standard silhouettes, where the advantage is often given to three-dimensional geometric shapes, asymmetry, and the use of noticeable accessories [21]. In this collection avant-garde style was primarily represented in non-standard forms and designs.

Key words:

design, collection of women's clothes, Salvador Dali's creative work, outerwear.

одягу запропонованого І. Поперечним (2006) мистецтвознавчого підходу до визначення психологічно-емоційної парадигми творчості Сальвадора Далі, що втілена в його живописних роботах періоду 1930-х – 1940-х років. Практичною цінністю даної роботи виступає дизайнерська колекція жіночого одягу ready-to-wear, розроблена на основі впровадження емоційно-психологічних та художніх особливостей творчості Сальвадора Далі. На основі аналізу виведені основні характеристики колекції, а саме: форма, силует, лінії, фактура, текстура, туше, кольори та асортимент. Для проектування колекції був обраний перший період творчості Сальвадора Далі. Вибравши асортиментну групу – верхній одяг, та форму – округла, імітація кокона, була проведена робота з проектування колекції за допомогою методу трансформації. **Висновки.** Розглянута у статті проектно-композиційна робота є авторською колекцією ready-to-wear жіночого одягу, розробленою на основі дослідження психологічно-емоційної парадигми творчості Сальвадора Далі, що втілена в його живописних роботах періоду 1930 – 1940-х років, а також – з використанням новітніх трендів. У колекції використано авангардний стиль, що отримав розвиток в нестандартних формах та конструкціях пальто, капюшонів і їх асиметрії.

Ключові слова:

дизайн, колекція жіночого одягу, творчість Сальвадора Далі, верхній одяг.

Вступ **1**

Творчість Сальвадора Далі – це вічне балансування на межі дозволеного, приправлене неабиякою часткою гумору, це одкровення, гра в хованки та ретельне маскування. Він був творцем, що в першу чергу піклувався про те, щоб його твори жили і викликали до себе інтерес не тільки відразу після їх створення, а й довгий час потому (Нюрідсани, 2008).

Сальвадор Далі був культовою особистістю свого часу ("Dali's Fashion", б. г.). Його картини, багато в чому не зрозумілі навіть мистецтвознавцям, притягують увагу оригінальністю і екстравагантністю. Хтось назавжди залишається зачарованим у пошуках «особливості», а хтось з прихованою відразу говорить про душевну хворобу художника. Але заперечувати геніальність художника не можуть ні одні, ні інші. Він творив майже в усіх сферах мистецтва. Займався театральними

декораціями, оформленням вітрин знаменитих універмагів, рекламними плакатами, створював скульптури і працював у ювелірному ремеслі, писав сценарії на замовлення голлівудських майстрів тощо. Далі співпрацював з Коко Шанель та Ельзою Скіапареллі, розробляв обкладинки для Vogue та Harpers Bazaar. Минуло понад два десятки років зі смерті Сальвадора Далі, і тим не менше його вплив на мистецтво і моду можна відчутти й дотепер (Воскресенская, 2013).

Творчість Сальвадора Далі надихала безліч дизайнерів та будинків моди, серед них Gucci, Celine, Prada, Christopher Kane, Jil Sander, Dolce & Gabbana, Dior, Viktor & Rolf, Chanel, Stella McCartney, Carven, Lancel, THEO, Ostel, Rito та інші (Anderson, 2015; «Номер 9», 2017; «Лукбук OSTEL», 2016; «С широко закритими очима», 2017).

Мета дослідження **2**

Розробка сучасної колекції жіночого одягу з використанням художньо-стилістичних елементів творчості Сальвадора Далі у синтезі з трендовими пропозиціями SS 2018.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методологія дослідження базується на методі мистецтвознавчих спостережень та узагальнень – дослідження джерела, фіксування загальних ознак та властивостей; структурно-типологічному методі – аналіз модних трендів та джерельної бази, виявлення подібностей та відмінностей; системний метод – розподілення системи на підсистеми, що досліджуються автономно; компаративному методі – вивчення зібраної інформації, її взаємозв'язку на основі порівняльно-історичного підходу.

Художник багато говорив про самого себе, видавав щоденники, біографії, написав безліч віршів, статей та інших літературних творів. Відрізнити правду від навмисної брехні в ім'я реклами часом просто неможливо. Власними руками Сальвадор Далі створив міф про себе («Биография Сальвадора Далі», б. г.).

У період з серпня 2002 року по лютий 2005 року психологом Ігорем Поперечним проаналізовано 1029 картин, близько 400 малюнків, створених Сальвадором Далі, а на теперішній час він проаналізував понад 2000 витворів художника (Поперечный, 2006).

У своїй роботі він прийшов до висновку, що «комплект збочень» присутній в усіх творах великого генія. В ході аналізу творчості художника Ігорем Поперечним було виявлено строго визначені групи і теми символів, які при відповідній «розстановці» в картинах представляють собою композиції з конкретним контекстивим змістом. У своїх витворах мистецтва Далі приховав те, про що він боявся розповісти навіть найближчим людям.

Коротке спілкування Далі з Зігмундом Фройдом ще більше зміцнило його віру у власну винятковість. Використовуючи рух аналітичної думки, навіяної «Тлумаченням снів» Зігмунда Фрейда, художник придумав власну сюрреалістичну іконографію: маленький хлопчик в матросці, який постійно з'являється-

ся майже в усіх картинах; чоловік, що лякає своїм виглядом у чорному костюмі; фігури жінок з головами квітів з натяком на швидкоплинність життя; вертикальна заокруглена «Вежа бажань», дуже схожа на чоловічий орган; ключі, що відкривають таємниці; Мадонна і багато іншого. Багато із цих образів Сальвадор Далі використовував багато разів. Образи, що постійно повторюються в різних ракурсах і інтонаціях, несуть нове змістовне навантаження. Немає ні однієї деталі, що була б випадкова в картинах та не несла б ніякого змісту (Поперечный, 2006).

Як зазначав М. Нюрідсані, Сальвадор Далі покладався не на гіпноз, а на сон – він приступав до роботи відразу ж після того, як прокидався. Іноді він створював картини вночі, вважаючи, що мозок, який не до кінця забув нічні бачення, дозволить творити під впливом несвідомого. Підтвердження його припущень можна знайти в роботах Зігмунда Фрейда, який в методах психоаналізу вказував, що сон потрібно записувати без зволікання, інакше свідомість його спотворить («С широко закрытыми глазами», 2017; «Сюрреалистические принципы», б. г.).

Проблема творчої концепції займає центральне місце в проблематиці сучасного дизайну. Концептуальність є спільною творчою настановою, що становить суть проектної культури. Зміст і характер творчої концепції пов'язані не тільки з індивідуальним світоглядом його автора, але й основними тенденціями розвитку проектної культури і суспільства в цілому. Концепції в дизайні, як правило, відображають важливі проблеми, які хвилюють людину і суспільство в ту чи іншу епоху.

В роботі А. М. Лаврентьева (2006) сказано, що саме дизайн покликаний орієнтуватися на потреби людей і вносити свій внесок у вирішення їх проблем. В іншому випадку він позбавляється гуманістичного сенсу свого існування в культурі. Еклектизм став визначальною тенденцією в розвитку дизайну одягу і привів до зміни характеру сучасної моди: з 1970-х рр. більше не існує єдиної моди, яка диктує загальні для всіх модні стандарти і зразки. У сфері дизайну є актуальним гасло: «Не один дизайн для всіх, а різноманітність дизайну для багатьох».

Іноді при вирішенні творчого завдання застосування традиційних методів проектування не дає нових цікавих рішень. Тому важлива активізація творчого пошуку в проектуванні, спрямована на розвиток творчого проектного мислення дизайнера і на інтенсифікацію самого процесу проектування (Лаврентьев, 2006).

Результати дослідження **4**

Маючи знання про значення символів у підсвідомості людини, сприймаючи їх інтуїтивно, художник Далі закодував власний душевний стан, емоції і відчуття на полотні. Коли розпочинаєш розуміти гру символів Далі, «таємниця в таємниці» стає більш доступною. Картини Сальвадора Далі – це свого роду ребуси (Поперечный, 2006).

Виведені І. Поперечним закономірності автоматично склались у відповідні групи символів. Вся перерахована іконо-

графія Сальвадора Далі була розподілена наступним чином: а) «Моя мати» – група символів, що представляє матір Далі, яка померла; б) «Афродіта» – символи, що представляють появу богині кохання, як одного із образів матері; в) «Гермафродит і Андрогін» – символи, що ввібрали в себе образ сина Афродіти, «Божественного Далі»; г) «Символи сексуальності» у всій своїй багатозначності; д) «Злоякісна агресія» – через насиченість всіх творів художника елементами руйнівної агресії; е) «Харчовий і статевий інстинкти» – група символів, в яких представлено перехід одного інстинкту в інший; є) «Порожнеча» – один із символів, що найчастіше або часто зустрічається в картинах художника; з) «Дівчина зі спини чи боротьба статі» – символи, що вказують на страх і агресію художника щодо жінки.

Аналізуючи кожен із груп символів, їх розташування в картинах, враховуючи багатовікові традиції значень символів у мистецтві стародавніх часів, Ігор Поперечний (2006) прийшов до висновку, що таємниця Сальвадора Далі полягає в запереченні смерті матері та інцестуозному прагненні до неї.

З 1926 року геній Далі почав прикладати зусилля щодо створення особливого живопису, що несе в собі ідею, яку намагаються не обговорювати. З цього часу всі твори художника підпорядковані певним закономірностям та принципам.

При проектуванні колекції нами було проведено роботу над аналізом символів у картинах Сальвадора Далі за З. Фройдом, за аналізом робіт Далі психологом І. Поперечним та психоаналітичним словником (табл. 4.1). За основу взята періодизація психолога Ігоря Поперечного (2006), що виділяє 3 етапи в творчості митця:

1. Доамериканський (1926 – 1940 рр.) – в цей час Далі керувався концепцією Фрейда, яка базувалася на практичному дослідженні описаного ним комплексу Едіпа. Тому часто в його творчості фігурувала психоаналітична модель відродження матері або її пробудження від летаргічного сну.

2. Американський (1941 – 1947 рр.) – характеризується меланхолійним очікуванням і прийняттям аскетичного способу життя з метою підготовки самого себе до «виконання» ролі божества.

3. Постамериканський (з 1948 року) – у цей період відкривається образ матері у вигляді мумії, скелі, каменю і т.п., і множинних спробах здійснення процесу народження самого себе за допомогою інцесту (Поперечний, 2006).

В багатьох полотнах мати художника представлена у вигляді гори, скелі чи каміння (стародавній символ), на які накладено тінь жінки. На зорі людства вважалося, що в скелю чи гору перетворюються люди, які мають деякі провини. Змішуючи, таким чином, поняття божества і провини, Сальвадор Далі, за аналізом І. Поперечного, зробив можливість прямо вказувати на знаходження всередині скелі, гори чи каміння жінки, що знаходиться там, за якісь діяння чи за божественність.

Аналіз символів за поняттями стародавніх народів, християнства, З. Фрейда, психологів, психоаналітиків та коментарями самого С. Далі підтвердили висновки психолога І. Поперечного про психоемоційний стан художника в певні періоди життя. На основі результатів аналізу за допомогою методу емпатії було виведено форму, об'єм, фактуру, туше, ступінь блиску, кольори, лінії та асортимент, що відповідають кожному періоду творчості художника (табл. 4.2).

Таблиця. 4.1. Аналіз символів у творчості Сальвадора Далі

Tabl. 4.1. Character analysis in the work of Salvador Dali

| Період | Картина | Символи |
|-----------------|--|---|
| 1920 – 1940 рр. | <i>Споглядання арфи, 1932-1934 рр.</i> | Арфа – романтичність, ніжність, кохання, зв'язок (Фрейд). Милиці – символ підтримки, без якої м'які структури не здатні тримати форму (Далі). Капелюх – чоловік, чоловічий статевий орган (Фрейд). Велетень – нездійснена мрія (Фрейд). |
| 1920 – 1940 рр. | <i>Окостеніння кипариса на світанку, 1934 р.</i> | Кипарис – печаль, скорбота, смерть (Греція, Рим) – вічне життя, витривалість. Світанок – просвіта, надія; – воскресіння Христа (християнство). Дерево – життя, сімейне дерево. Кінь – інтелект, мудрість, знатність, світло; – символ родючості, влади. |
| | <i>Атавістичні руїни після дощу, 1934 р.</i> | Руїни – ерозії, результат роз'єднання, сексуальне зіткнення (Далі). Атавізм – ознаки давнього предка. Дощ – запліднення (Фрейд); – звільнення; – родючість. Милиці – символ підтримки, без якої м'які структури не здатні тримати форму (Далі). Дерево – життя, сімейне дерево. |
| 1941 – 1947 рр. | <i>Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната, за секунду до пробудження, 1943 р.</i> | Гранат – пристрасть, насолода (Фрейд). Риба – чоловічий орган (Фрейд); – фалічний символ (Психоаналітичний словник). Тигр – підвищена чуттєвість, комплекси, пов'язані з насиллям (Фрейд). Вогнепальна зброя – зв'язок із агресією (Психоаналітичний словник). Бджола – шалене кохання (Психоаналітичний словник); – чоловічий орган (Фрейд). |

| | | |
|-------------|---|--|
| | <i>Моя дружина, оголена, дивиться на власне тіло, 1945 р.</i> | Білі квіти – порочність жінки, її невибагливість в партнерах (Фройд). Кульбаба – символ пристрастей господніх, горе. Сходи – фалічний символ (Фройд). Колона – чоловічий орган (Фройд). |
| | <i>Спокуса святого Антонія, 1946 р</i> | Святий Антоній – ранньохристиянський подвижник, що жив в пустелі в III-IV ст. Слони несуть на собі гріхи, які диявол посилав святому: 1. чаша бажань; 2. обеліск – символ влади; 3. оголені жінки. Слон – проникливість, обачність, хитрість. Кінь – інтелект, мудрість, знатність, світло; – символ родючості, влади. |
| Від 1948 р. | <i>Атомна Леда, 1949 р.</i> | Леда – правителька Спарти, яку Зевс покохав і з'явився перед нею у вигляді лебедя. Опісля Леда знесла 3 яйця, з яких народилися Олена Троянська, Кастор і Полукс. Яйце – жіночі органи, бажання (Фройд); – чоловічий орган, потенційне життя, яке має бути запліднене (Психоналітичний словник). |
| | <i>Мадонна Порт Льюїгату, 1950 р.</i> | Мушля – жіночий орган (Фройд); Яйце – жіночі органи, бажання (Фройд); – чоловічий орган, потенційне життя, яке має бути запліднене (Психоналітичний словник); – потенційне життя, родючість. Білі квіти – порочність жінки, її невибагливість (Фройд). |
| | <i>Я у віці 6 років, коли вірю, що став дівчинкою, а поки що з великою обережністю піднімаю шкіру моря, щоб розглянути собаку, котра спить під покровом води, 1950 р.</i> | Собака – символ дитини, фантазії про майбутню дитину (Фройд) – вірність, пильність, охорона (християнство). Мушля – жіночий орган (Фройд). |

Табл. 4.2. Характеристики колекції у відповідності до періодів творчості Сальвадора Далі

Tabl. 4.2. Characteristics of the collection in accordance with the periods of creativity of Salvador Dali

| Назва періоду | Доамериканський | Американський | Постамериканський |
|-------------------------------|---|---|---|
| Роки | 1926-1940 | 1941-1947 | Від 1948 |
| Характеристика періоду | Прагнення до відродження матері | Підготовка себе до ролі божества | Спроби «народження» себе за допомогою інцесту |
| Події в житті Сальвадора Далі | Знайомство з Галою, розрив з батьком | Видає книги про себе, позиціонує себе як єдиного сюрреаліста | Повернення до Європи, примирення з батьком, прихід до католицизму |
| Відчуття | Ніжність, скорбота, ностальгія, невпевненість, необхідність підтримки | Яскравість життя, впевненість, відчуття власної досконалості | Ностальгія, бажання переродження |
| Форма | Округла, «кокон» | Прямокутна | Прямокутна |
| Об'єм | Маленький (малий Далі у великому світі) | Перебільшений (композиційні центри нарочито великі відносно масштабу картини) | Великий (композиція займає весь формат) |
| Фактура | Шорстка | Візерунково-рельєфна, гофре | Гладка |
| Туше | М'яке, рихле, тепле | Шовковисте, сухе, холодне | Пластичне, тепле |
| Ступінь блиску | Матовий | Глянцевий | Матовий |
| Кольори | Приглушені | Яскраві | Світлі та темні |
| Лінії | Плавні, пластичні | Видовжені, прямі | Прямі та пластичні |
| Асортимент | Верхній одяг | Вечірній одяг | Одяг для відпочинку |

В роботі використано метод емпатії – ототожнення особистості однієї людини з особистістю іншої. Цей метод часто використовується, коли виникає необхідність «поставити себе в становище іншого». Цим терміном можна визначити також і ототожнення людини із технічною характеристикою предмета, деталлю або процесом (Черемых, 1977).

Сальвадор Далі за аналізом психолога І. Поперечного в своїх картинах представляв образ матері у вигляді гори, скелі чи каміння, що дало нам поштовх до використання форм, туше, фактури каміння чи гальки саме при проектуванні колекції. Для проектування колекції обрано перший період творчості Сальвадора Далі. Визначившись з асортиментною групою – верхній одяг, та формою – округла, імітація кокона, проведено роботу з проектування колекції за допомогою методу трансформації.

Виведені форми асоціативно нагадують каміння. Метод асоціацій – один із способів формування ідеї. Він може дати найбільший ефект у випадку, якщо творча уява дизайнера звертається до різних ідей навколишньої дійсності. Асоціації з природою привели до концепції колекції: пальто – каміння, штани – мох. В цьому проявляється зв'язок творчої ідеї з навколишнім світом, із середовищем проживання людини.

Для кращого відчуття творчого джерела колекції були створені стилізації. Стилзація надає пластики лініям та формі, що спостерігаються в роботах Сальвадора Далі 1930 – 1940 років. У колекції повністю відображено пластичні обтічні форми, отвори та динамічні криві лінії. Форми, взяті з творів митця, стилізації набувають іншого забарвлення. Асоціативно вони нагадують округлі камінчики, в стилізаціях форми стають схожі на гальку через нанесену текстуру.

Основною ідеєю проекту є відтворення психоемоційного стану Сальвадора Далі в 30-40 рр. минулого століття за допомогою імітації природних форм камінців гальки, створення округлих форм капюшону та відповідної текстури матеріалу. Масивні округлі капюшони захищають людину від зовнішніх подразників та створюють свій мікросвіт – кокон.

Адже у наш час капюшон – важливий елемент молодіжного стилю, його використовують замість головного убору. Він красиво лежить на плечах, а одягнений на голову, створює відчуття затишку. З психологічної точки зору, часте носіння капюшона без необхідності може розглядатися як захисна реакція від впливу навколишнього світу, підсвідоме прагнення відгородитися від нього. Концептуальні рішення форм капюшону в своїх колекціях пропонують бренди Dzhus і Yohji Yamamoto.

Для досягнення форми також було застосовано технологічний метод, а саме використання каркасних елементів. Плечові накладки спеціально розроблені під необхідну форму рукава реглана. Для стійкої форми капюшонів був застосований регілін, що тримає форму конструктивних та декоративно-конструктивних швів колекції (рис. 4.1).

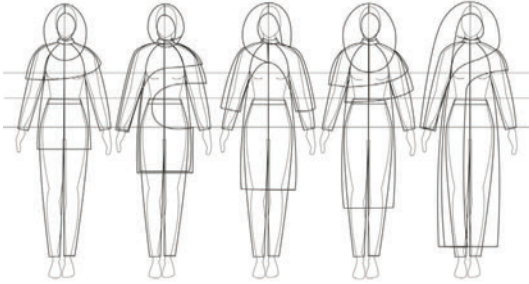


Рис. 4.1. Формування моделей колекції на основі конструктивного методу моделювання.

Fig. 4.1. Formation of models of the collection on the basis of constructive method of modeling.

Система побудови колекції – комплект; основний асортимент – пальто, трикотажні штани; загальний символ-форма колекції – овал, прямокутник; довжина та об'єм – при зіставленні ряду форм за величиною спостерігається її перевага за розмірами однієї форми над іншою, масивні деталі врівноважені за рахунок довжини виробів; домінанти – капюшони; напрямок та характер ведучих конструктивних ліній – пластичні, заокруглені лінії, що мають здебільшого діагональний напрямок (рис. 4.2).



Рис. 4.2. П'ятифігурна композиція авторської колекції одягу.

Fig. 4.2. Five-figure composition of the author's collection of clothes.

Для досягнення ефекту імітації гальки в колекції використано ручний спосіб декорування матеріалу – сухе валяння. Подібний прийом використовується в декорі дизайну інтер'єрів. Першими використали ефект імітації гальки під брендом Fivetimesone Miroslaw Poplavski молоді архітектори і дизайнери, яких пов'язують спільні погляди на творчість і питання екології. Диванні подушки і пуфи у вигляді каменів або гальки від Fivetimesone завойовують успіх у багатьох країнах світу завдяки тому, що вони гармонійно вписуються в сучасний простір будинку або офісу, вносячи в нього гармонію і спокій. Диванні подушки і пуфи у вигляді каменів або гальки створені майстрами за оригінальними технологіями валяння вручну з натуральної вовни австралійського мериноса – гіпоалергенного матеріалу, що зберігає тепло (Холмянский, & Щипанов, 1985).

Текстильні матеріали обрані з урахуванням аналізу трендів та концепції колекції. Вибір матеріалів відіграє значну роль у дизайні: від матеріалу, його властивостей, якості, асоціативного сприйняття, екологічності та інноваційності залежить вигляд колекції. Загальне поєднання основних матеріалів колек-

ції асоціативно нагадує молочні та світло-сірі камінчики, вкриті мохом.

Асоціація виникає за рядом ознак, таких як текстура, фактура, туше та кольорове рішення. Пальтова тканина, що має декоративне оздоблення у вигляді валяння, за текстурою нагадує гальку, тріщину в асфальті, пісочні кургани, частково застиглу лаву та Велику Китайську стіну з висоти пташиного польоту. Трикотажне полотно, що використовується для виготовлення штанів, за своїм туше асоціативно нагадує мох, водорості, шерсть тайландського павучка та квітковий пилок.

Для відображення ідеї колекції та передачі психоемоційного настрою було створено асоціативний колаж психологічної та колористичної відповідності (рис. 4.3).



Рис. 4.3. Асоціативний колаж психологічної та колористичної відповідності.

Fig. 4.3. Associative collage of psychological and colour matching.

Наукова новизна та практичне значення дослідження

5

Науковою новизною даної роботи є спроба застосування у дизайні одягу запропонованого І. Поперечним мистецтвознавчого підходу до визначення психологічно-емоційної парадигми творчості Сальвадора Далі, що втілена в його живописних роботах періоду 1930-х – 1940-х років.

Практичною цінністю даної роботи виступає дизайнерська колекція жіночого одягу ready-to-wear, розроблена на основі впровадження емоційно-психологічних та художніх особливостей творчості Сальвадора Далі.

Висновки

6

Застосовуючи аналіз робіт Сальвадора Далі, проведений психологом Ігорем Поперечним та проведений нами аналіз робіт за З. Фройдом, ми прийшли до асоціативного зіставлення елементів одягу з виокремленими елементами психолого-емоційної парадигми творчості Сальвадора Далі.

Сальвадор Далі за аналізом психолога І. Поперечного в своїх картинах представляв образ матері у вигляді гори, скелі чи каміння, що дало нам поштовх до використання форм, туше, фактури каміння чи гальки саме при проектуванні колекції.

В колекції повністю відображено пластичні обтічні форми, отвори та динамічні криві лінії. Асоціативно вони нагадують округлі камінчики, в стилізаціях форми стають схожі на гальку через нанесену текстуру.

Отже, основною ідеєю проекту є відтворення психоемоційного стану Сальвадора Далі в 30–40 рр. минулого століття за допомогою імітації природних форм камінців гальки, створення округлих форм капюшону та відповідної текстури матеріалу. Масивні округлі капюшони захищають людину від зовнішніх подразників та створюють свій мікросвіт – кокон.

У колекції використано авангардний стиль, що отримав розвиток в нестандартних формах та конструкціях пальто, капюшонів і їх асиметрії.

Список посилань

- Биография Сальвадора Дали. (б. г.). *Salvador Dali*. Взято из <http://www.mir-dali.ru/biography.html>.
- Воскресенская, А. (2013). Сальвадор Дали и журнал VOGUE: один из лучших союзов в моде. *Outletov.net*. Взято из <http://outletov.net/news/top/salvador-dali-i-zhurnal-vogue-odin-iz-luchshikh-soyuzov-v-mode/>.
- Лаврентьев, А.Н. (2006). *История дизайна*. Москва: Гардарики.
- Лукбук OSTEL осень-зима 16/17. (2016). *Vogue. UA*. Взято из <https://vogue.ua/article/fashion/brend/lukbuk-ostel-osen-zima-16-17.html>.
- Номер 9: THEO весна-лето 2018. (2017). *Vogue. UA*. Взято из <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/nomer-9-theo-vesna-let-2018.html>.
- Нюриндсани, М. (2008). *Сальвадор Дали*. Москва: Молодая гвардия.
- Поперечный, И. (2006). Тайнопись Сальвадора Дали. *Relga*, 7 (129). Взято из <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=952&level1=main&level2=articles>.
- С широко закрытыми глазами: новая коллекция бренда RITO. (2017). *RITO: Designer knitwear*. Взято из <https://rito.ua/covremennye-topy-material-fason-modeli-2/>.
- Сюрреалистические принципы. (б. г.). *Dali: XX век глазами гения*. Взято из <http://www.dali-genius.ru/surrealism-principle.html>.
- Холмянский, Л.М., & Щипанов, А.В. (1985). *Дизайн*. Москва: Просвещение.
- Черемых, А.И. (1977). *Основы художественного конструирования одежды*. Москва: Легкая индустрия.
- Anderson, K. (2015). 20 Surreal Fashions to Fall Hard For, From Dalí to Magritte. *Vogue*. Retrieved from <https://www.vogue.com/article/surreal-fashion-runway-salvador-dali-schiaparelli>.
- Dali's Fashion – художник, который всегда в моде (б. г.). *Dali: XX век глазами гения*. Взято из <http://www.dali-genius.ru/magazines.html>.

References

- Anderson, K. (2015). 20 Surreal Fashions to Fall Hard For, From Dalí to Magritte. *Vogue*. Retrieved from <https://www.vogue.com/article/surreal-fashion-runway-salvador-dali-schiaparelli> [in English].
- Biografiya Salvadora Dali [Biography of Salvador Dali]. (n. d.). *Salvador Dali*. Retrieved from <http://www.mir-dali.ru/biography.html> [in Russian].
- Cheremyih, A.I. (1977). *Osnovyi hudozhestvennogo konstruirovaniya odezhdyyi* [Fundamentals of artistic design of clothes]. Moscow: Legkaya industriya [in Russian].
- Dali's Fashion – hudozhnik, kotoryiy vsegda v mode [Dali's Fashion – an artist who is always in fashion]. (n. d.). *Dali: XX vek glazami geniya* [Dali: XX century eyes of genius]. Retrieved from <http://www.dali-genius.ru/magazines.html> [in Russian].
- Holmyanskiy, L.M., & Schipanov, A.V. (1985). *Dizayn* [Design]. Moscow: Prosveschenie [in Russian].
- Lavrentev, A.N. (2006). *Istoriya dizayna* [Design history]. Moscow: Gardariki [in Russian].

- Lukbuk OSTEL osen-zima 16/17 [Lookbook OSTEL autumn-winter 16/17]. (2016). *Vogue. UA*. Retrieved from <https://vogue.ua/article/fashion/brend/lukbuk-ostel-osen-zima-16-17.html> [in Russian].
- Nomer 9: THEO vesna-leto 2018 [Number 9: THEO spring-summer 2018]. (2017). *Vogue. UA*. Retrieved from <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/nomer-9-theo-vesna-leto-2018.html> [in Russian].
- Nyuridsani, M. (2008). *Salvador Dali*. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].
- Poperechniy, I. (2006). Taynopis Salvadora Dali [The Secret Writing of Salvador Dali]. *Relga*, 7 (129). Retrieved from <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=952&level1=main&level2=articles> [in Russian].
- S shiroko zakrytyimi glazami: novaya kolleksiya brenda RITO [Eyes wide shut: a new collection of the brand RITO]. (2017). *RITO: Designer knitwear*. Retrieved from <https://rito.ua/covremennye-topy-material-fason-modeli-2/> [in Russian].
- Surrealisticheskie printsipy [Surrealistic principles]. (n. d.). *Dali: XX vek glazami geniya* [Dali: XX century eyes of genius]. Retrieved from <http://www.dali-genius.ru/surrealism-principle.html> [in Russian].
- Voskresenskaya, A. (2013). Salvador Dali i zhurnal VOGUE: odin iz luchshih soyuzov v mode [Salvador Dali and VOGUE magazine: one of the best unions in fashion]. *Outletov.net*. Retrieved from <http://outletov.net/news/top/salvador-dali-i-zhurnal-vogue-odin-iz-luchshikh-soyuzov-v-mode/> [in Russian].

CLOTHES FORMING IN THE LIGHT OF PERCEPTUAL PSYCHOLOGY

Kateryna Kyselova,
<https://orcid.org/0000-0002-1580-287X>
PhD, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
katerinakyselova@gmail.com

ФОРМОТВОРЕННЯ ОДЯГУ З УРАХУВАННЯМ ПСИХОЛОГІЇ СПРИЙНЯТТЯ

Кисельова Катерина Олександрівна,
<https://orcid.org/0000-0002-1580-287X>
кандидат технічних наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
katerinakyselova@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to study the connection between the features of human perception and his needs in terms of self-expression through clothing, the awareness of himself as an individual and as a part of society at the same time. There is also an attempt to develop a coherent classification of the basic types of perception and observation with the thirteenth main psychotypes of a person with an emphasis on forming characteristics of clothing. **Methodology.** The basic method of research is a method of theoretical design, or idealization. The idealization method is supplemented by the method of comparative analysis, which allows combining the classification system of psychotypes and the basic types of perception and observation. **Scientific novelty.** For the first time it was suggested combining the classification of the basic types of perception and observation with the thirteenth basic psychotypes of a person in the context of consideration of the main forming characteristics of clothing. **Conclusions.** It is found that people of different types of perception perceive clothes and relate to them in different ways. Personalities of synthetic type pay more attention to the general form of clothes, their content load. Lines of division, texture and decorative finish are not important for them. The quality of performance is also not a determining factor. Such psychotypes as a paranoic, a schizoid, a sensitive type person, a hypotim belong to this type of perception. Personalities of analytical type, on the contrary, appreciate the quality, technological processing, decoration. The form of clothing is not a priority.

Анотація

Мета роботи полягає у дослідженні зв'язку між особливостями сприйняття людини та її потребами у питанні самовираження через одяг, усвідомлення себе як індивідуальності та складової соціуму водночас. А також – у спробі розробки сумісної класифікації основних типів сприйняття та спостереження з тринадцятьма основними психотипами людини з акцентом на формотворчих характеристиках одягу. **Методи дослідження.** Основним методом роботи є метод теоретичного конструювання, або ідеалізація. Метод ідеалізації доповнюється методом порівняльного аналізу, що дозволяє об'єднати систему класифікації психотипів та основних типів сприйняття та спостереження. **Наукова новизна.** Вперше запропоновано сумістити класифікацію основних типів сприйняття та спостереження з тринадцятьма основними психотипами людини в розрізі розгляду основних формотворчих характеристик одягу. **Висновки.** Виявлено, що люди різного типу сприйняття сприймають одяг та відносяться до нього по-різному. Особистості синтетичного типу більше уваги приділяють загальній формі одягу, його змістовному навантаженню. Їм неважливі лінії членувань, фактура та декоративне оздоблення. Якість виконання також не є визначальним фактором. До цього типу сприйняття можна віднести такі психотипи: параноїк, шизоїд, сензитив, гіпотим. Особистості аналітичного типу, навпаки, цінують якість, технологічну обробку, декоративне оздоблення. Форма одягу не є пріоритетною.

The analytical type includes an epileptoid, a psychasthenic, a conformal type of a person and an asthenic. Personalities of the analytical-synthetic type are the most demanding, such people appreciate the unity of style, correlate the form and the lines of division, color and decoration. This type includes a hysteroid and a labile type of person. Emotional types most of all appreciate color, expressiveness of the form, the perception of decorative details and elements. Quality is not taken into account at all. This emotional type includes a hyperthim, an unstable type of a person and a cycloid.

Creating an adequate visual image plays an important role in a man's life. The task of the designer is not only to feel, but also to examine a person who the clothes are designed to, taking into account all his features and at the same time to avoid creating a projection of your own «identity», identity of a designer. Studying the basics of psychology, the use of psychological tests in the selection of clothing will definitely help the designer to move in the right direction.

До аналітичного типу належать: епілептоїд, психостеноїд, конформний, астенік. Особистості аналітико-синтетичного типу є найбільш вимогливими, такі люди цінують єдність стилю, співвідносять форму та лінії членувань, колір та декоративне оздоблення. До них відноситься істероїд, лабільний. Особистості емоційного типу найбільше цінують колір, виразність форми, помітність декоративних деталей та елементів. Якість взагалі не береться до уваги. До емоційного типу належать гіпертим, нестійкий та циклоїд.

Створення адекватного візуального образу відіграє важливу роль у житті людини. Завдання дизайнера — не тільки відчутти, а й дослідити того, на кого проектується одяг, врахувати усі його особливості і при цьому не створити проєкцію власного «Я». Ознайомлення з основами психології, використання психологічних тестів при доборі одягу допоможуть дизайнеру рухатися у правильному напрямку.

Key words: **Ключові слова:**

clothes forming; fashion design; perceptual psychology of clothing

формотворення одягу; дизайн одягу; психологія сприйняття одягу.

Вступ **1**

Життя людини проходить у постійних контактах з іншими людьми, і вміння виразити себе в зовнішньому вигляді відповідно до наявного уявлення про власне «Я» є однією з найважливіших передумов спілкування. В сучасному швидкому темпі отримання та освоєння інформації костюм часто відіграє роль однієї з найвиразніших візуальних характеристик людини. Згадаємо відомий вираз: «По одязі зустрічають...». За різними психологічними теоріями, перше враження від людини ми отримуємо не через зміст розмови, який надає близько 7% інформації, а через голосові характеристики та зовнішність людини (близько 38% та 55%). Саме зовнішність та одяг людини несе максимальну наочну інформацію про її смаки та уподобання, економічні можливості та приналежність до певної професійної, формальної чи неформальної групи, виражає ставлення до присутніх та світу, і, зрештою, демонструє роль самого одягу в житті людини. Й оскільки зовнішній вигляд неподільно пов'язаний з внутрішніми відчуттями, костюм створює наочну оболонку «Я», фіксує та маскує всі модифікації, виражаючи базові характеристики особистості й слугуючи «засобом гармонізації недосконалої людини з недосконалим світом» (Липская, 2010, с. 66). Зовнішня форма та внутрішній зміст взаємовпливові, і в нашому зовнішньому вигляді проявляються всі внутрішні психологічні смисли. Одяг, що складає костюм, створює маленький особистий простір для людини, він є складною системою самоідентифікації особистості з тією чи іншою спільні-

стю, засобом її пристосування до довколишніх умов. За допомогою костюму людина «передає повідомлення» про себе суспільству, а суспільство його сприймає й трансформує. Без освоєння цієї складної системи неможливе формування навичок розуміння суспільства або іншого індивіда.

Мета дослідження **2**

Мета цієї роботи полягає у дослідженні зв'язку між особливостями сприйняття людини та її потребами у питанні самовираження через одяг, усвідомлення себе як індивідуальності та складової соціуму водночас. А також – у спробі розробки сумісної класифікації основних типів сприйняття та спостереження з тринадцятьма основними психотипами людини з акцентом на формотворчих характеристиках одягу.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Вивчення особистості завжди було і продовжує залишатися однією з найбільших таємниць і найважливіших проблем людства. Фактично, всі соціально-психологічні теорії вносять свій внесок у розуміння особистості: що її формує, чому існують індивідуальні відмінності, як відбуваються її розвиток і зміна впродовж життя людини. Але більшість напрямів психології лише мінімально представлені в сучасних теоріях особистості, отже теорія особистості ще далека від завершеності.

Зовсім недостатньо розглянуті питання психологічного комфорту сприйняття одягу як щодо його власника, так і стосовно інших. Вираженню особистості через костюм як найважливішого джерела інформації, присвячені праці Фреда Девіса (1992) та Діани Крейн (2000) з Чиказького університету. Костюм як засіб самоідентифікації розглядає Р. М. Кирсанова (2006). Вивченню сприйняття одягу з погляду створення власного іміджу присвячені праці Олени Петрової та Надії Коробцевої, відомих як сестри Соріни (2000). Розгляд моди в ракурсі психології представлений монографією М. Кілошенко (2014).

Оскільки метою дослідження є встановлення зв'язку між особливостями сприйняття людини та її потребами у питанні самовираження через одяг, то основним методом роботи є метод теоретичного конструювання, або ідеалізація. Метод ідеалізації доповнюється методом порівняльного аналізу, що дозволяє об'єднати систему класифікації психотипів та основних типів сприйняття та спостереження.

Результати дослідження **4**

Кожна людина прагне бути сприйнятою соціумом як самодостатня сформована особистість, з правом на власне бачення тих чи інших речей. Сприйняття – це початок формування світогляду людини, фундамент взаємодії людини із соціумом (Величковский, Зинченко, & Лурия, 1973). «Сприйняття відбувається на основі чуттєвих даних відчуттів. Під час сприйняття всі відчуття синтезуються, створюючи цілісні образи предметів та явищ» (Варій, 2009, с. 287). Сприйняття містить у собі відтворення минулих образів та осмислення сприйнятого, а також – почуття та емоції з цього приводу. Відображаючи об'єктивну дійсність, наше сприйняття не просто віддзеркалює її, а водночас «переформатовує» під життя тієї людини, що сприймає.

У психіці людини закладається відображення навколишнього середовища загалом, та дії цього середовища на органи чуття. Цими образами оперує надалі наша увага, наше мислення, пам'ять, почуття та емоції. Таким чином відбувається структурування інформації, що надходить. Сприйняття та аналіз сприйнятого формує людську особистість. У кожній особистості індивідуальні особливості сприйняття. Точність, динаміка, глибина, емоційність, рівень узагальнення може бути зовсім різним.

Ми створенні таким чином, що будучи складовою суспільства, прагнемо до індивідуалізації. Тягнемось до ідеалів, використовуємо власні особливості, вміння, таланти. Прагнемо продемонструвати світу свою унікальність та несхожість через самовираження. Самовираження найбільше реалізується через зовнішній вигляд. Більшості людей індивідуальність характеру не заважає жити в суспільстві і дотримуватися його законів і правил. В деяких випадках людина не може адаптуватися в суспільстві, але сама вона цього не усвідомлює і оцінює свою поведінку як єдино правильну. Часто для того, щоб зрозуміти поведінку та вчинки людини, необхідно зазирнути у глибину її особистості, у глибину її свідомості. Для цього створено багато методик та тестів, що можуть допомогти. Один із прикладів такої праці – тест швейцарського психіатра і психолога Германа Роршаха. Ілюстративний матеріал та шляхи «прочитання» його плям допомагають усвідомити проблеми чи потреби індивідуума. Даний тест допомагає розкрити справжнє «я», виявляє приховані особливості, які можуть сприяти знаходженню правильного місця у житті, впевнитися у призначенні людини. Важлива інформація про потреби особистості, про те, що робить людину щасливою чи сумною, що хвилює її, що вона змушена придушувати і переводити у форму підсвідомих фантазій, може бути видобута зі змісту або «сюжету» асоціацій, що викликаються чорнильними плямами. Виявлення певних особливостей, які людина не завжди усвідомлює, може допомогти їй самовизначитися в костюмі та зовнішньому образі. Так само ці плями можуть надати інформацію про смаки, пріоритетність завдань, які людина ставить, підбираючи одяг. Використання деяких аспектів тесту, на нашу думку, може допомогти у створенні загального візуального образу та відпрацювання підходів до індивідуального формотворення одягу.

Теоретичні основи трактування тесту, які можуть бути покладені в основу індивідуального підходу до створення образу та гардеробу, засвідчують: якщо людина оперує всією плямою в цілому, то вона здатна сприймати основні взаємозв'язки і схильна до систематизованого мислення. Якщо фокусується на дрібних деталях, отже, вона прискіплива і дріб'язкова, якщо на рідкісних – значить, схильна до «надзвичайного» і здатна до загостреної спостережливості. Зосередження уваги на білому тлі свідчить про наявність опозиційної установки, про схильність до дискусій, про впертість і свавілля, іноді про негативізм і дивацтва в поведінці. Здатність до чіткого сприйняття форми плям вважається індикатором стійкості уваги і однією з найважливіших ознак інтелекту. Відповіді про рух, що виникають при сприйманні уявлень, можна розглядати як по-

казник внутрішнього життя (інтроверсії) і емоційної стабільності. Велика кількість колірних відповідей розцінюється як прояв емоційної лабільності. Співвідношення відповідей щодо руху і кольору Роршах назвав «типом переживання». Переважання відповідей про рух він пов'язував з інтроверсивним типом переживання, переважання колірних відповідей – з екстратензивним. Головну відмінність інтроверсії від екстратензії він вбачав у більшій залежності від внутрішніх переживань, ніж від зовнішніх вражень. Отже, змістовна сторона відповідей, що відображає переживання випробовуваних, впливає й на вибір одягу, через який створюється проекція свого «Я». Краще зрозумівши себе, людина чіткіше усвідомлює свої вподобання, уявляє, що їй дійсно необхідно, чому її приваблюють певний стильовий напрям, певні форми і види одягу, кольорові поєднання та присутність деталей. Такі тести можуть допомогти більш чітко сформулювати особистість, що буде мати сталі уявлення свого образу.

Вдало підібраний одяг відображає внутрішній стан людини, не суперечить її смакам, та при цьому дає їй можливість самовираження, допомагає людині розкрити свій творчий потенціал. Навпаки, якщо одяг не відображає внутрішній стан людини, вона стає схильною до сумнівів та невпевненості, до формування комплексів. Відволікаючись на думки стосовно зовнішнього вигляду, неможливо бути стовідсотково відданим своїй роботі чи творчості. Тому надзвичайно важливим фактором у формуванні особистості є впевненість у собі, яка формується на основі власного сприйняття свого образу та формування правильного сприйняття свого образу присутніми.

Присутні сприймають нас, роблять певні судження та висновки стосовно нашої особистості через візуальний образ. Спираючись на зовнішній вигляд, ми можемо дати характеристику людині, її способу життя, захопленням, особливостям характеру, життєвим принципам тощо. Не будучи знайомими, ми сприймаємо людину за зовнішніми ознаками, та вже робимо певні висновки щодо неї, формуємо її психологічний портрет. Усі наші вподобання, смаки, погляди, моральні та етичні принципи та норми, думки, прагнення, емоції, усе, приховане всередині, відображається у зовнішньому вигляді. Ми починаємо сприймати людину і робити висновки ще до особистого контакту з нею, спираючись лише на її образ. Ми звертаємо увагу як на образ в цілому, так і на окремі його складові: стильовий напрямок, форма, вид одягу, кольорова гама, наявність чи відсутність оздоблювальних елементів та інше. Це все відіграє важливу роль у сприйманні кожного з нас.

Спираючись на спостереження, можна визначити не лише типи ставлення людини до моди чи одягу в цілому (Сестры Сорини, 2000, с. 14), а також дійти висновків щодо психотипу людини, яких виділяють тринадцять (с. 172). У кожного типу є свої особливості і потреби, що притаманні саме йому. Розглянемо для прикладу декілька з них. Сензитив – це психотип дуже сором'язливих та чуттєвих людей, з розвинутим почуттям відповідальності. Вони уважні та добрі у ставленні до інших, зі стійкими моральними цінностями. Одя-

гаються скромно, намагаються не виділятися, зайвий раз не привертати до себе увагу, не люблять ультра-модний чи авангардний одяг. Істероїд – повна протилежність. Цим людям необхідно бути у центрі уваги, щоб усі ними захоплювалися. Активні, енергійні, артистичні, вони полюбують все яскраве, надсучасне, екстравагантне. Оперуючи достатньою мірою цими факторами та враховуючи інтереси людини, можна сформувати образ, що буде комфортним, і водночас влучно відобразатиме індивідуальні особливості і потреби в самовираженні людини. Це сприяє формуванню «вільної» людини, без комплексів, сумнівів, невдоволень власним зовнішнім виглядом. Такі знання допоможуть у проектуванні одягу з урахуванням індивідуальних особливостей психологічного портрету людини.

У психології склалася така класифікація основних типів сприйняття та спостереження: синтетичний, аналітичний, аналітико-синтетичний та емоційний (Сергеєнкова, Столярчук, Коханова, & Пасека, 2012, с. 68). Люди синтетичного типу схильні до узагальненого відображення явищ, до визначення основної суті, незважаючи на деталі. Люди аналітичного типу меншою мірою узагальнюють явища дійсності. Вони вирізняють та аналізують, насамперед, деталі, подробиці. Зрозуміти загальну суть явища для них іноді буває проблемою. Люди аналітико-синтетичного типу сприйняття намагаються зрозуміти основну суть явища і фактично його підтвердити. Вони завжди співвідносять аналіз окремих частин з висновками, встановлення фактів – з їх поясненням. Особистостям емоційного типу сприйняття притаманна підвищена емоційна збудливість до різноманітних подразників (Варій, 2009, с. 307).

Отже, було виявлено, що люди різного типу сприйняття сприймають одяг та ставляться до нього по-різному. Особистості синтетичного типу більше уваги приділяють загальній формі одягу, його змістовному навантаженню. Їм неважливі лінії членувань, фактура та декоративне оздоблення. Якість виконання також не є визначальним фактором. До цього типу сприйняття можна віднести такі психотипи: параноїк, шизоїд, сензитив, гіпотим. Особистості аналітичного типу, навпаки, цінують якість, технологічну обробку, декоративне оздоблення. Форма одягу не є пріоритетною. До аналітичного типу належать: епілептоїд, психостеноїд, конформний, астенік. Особистості аналітико-синтетичного типу є найбільш вимогливими, такі люди цінують єдність стилю, співвідносять форму та лінії членувань, колір та декоративне оздоблення. До них відноситься істероїд, лабільний. Особистості емоційного типу найбільше цінують колір, виразність форми, помітність декоративних деталей та елементів. Якість взагалі не береться до уваги. До емоційного типу належать гіпертим, нестійкий та циклоїд.

Висновки **6**

Створення адекватного візуального образу, спираючись на особливості психології сприйняття, відіграє важливу роль у житті людини. Завдання дизайнера – не тільки відчувати, а й дослідити того, на кого проектується одяг, врахувати усі його особливості і при цьому не створити проекцію власного «Я». На нашу думку, розуміння психології споживача надзвичайно важливе. Всі успішні дизайнери від природи є психоаналітиками, що є одним з головних факторів у досягненні високого рівня майстерності. Тому в сучасній освіті цьому питанню повинно бути приділено достатньо уваги. Ознайомлення з основами психології, використання психологічних тестів при доборі одягу допоможуть дизайнеру рухатися в правильному руслі, щоб створити образ, який допоможе споживачу розкритися і почувати себе комфортно.

Список посилань

- Варій, М.Й. (2009). *Загальна психологія*. Київ: Центр учбової літератури.
- Величковский, Б.М., Зинченко, В.П., & Лурия, А.Р. (1973). *Психология восприятия*. Москва: Издательство Московского Университета.
- Килошенко, М. (2014). *Психология моды*. Санкт-Петербург: Питер.
- Кирсанова, Р.М. (2006). Костюм как средство самоидентификации. В *Культура сквозь призму идентичности* (с. 72-82). Москва: Индрик.
- Липская, В.М. (2010). Костюм как поступок. В *Мода в контексте культуры* (Вып. 4, с. 66-71). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт культуры.
- Сергеенкова, О.П., Столярчук, О.А., Коханова, О.П., & Пасека, О.В. (2012). *Загальна психологія*. Київ: Центр учбової літератури.
- Сестры Сорины. (2000). *Язык одежды или Как понять человека по его одежде*. Москва: Гном и Д.
- Crane, D. (2000). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Davis, F. (1992). *Fashion, culture, and identity*. Chicago: University of Chicago Press.

References

- Crane, D. (2000). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Davis, F. (1992). *Fashion, culture, and identity*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Kiloshenko, M. (2014). *Psihologiya modyi* [Fashion psychology]. St. Petersburg: Piter [in Russian].
- Kirsanova, R.M. (2006). Kostyum kak sredstvo samoidentifikatsii [Costume as a means of self-identification]. In *Kultura skvoz prizmu identichnosti* [Culture through the prism of identity] (pp. 72-82). Moscow: Indrik [in Russian].
- Lipskaya, V.M. (2010). Kostyum kak postupok [Suit as an act]. In *Moda v kontekste kulturyi* [Fashion in the context of culture] (Vol. 4, pp. 66-71). St. Petersburg: St. Petersburg State Institute of Culture [in Russian].
- Serhieienkova, O.P., Stoliarchuk, O.A., Kokhanova, O.P., & Pasiaka, O.V. (2012). *Zahalna psykholohiia* [General Psychology]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
- Sisters Sorinyi. (2000). *Yazyk odezhdyy ili Kak ponyat cheloveka po ego odezhde* [Language of clothes or How to understand a person by his clothes]. Moscow: Gnom i D [in Russian].
- Varii, M.Y. (2009). *Zahalna psykholohiia* [General Psychology]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
- Velichkovskiy, B.M., Zinchenko, V.P., & Luriya, A.R. (1973). *Psihologiya vospriyatiya* [Psychology of perception]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo Universiteta [in Russian].



UDC 7.078(091)(477.83/.86)
DOI: 10.31866/2617-7951.2.2018.154787

УДК 7.078(091)(477.83/.86)

VOLODYSLAV FEDOROVICH AND THE CULTURAL DEVELOPMENT OF GALICIA AT THE END OF XIX – AT THE BEGINNING XX CENTURY

Rostyslav Shmahalo,
<https://orcid.org/0000-0002-9853-8989>
Doctor of Arts, Professor,
Lviv National Academy of Arts,
Lviv, Ukraine
shmahalo@hotmail.com

ВОЛОДИСЛАВ ФЕДОРОВИЧ І КУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК ГАЛИЧИНИ В КІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Шмагало Ростислав Тарасович,
<https://orcid.org/0000-0002-9853-8989>
доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна академія мистецтв,
Львів, Україна
shmahalo@hotmail.com

Abstract

The aim of the research is to highlight the contribution of Volodyslav Fedorovich to the culture of Galicia, to analyze its influence on the development of at the same time art. **Research methodology.** Methods of historical and art-study analysis are used. **Scientific novelty.** Volodyslav Fedorovich's facts of life, organizational and patronage activity were introduced for the first time. **Conclusions.** The contribution of V. Fedorovich to the culture of Galicia and the degree of patronage over its prominent figures can not be overemphasized. Who knows how the fate of the last days of social and political conflicts would have prevailed, if not patronage of an educated landowner-patriot. Today, even a cursory review of the life path of V. Fedorovich testifies to the uniqueness of this figure, which, for the sake of the development of the Galicia culture, can be compared to the figure of Metropolitan Andrey Sheptytsky.

Key words:

Austria-Hungary, ethnographic exhibition, philanthropist, collecting, folk crafts, Ukrainian carpet, potter, Halychyna, Prosvita Society.

Анотація

Мета дослідження – висвітлити внесок Володислава Федоровича в культуру Галичини, проаналізувати його вплив на розвиток тогочасного мистецтва. **Методологія дослідження.** Використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Вперше введено до наукового обігу факти з життя, організаційної та меценатської діяльності Володислава Федоровича. **Висновки.** Внесок В. Федоровича у культуру Галичини та ступінь покровительства над визначними її діячами годі переоцінити. Хто зна, як склалися б долі останніх у добу соціально-політичних колізій, коли б не меценатство освіченого поміщика-патріота. Сьогодні навіть побіжний огляд життєвого шляху В. Федоровича засвідчує унікальність цієї постаті, яка за значенням для розвитку культури Галичини може дорівнюватися хіба що до постаті митрополита Андрія Шептицького.

Ключові слова:

Австро-Угорщина, етнографічна виставка, меценат, колекціонування, народні промисли, український килим, гончар, Галичина, товариство «Просвіта».

Вступ **1** 2017-й рік був ювілейним стосовно трьох знаменних дат, безпосередньо дотичних до теми цієї статті. Століття тому, 1917 року у Києві пішов з життя видатний український шляхтич Володислав Федорович з гербу «Огінець». А 130 років тому, у 1887 році відбулися дві знакові виставки: Етнографічна виставка в Тернополі та Виставка декоративного мистецтва в Кракові. Обидві виставки були організовані та профінансовані В. Федоровичем.

Мета дослідження **2** Мета дослідження – висвітлити внесок Володислава Федоровича в культуру Галичини, проаналізувати його вплив на розвиток тогочасного мистецтва.

Методологія та аналіз джерельної бази **3** У ході наукового дослідження використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу.

Першу статтю про цю яскраву особистість опубліковано у 1994 році в Альманасі І-х Наукових читань пам'яті Святослава Гординського (Шмагало, 1994). Але і нині ім'я Володислава Івановича Федоровича маловідоме широкій українській громадськості. Утім, за життя «Федорович з Вікна», як часто називали його сучасники, був однією з найпомітніших постатей Галичини. Широко знаним він був і на Сході України у складі Російської імперії, і при дворі австрійського монарха. В Федорович був однією з небагатьох величних фігур, що підтримували зростання і процвітання потаврованої української культури кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Коло надбань, інтересів та діяльності В. Федоровича видається безмежно широким: історія та етнографія, політика та юриспруденція, педагогіка та просвітницька діяльність, філософія, медицина, археологія, колекціонування творів мистецтва, відродження народних промислів, організація перших в Галичині етнографічних виставок та ін.

Результати дослідження **4** Володислав Федорович народився 26 травня 1845 року в селі Білянівці на Тернопільщині в родині освіченого і заможного українського шляхтича Івана Федоровича з села Вікно. У 1864 році В. Федорович з відзнакою закінчив Тернопільську гімназію, у 1868-х – 1870-х роках навчався у Сорбонні та College de France в Парижі. Спеціалізуючись на вивченні юриспруденції та історії педагогіки, В. Федорович не обмежив свій науковий кругозір лише цими дисциплінами, про що свідчать видані ним праці: «Шкільництво в Англії» (1873). «Емпірична та утилітарна тенденція теперішньої науки» (1879), «Сто афоризмів» (1874), «Афоризми» (1886). «О ліченню домашніх звірят» (1896–1905), «Розкопка могили Устюг гір Медоборських» (1888) та інші.

Після навчання у Франції В. Федорович подорожував по Італії, Англії, Швейцарії, Німеччині, Росії. Враження від цих подорожей він видав під назвою «Студії артистичні, літературні і суспільні» (Барвінський, 1919). Як громадського і політичного діяча В. Фе-



Рис. 4.1. Володислав Федорович. Фрагмент фото.

Fig. 4.1. Volodyslav Fedorovich. Fragment of the photo.

Федоровича характеризують факти його членства в австрійському парламенті, в Народному Домі, в Ставропігійському інституті; в Комітеті для шкільних справ, Палаті Вельмож, у якій він, як писала газета «Киевская старина», був першим русином, не рахуючи митрополитів. «Єдиним русином» В. Федорович був і в Краєвій комісії Галичини у справах промислу («Первый русин в Палате господ», 1903). При цьому він доклав усіх зусиль, щоб ввести у цю комісію Івана Франка, з яким завжди підтримував тісні товариські стосунки. За участю В. Федоровича Краєва комісія у справах промислу вела активну діяльність у справі визволення ремісників з рук перекупщиків, організовуючи їх у спілки.

Після смерті свого батька В. Федорович замовляє І. Франкові написати історію його життя. У 1883 – 1884 роках І. Франко працює над монографією «Життя Івана Федоровича і його часи», яка вважається зараз найбільшою історичною працею Каменяра. З неї довідуємося, що рід Федоровичів (гербу Огінець) належить до найдавніших родів на Україні і сягає до давньоруських чернігівських князів, які володіли землями в окрузі Козельська і Путивля. Після приходу до влади на Чернігівщині московських князів тамтешня князя родина оселяється у володіннях Литви. Одна з гілок давнього роду продовжує свій розвиток аж до початку ХХ століття на землях Тернопільщини.



Рис. 4.2. Герб роду Федоровичів (Огінець).

Fig. 4.2. The coat of arms of the family of Fedorovich (Ogynets).

Як констатує І. Франко, батько Володислава – Іван Федорович – упродовж сорока років посідав видне місце майже у всіх передових гуртках, суспільних рухах та історичних подіях Галичини 1830-х – 1870-х років, «...був з роду і свідомості русином і признається до того від молодості» (“Львівська палата промислова і торговельна”, 1885). Патріотичними поглядами і життєвою позицією батька упродовж усього життя керувався і Володислав Федорович.

У 1870 році Володислав успадкував батьківські маєтки у Вікні і купив до них ще вісім сіл із навколишніми землями. Як свідчили сучасники, його маєтки у Вікні були справжнім народним музеєм з вельми багатою бібліотекою і дорогим архівом. Окрім головного свого захоплення – великої колекції старовинних українських килимів, В. Федорович зібрав галерею полотен визначних живописців: Гротгера, Похвальського, Макаровича, Устияновича, Труша та ін.

Колекціонування Федоровичем зразків давніх українських килимів мало не стільки любительський, скільки науково-практичний характер. Він був одним із перших діячів культури Галичини, хто розпочав вивчення минулого і прогнозування майбутнього стану народного ткацького промислу, його технології та орнаментики. Усвідомлення необхідності зберегти останні згасаючі осередки народних промислів спонукало В. Федоровича до організації перших на Тернопільщині етнографічних виставок та спеціальних навчальних закладів.

На Краєвій виставці бджільно-огородничій і промислу домашнього в Тернополі 1884 року В. Федорович був удостоєний золотої медалі за опіку над домашнім промислом (“Подільяни. Краєва виставка пчільно-огородна і промислу домашнього в Тернополі”, 1884). На виставці демонструвалися давні килими з його колекції, а також вироби майстрів килимарства з села Вікно та гончарів з Товстого – села, що належало Федоровичу від 1850 року. На виставку був запрошений і «останній з ткачів-могікан» Петро Кирик з Медині, якого залучив до відродження ремесла брат Володислава – Тадей Федорович – у створеній ним ткацькій майстерні в селі Клебанівка. Газета «Діло» у ті дні писала: «На занедбаній досі ниві виступають Федоровичі як щирі і свідомі великої досягlosti тої справи покровителі домашнього промисла...». У 1880-х – 1886-х роках В. Федорович засновує чотири промислові школи: килимарську школу у Вікні, Колодійську, ковальську і гончарську в с. Товстому. Окрім відродження традиційних промислів, школи відігравали важливу рать у «забезпеченні чесною працею» великої кількості незаможної сільської молоді.

Широкого резонансу у культурному житті Галичини набула організація Тернопільської етнографічної виставки 1887 року, головою якої було обрано В. Федоровича. Відкриття виставки приурочувалося до приїзду ексгерцога Рудольфа, спадкоємця австрійського престолу. До проведення виставки збори близь-

ко ста громадян Тернопільського повіту обрали Український комітет на чолі з В. Федоровичем та відомим галицьким істориком, викладачем Тернопільської гімназії О. Барвінським. Визначена Комітетом мета виставки – «правдиво подати образ побуту руського народу у Галичині Східній в його житті домашнім» (“Програма виставки етнографічної у Тернополі”, 1887). Не всім представникам влади прийшлося до вподоби. Лише завдяки енергії В. Федоровича, як зазначав І. Франко, вдалося подолати перешкоди в організації цієї культурної акції (Франко, 1985).



Рис. 4.3. Граф В. Дідушицький та В. Федорович в інтер'єрі павільйону Тернопільської етнографічної виставки 1887 р.

Fig. 4.3. Graf V. Didyushitsky and V. Fedorovich in the interior of the pavilion of the Ternopil ethnographic exhibition in 1887.

Виставка стала грандіозною для тих часів панорамою матеріального та духовного життя українців Східної Галичини. Звичайно, що однією з окрас виставки стала колекція килимів, слуцьких поясів, кераміки самого В. Федоровича. Крім того, В. Федорович на власний кошт закупив для експозиції архітектурної частини виставки під відкритим небом дві селянські хати: гуцульську і подільську, з усім характерним внутрішнім спорядженням. На виставку було також організоване прибуття до сотні селян в традиційних народних строях з десятків сіл Галичини, Поділля, гуцульщини. Унікальні чорно-білі світлини цих строїв, що збереглися в ілюстративному фонді МЕХП у Львові, є не просто пам'ятками етнографічного фотодокументалізму. Ретушовані кольором щонайменше двома фотохудожниками, світлини виражають також і культурно-естетичні уподобання епохи.

Рік проведення Тернопільської виставки був також роком першої репрезентації виробів гончарної школи села Товстого на Краєвій рільничій і промисловій виставці у Кракові. Заснована у 1886 році і утримувана на кошти В. Федоровича, Товстівська гончарна школа вже через рік на Краківській виставці була схвально оцінена критикою. Відзначалося, зокрема, що,



Рис 4.4. Етнографічні типи селян на Тернопільській етнографічній виставці 1887 р.

Fig. 4.4. Ethnographic types of peasants at the Ternopil ethnographic exhibition in 1887.

хоча майстерність школи «не стоїть на вершині артистичного виробу, але ні форма, ні декор не хоче закладати претензії до чогось вищого, ніж титулу шляхетного домашнього промислу». Не вдаючись до детального опису історії цього навчального закладу, зазначимо лише, що його кераміка успішно демонструвалася на багатьох краєвих виставках, а випускник школи М. Лукіянович з початку ХХ ст. був художнім керівником знаменитої фабрики І. Левинського, а згодом і керамічної майстерні «Око» у Львові.

Газета «Батьківщина», висвітлюючи становлення на Тернопільщині осередку художньо-промислової освіти, у 1886 році писала: «Містечко Товсте у Скалатському повіті цвіте на ціле Поділля своїм промислом і ремеслом. Від кількох літ є там вже школа ковалів, а сими днями станула головно заходом п. Володислава Федоровича нова школа гончарська. Всі ті школи ведені дуже добре і вже в короткім часі показується з них значний пожиток. Крім того, виробляють в Товстім розповсюджені по цілім Поділлю вовняні крайки з узорами. Дуже багато причиняється до розвою нашого промислу тамошній рускій священик, звісний патріот О. Чачковський». У той же час преса відзначала відсутність достатньої підтримки починанням В. Федоровича з боку офіційної влади.

На противагу відношенню автономного уряду, цісар Австро-Угорщини в експозиційних залах виставки домашнього промислу 1890 року у Відні прилюдно відзначив «великі заслуги» Володислава Федоровича у справі підтримки народних ремесел. На цій столичній виставці гончарські і ткацькі вироби Галичини кількісно і за художніми якостями не мали рівних



Рис. 4.5. Етнографічні типи селян на Тернопільській етнографічній виставці 1887 р.

Fig. 4.5. Ethnographic types of peasants at the Ternopil ethnographic exhibition in 1887.

серед експозицій з інших частин імперії і здобули «справжню перемогу».

Що стосується килимарської школи у Вікні, то її вироби з початку 90-х років здобували все ширше визнання як у Галичині, так і за її межами, користувалися великим попитом у Західній Європі, вступаючи в конкуренцію з найкращими килимами Персії і Туркестану.

Резонанс квітневої Віденської виставки 1890 року сприяв організації Володиславом Федоровичем у лютому 1891 Виставки історичних і новітніх килимів у Великому залі Львівської ратуші. Глибока обізнаність В. Федоровичем в питаннях історії подільського традиційного килимарства, в особливостях його орнаментики і технології дозволила успішно відроджувати промисел із застосуванням виключно традиційних способів виробництва, натуральної сировини та рослинних барвників. Висока художня якість та принципове відмежування від інновацій надавали вікнянським килимам значної переваги на європейському художньому ринку перед механізованою продукцією килимарських фабрик, які на той час вже поглинули традиційний промисел у більшості країн Європи.

Досвід діяльності навчального закладу у Вікні викликав широкий інтерес в етнографів, істориків, мистецтвознавців того часу. Зокрема великий обсяг інформації етнографічного характеру В. Федорович надав докторові Алойзу Ріглю, доцентові Віденського університету, співробітникові Цісарського музею. А. Рігль більше півмісяця перебував у Вікні в маєтку В. Федоровича щоби описати і дослідити наше килимарство, котре уважає за одвічний наш промисел і взагалі

європейський, а не як загально думають, прийнятий од татар чи турків.

Окрім А. Рігля, колекція килимів В. Федоровича та його школа привернули увагу відомих діячів в галузі етнографії та історії мистецтва, як графа В. Дзедушицького, доктора К. Ганкевича та радника імперського двору з питань художньо-промислової освіти доктора В. Екснера.

Досвід В. Федоровича та інших подвижників культурного життя Галичини, набутий під час організації Тернопільської етнографічної виставки, був взятий за основу для проведення Львівської краєвої виставки 1894 року. На цій виставці в окремому павільйоні «Руських товариств» В. Федорович репрезентував 100 килимів з килимарської школи села Вікно та 630 виробів гончарної школи с. Товстого. Вироби товствівської школи були надіслані на виставку як пожертви на спорудження пам'ятника Т. Г. Шевченкові у Львові. У 1900-му році гончарна школа в Товстому перестала існувати внаслідок важкого економічного становища в Галичині. Вироби ж килимарської школи у Вікні експонувалися на Виставці Мод у Кракові (1904) та на Першій українській хліборобській виставці в Стрию (1909). У 1912 році В. Федорович був одним із п'яти членів почесної президії Коломийської виставки домашнього промислу, що стала першою практичною спробою організації всеукраїнської виставки.

Володислав Федорович був не лише талановитим організатором художніх промислів та мистецької освіти. Він уславився як великий жертводавець на полі культури та мистецтва. Цифри його пожертвувань вражають: 24 тис. корон «Просвіті» на українські підручники; 3 тис. корон на археологічні розкопки І. Шараневича в давньому Галичі; 4 тис. корон на павільйон українського текстилю Крайової виставки 1894 р. у Львові; 1 тис. корон на видавництво альбому руської кераміки і текстилю; 2 тис. корон на видання альбому українських дерев'яних церков авторства Ю. Захарієвича; 1 тис. корон на створення макету галицької дерев'яної церкви архітектором З. Горголевським; фінансував уже згадувані виставки в Тернополі (1884), Кракові (1887 та 1904), Відні (1890), Стрию (1909), Коломиї (1912), Археологічний зїзд у Львові (1885), численні археологічні розкопки, фінансував творчість художників А. Гроттгера, М. Івасюка, І. Труша, Ю. Коссака, К. Устияновича, письменника І. Франка.

Виставка килимів у Львові 1913 року стала останньою імпрезою килимарської школи села Вікна напередодні лихоліття I Світової війни. Складнощі у подальшому розвитку як домашнього промислу, так і промисловості Галичини в цілому у цей період характеризує український письменник Д. Лукіянович: «У нас мало на се енергії розуміння і змислу; наші сусіди мають політичну силу і самоуправу, отже і потрібні засоби. Один тільки заможний українець, колишній меценат української літератури п. Федорович заложив у Вікні научний верстат килимарський, який нині вже не існує» (Лукіянович, 1914).

Д. Лукіянович у цитованій замітці згадує В. Федоровича як «колишнього мецената української літератури». Це ще одна блискача сторінка його біографії, яка для розвитку культури Галичини не менш важлива, ніж меценатство у галузі художньої освіти. Як зазначає О. Барвінський, в маєтку В. Федоровича довгий час проживали і «дізнавали щедрої помочі різні учені, митці і письменники (між ін., поет і живописець К. Устиянович, І. Франко і ін.)». Образ Федоровича-мецената найкраще висвітлює листування між ним та широким колом галицької інтелігенції.

К. Устиянович у листі до Федоровича «в пам'ятку хвиль милих» про перебування у Вікні висловлює глибоку вдячність за сприяння у виході в світ його літературних творів: «...Если же мимо то мої праці знайдуть уважене, то се заслуга Ваша, бо без Вас може б ніколи не узріли світа Божого. Приміть же їх, мій Добродію, ласкаво, і пом'яніть часом добрим словом Вашого вдячного друга Корнила А. Устияновича. Сучава, 30 листопада 1875 року».

Із листів В. Федоровича до О. Барвінського (1884 – 1914) довідуємося, що за протекцією останнього В. Федорович надсилав значну грошову допомогу і запрошення відвідати Вікно з метою ближчого знайомства відомому українському живописцеві М. Івасюку, організаторові (1899) і керівникові (до 1908) першої на Буковині і в Чернівцях художньої школи. Сам М. Івасюк у листах до О. Барвінського неодноразово висловлює найщиріші подяки В. Федоровичу за матеріальну допомогу та фінансування його щомісячної стипендії під час навчання у Мюнхені та Відні. В одному з листів із Мюнхена 1891 року М. Івасюк просить Барвінського, щоб той запропонував В. Федоровичу придбати його «Б. Хмельницького». В. Федорович також листувався із вчителем Івасюка, польським живописцем Брандтом. цікавлячись успіхами Івасюка у навчанні та сумою необхідної стипендії для нього.

Неодноразові оплачувані замовлення на висвітлення у пресі різноманітних подій культурного життя Галичини приймав від В. Федоровича І. Франко, про що свідчать листи Франка до О. Хорунжинської.

Частими гостями у Вікні були й відомі на той час археологи Шарневич, Петрушевич, В. Антонович. В. Федорович виявляв глибоке зацікавлення археологією, фінансував видрук звіту Археологічної виставки у Львові 1886 року, з власної ініціативи проводив результативні розкопки в околицях Вікна, залучаючи до цього члена Празької академії проф. Кіркора (Fedorowich, 1886).

Особистість В. Федоровича як культурного діяча значною мірою характеризує його керівництво товариством «Просвіта» у 1873 – 1877 роках. У цей період над політичною діяльністю «Просвіти» починає різко домінувати робота освітянського характеру (Іванчук, Комаринець, Мельник, & Середняк, 1993). Завдяки Федоровичу «Просвіта» почала розширювати геогра-

фічні межі діяльності у вигляді перших філій по селах та перших громадських читалень. Через «Просвіту» її голова боровся за офіційне введення української мови у навчальних закладах. Нарешті, «Просвіті» В. Федорович адресував свою найбільшу меценатську пожертву, відписав їй 14000 голандських гульденів, відмовившись при цьому від сеймової субсидії товариству. Цією добродійною акцією В. Федорович прагнув оберекти товариство від залежності владних структур, заявивши, що лише двадцятимільйонний народ може бути суддею «Просвіти».

Свідомо обмежуємо цю статтю аналізом активної політичної діяльності В. Федоровича. «Політична шахівниця» його життя великомасштабна, насичена знаковими подіями, складна і драматична.

І Світова війна змела вогняним мечем форпост «подібного походу українського килиму» і один з епіцентрів розвитку української культури кінця XIX – початку XX століть. 27 липня 1917 року маєток В. Федоровича у Вікні був підпалений відступаючими з Галичини російськими військами. Пожежа палала цілий тиждень, пожираючи велику колекцію килимів, галерею картин (серед них – 300 полотен голандських і фламандських митців XVI – XVII ст.), архів (15 тис. документів), бібліотеку (20 тис. томів). Після цієї трагедії В. Федорович поїхав «шукати справедливості» до Петербурга, але через більшовицький переворот повернувся до Києва. Цього ж 1917 року 22 грудня у Києві Володислав Федорович помер. Тепер важко стверджувати, чи це насправді з причини запалення легенів. Разом із його життям закінчилась ціла епоха пробудження національно-культурного життя в Галичині під владою Австро-Угорської монархії.

Епілогом до життєвої драми Володислава Федоровича може бути і доля його позашлюбної доньки Іванни-Кароліни



Рис. 4.6. Кароліна Федорович-Малицька. Фото.

Fig. 4.6. Carolina Fedorovich-Malitskaya. Photo.

Федорович-Малицької, талановитої письменниці, літературо та мистецтвознавця.

Відомо, що матір'ю була якась віденська артистка, яка народила Іванну-Кароліну у Відні 1892 року. Спочатку її виховувала матір, згодом, на кошти батька в Англії, а далі – в родинному маєтку села Вікно. Приватним учителем був найнятий В. Федоровичем професор Тернопільської гімназії Микола Малицький. За нього Іванна вийшла заміж у 1917 р. проти волі свого батька, за що була позбавлена спадщини. Після смерті В. Федоровича донька не афішувала свого шляхетного походження і часто друкувалася під псевдонімами: Дарія Віконська, Федоренко, рідше – Ліна Федорович-Малицька. Вона активно друкується у «Літературно-науковому віснику», журналах «Нова хата», «Дажбог», «Жіноча доля», «Назустріч». Власне, під цим прізвиськом у час німецької окупації Львова у часописі «Наші дні» виходять знакові для нашої теми статті, зокрема «Проблема національного мистецтва» (1943). (Федорович-Малицька, 1943). У суголоссі із тогочасними ризиковано-злободенними статтями Іларіона Свенціцького, за глибиною теоретичних узагальнень мистецтвознавчі публікації Федорович-Малицької на десятиліття випереджують тогочасний стан теорії мистецтва. Вірна життєвій справі батька, у статтях Іванна не лише висвітлює нелегкі позиційні дії українства по реновації національної мистецької освіти в час 2-ї Світової війни, але й робить глибоко теоретичний аналіз категорії національного в мистецтві. У 1938 році вона виступає не лише як теоретик, але і як менеджер мистецтва. Зокрема, разом із проф. Володимиром Залозецьким та д-ром Станиславом Старосольським організовує премійований конкурс між митцями за кращий український краєвид та за кращий образ «Богородиці». Перед війною більшовики заарештували чоловіка Іванни, Миколу Малицького. Його сліди загубилися у застінках НКВС. У 1940 р. письменниця емігрувала до Відня, а через рік, під час німецької окупації повернулася у родинний маєток, конфіскований більшовиками. Німці повернули їй лише кілька жилих кімнат та млин. Із розвитком війни на Захід, навесні 1944 р. І. Федорович-Малицька знову переїхала до Відня і під впливом дій радянської розвідки викинулася з вікна. Так припинив своє існування рід Федоровичів.

**Наукова
новизна та
практичне
значення
дослідження**

5

Вперше введено до наукового обігу факти з життя, організації та меценатської діяльності Володислава Федоровича. Оприлюднено нові дані з його сімейного життя, заснування мистецьких шкіл на Тернопільщині, організації грандіозних виставок в Галичині, Австро-Угорщині та Польщі. Беззаперечно новітнім даними є те, що Володислав Федорович близько приятелював і співпрацював з І. Франком, О. Барвінським, А. Ріглем та багатьма іншими у ракурсі розвитку мистецької культури в Галичині. Введено до наукового обігу дані про меценатську діяльність Федоровича, зокрема про колекціонування і підтрим-

ку українських та польських митців, а також колосальну збірку західноукраїнських народних промислів.

Висновки **6**

Внесок В. Федоровича у культуру Галичини та ступінь покровительства над визначними її діячами годі переоцінити. Хто зна, як склалися б долі останніх у добу соціально-політичних колізій, коли б не меценатство освіченого поміщика-патріота. Сьогодні навіть побіжний огляд життєвого шляху В. Федоровича засвідчує унікальність цієї постаті, яка за значенням для розвитку культури Галичини може дорівнятися хіба що до постаті митрополита Андрея Шептицького.

У час воєнного лихоліття одна з вулиць Львова (вул. Хотинська) була перейменована і нетривало носила ім'я нашого шляхтича. Володислав Іванович Федорович заслуговує на належне вшанування його пам'яті хоча б тепер, на початку XXI століття.

Список посилань

- Барвінський, О. (1919). Володислав Федорович. В *Календар "Просвіти"* (с. 325). Львів.
- Іванчук, Р., Комаринець, Т., Мельник, І., & Середняк, А. (1993). *Нарис історії "Просвіти"*. Львів: Просвіта.
- Лукиjanович, Д. (1914). Виставка килимів у Львові. *Діло*, 1.
- Львівська палата промислова і торговельна. (1885, 2 січня). *Батьківщина*, 19.
- Первый русин в Палате господ. (1903). *Киевская старина*, 80, 91-92.
- Подольани. Краєва виставка пчільно-огородна і промислу домашнього в Тернополі. (1884). *Діло*, 116, 1-3.
- Програма виставки етнографічної у Тернополі. (1887). *Діло*, 49.
- Федорович-Малицька, Л. (1943). Проблема національного мистецтва. *Наші дні*, 3.
- Франко, І. (1985). Етнографічна виставка у Тернополі. В І. Франко, *Зібрання творів у 50 т.* (Т. 46, с. 471). Київ: Наукова думка.
- Шмагало, Р. (1994). Володислав Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці XIX – початку XX століття. В *Наукові читання пам'яті Святослава Гординського* (с. 47-53). Львів.
- Fedorowich, W. (1886). Okno. In *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. (T. 7, s. 427-428). Warszawa: Nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego.

References

- Barvynskiy, O. (1919). Volodyslav Fedorovych. In *Kalendar «Prosvity»* (p. 325). Lviv [in Ukrainian].
- Fedorovych-Malytska, L. (1943). Problema natsionalnoho mystetstva [The problem of national art]. *Nashi dni*, 3 [in Ukrainian].
- Fedorowich, W. (1886). Okno. In *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* [Geographical dictionary of the Kingdom of Poland and other Slavic countries]. (Vol. 7, pp. 427-428). Warsaw: Nakł. Philip Sulimersky and Vladislav Valevsky [in Polish].
- Franko, I. (1984). Etnografichna vystavka u Ternopoli [Ethnographic exhibition in Ternopil]. In I. Franko, *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh* [Collected works in 50 volumes]. (Vol. 46, p. 410). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Ivanychuk, R., Komarynets, T., Melnyk, I., & Seredniak, A. (1993). *Narys istorii "Prosvity"* [Essay on the history of Prosvita]. Lviv: Prosvita [in Ukrainian].

- Lukiiianovych, D. (1914). Vystavka kylymiv u Lvovi [Exhibition of carpets in Lviv]. *Dilo*, 1 [in Ukrainian]. Lvivska palata promyslova i torhovelna [Lviv Chamber of Commerce and Industry]. (1885, January 2). *Batkivshchyna*, p. 19 [in Ukrainian].
- Pervyy rusin v Palate gospod [The first Ruthenian in the House of Lords]. (1903). *Kievskaya ctarina*, 80, 91-92 [in Russian].
- Podoliany. Kraieva vystavka pchilno-ohorodna i promyslu domashnoho v Ternopoli [Podolyany Edge exhibition of beekeeping and gardening and fishing in Ternopil]. (1884). *Dilo*, 116, 1-3 [in Ukrainian].
- Prohrama vystavky etnografichnoi u Ternopoli [The program of ethnographic exhibition in Ternopil]. (1887). *Dilo*, 49 [in Ukrainian].
- Shmahalo, R. (1994). Volodyslav Fedorovych i kulturnyi rozvytok Halychyny v kintsi XIX – pochatku XX stolittia [Volodyslav Fedorovych and the cultural development of Galicia in the late nineteenth and early twentieth centuries]. In *Naukovi chytannia pamiati Sviatoslava Hordynskoho* [Scientific reading of the memory of Svyatoslav Gordinsky] (pp. 47-53). Lviv [in Ukrainian].

**ART OF BOYCHUKIST ONUFRIY
BIZYUKOV 1960-TH. REVIVAL
OF EXPERIMENT**

Volodymyr Petrashyk,
<https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>
PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
petrashyk.v@gmail.com

**МИСТЕЦТВО БОЙЧУКІСТА
ОНУФРІЯ БІЗЮКОВА 1960-Х РР.
ВІДРОДЖЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТУ**

Петрашик Володимир Ігорович,
<https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
petrashyk.v@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to highlight the tendency of the artist-boychukist Onufriy Bizyukov's work of the 1960s. To analyze the artistic and stylistic works of the artist of this period, to reveal aspects of the revival of the ideas of Boychukism at this time. **Research methodology.** Methods of historical and art-study analysis are used. **Scientific novelty.** For the first time, the facts about the life and work of the boychukist Onufriya Bizyukova were introduced into scientific circulation, the analysis of the paintings of the artist of the 1960s, the tendency to experiment in the perspective of the ideas of Boychukizm was revealed. **Conclusions.** As a result of the research, it was found out that O. Byzyukov used postcurrency techniques, experimented with the plane and color in the 1960s. In the works the artist focuses on the composition, structure, rhythm, form and their correspondence to the content. The most important is that the artist managed to preserve, develop and transfer the traditions of the school of Michael Boychuk for future generations in the second half of the twentieth century.

Key words:

bochukizm, experiment, plane, constructive decision, still life, postcubism, psychological sketch, decorative form, texture, geometrization, landscape, nude.

Анотація

Мета дослідження – висвітлити тенденцію творчості художника-бойчукіста Онуфрія Бізюкова 1960-х років. Проаналізувати художньо-стилістичні твори митця цього періоду, виявити аспекти відродження ідей бойчукізму в цей час. **Методологія дослідження.** Використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Вперше введено до наукового обігу факти з життя і творчості бойчукіста Онуфрія Бізюкова, проаналізовані полотна художника 1960-х років, виявлено схильність до експерименту у ракурсі ідей бойчукізму. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що О. Бізюков застосовував прийоми посткубізму, експериментував з площиною та кольором у період 1960-х років. У творах художник звертає особливу увагу на композицію, конструкцію, ритміку, форму та їх відповідність до змісту. Найважливіше те, що митець зумів зберегти, розвинути і передати традиції школи Михайла Бойчука для майбутніх поколінь у другій половині ХХ століття.

Ключові слова:

бойчукізм, експеримент, площинність, конструктивне рішення, натюрморт, посткубізм, психологічний етюд, декоративність форми, фактурність, геометризація, пейзаж, ню.

Вступ 1

Досі не опубліковано глибокого і докладного наукового дослідження, присвяченого бойчукізму, де виявлялося б справжнє значення цього мистецького напрямку як явища художньої культури ХХ століття та було б ретельно проаналізовано творчість представників школи Михайла Бойчука. Одним з яскравих представників цієї школи є Онуфрій Бізюков (1897–1986).

Онуфрій Терентійович Бізюков – художник-бойчукіст, що на початках своєї творчості сповідував авангардизм, майстер фрески, відомий пейзажист, портретист, митець, що звертався у своєму малярстві також і до натюрморту. Художник працював у стилях імпресіонізму, посткубізму, займався питаннями теорії мистецтва й намагався застосувати засади бойчукізму за нових умов (періоду кін. 1950-х – 1960-х рр.), експериментував з кольором.

Мета дослідження 2

Висвітлити тенденцію творчості художника-бойчукіста Онуфрія Бізюкова 1960-х років. Проаналізувати художньо-стилістичні твори митця цього періоду, виявити аспекти відродження ідей бойчукізму в цей час.

Методологія та аналіз джерельної бази 3

У ході наукового дослідження використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу.

Як уже говорилося, О. Бізюков пробував себе у різноманітних жанрах. Він – майстер психологічного етюдю. Наприклад, жіночий портрет – це завершений твір, психологічно витончений, робота цілком у традиціях, можна сказати, художників-передвижників. Онуфрій Терентійович аскетичніше підходить до вирішення живописних завдань.

Період творчості з 1950 по 1960-ті рр. характеризується чималою серією невеликих пейзажів, таких як «Влітку» (1956), «Дніпро і кручі» (1957), «Вид на Дніпро» (1960-ті), «Київ. Міст» (1960-ті), «Дніпровські піски» (1963), «Тарасова гора» (1963) та низкою інших, що нагадують тонкою пластикою творчість художників «набідів», наприклад, П. Боннара чи Ж. Е. Вюйяра.

Це об'єднання виникло у 1888 році в Парижі і вважається оригінальним та самобутнім художнім явищем на перехідній межі пізнього імпресіонізму, але ж фахівцями відноситься до постімпресіонізму. О. Бізюков запозичив від них прийом локалізації кольору та деякої спрощеності малюнка. Крім того, художник наслідував площинність у вирішенні полотна, декоративну узагальненість форми та гармонію ритмів. Увага художника була заповнена більше формою, аніж самим змістом.

Результати дослідження 4

Так само, як і набідам, Онуфрію Терентійовичу властиве почуття високої пластичності. Глибока чутливість автора відчувається особливо в літніх пейзажах. Зокрема, в пейзажі «Дніпровські піски» (1963) художник працює за моделлю колірною відчуття та системою знань про нього. На картоні він кладе зелені й фіолетові мазки за головним принципом постімпре-

сіонізму, не змішуючи їх на палітрі. Бізюков моделює схему колориту за таким розташуванням головних плям блакитного і жовтого, а також зеленого й фіолетового, які б відповідно утворювали нижній сірий і перламутровий тони. Бажаного ефекту він досягає за допомогою покладених поруч локальних барвистих мазків, які поступово переходять один в інший, у кінцевому результаті зливаючись.

Яскравий колір настільки згармонійовано в просторі, що піски на першому плані картини здаються сліпучо білими або блідо-жовтими. Водночас на другому плані – так само глибокими пісковими смугами піску простягаються берегові лінії, в яких відчутна глибина. Сіра тінь лягає з точністю, так само цільно лежить і жовта, спрямована в глибину. Найскладніше написаними тут є піски, але як вони лежать, як виглядають у глибині і як відтворюють світлові контрасти! У «Дніпровських пісках» розташування усіх композиційних елементів продумане до деталей. В цьому й полягає висока мистецька майстерність автора.

О. Бізюков часто простий сюжет висловлює високохудожньою мовою. Через, здавалося б, банальний мотив художнику вдається висловити могутній образ і вирішити велике художнє завдання. Варто сказати і про багатство колористики: білий, помаранчевий, фіолетовий, блакитний, жовтий... Виникають асоціації з декоративно наснаженими краєвидами В. Кричевського, М. Бурачека, М. Ткаченка, П. Ковжуна й ін.

Пейзажі Бізюкова апелюють до традицій жанру українсько-го краєвиду перших десятиліть ХХ століття. В цей час завдяки творчості яскравих представників національної пейзажної школи, цей жанр, в його стилістичних варіаціях, композиційних та колірних знахідках піднісся до рівня європейської малярської культури і став явищем в українському мистецтві, справивши значний вплив на розвиток пейзажу в подальші десятиліття.

Творчі досягнення художника зумовлені тим, що ми маємо справу з талановитим, досвідченим, інтелігентним, філософськи налаштованим глибоко мислячим митцем, чії людські характеристики з всеосяжною повноцінністю втілились у його творчості. Адже, не маючи особистого щастя, якоїсь іншої зайнятості поза фаховими інтересами, Бізюков себе усього сповна віддавав мистецтву протягом усього життя.

Онуфрій Терентійович був залюблений у книги, бібліотека у нього добірна, що говорить про його високу культуру, особистий витончений смак. Між іншим, книжки часто стають головними героями його натюрмортів, відіграють вагому роль на автопортретах. У натюрморті «Книги» (1959–1969) з колекції Запорізького художнього музею відчувається, що на мистецькій свідомості Бізюкова позначилися ідеї авангардного живопису, ідеали новітніх пластичних форм. Це поступово наближало художника до прийомів мінімалізму, сприяло схильності до медитативного і споглядального мислення.

Свідомо окресливши свій пошук рамками образотворчих можливостей кольору, митець спрямовує зусилля на вивчення його виражальних засобів. Бізюков упевнений: «...колір – це вже ідея, сюжет, він має самоцінність... Якщо чітко вирішено завдання, тобто правильно розміщено і визначено колірне середовище, колір, як живописна структура, здатний говорити сам» (Разінкіна, 2002, с. 24). Митець намагається виявляти національне живописно-образними моделями, в яких присутні традиційні поняття декоративності, знакової умовності, символіка кольору, метафора.

Так, і в низці інших своїх творів 1960-х рр. Бізюков оперує переважно площиною, ідеалом пластичних рішень вважає стародавню українську ікону. Автор малює на полотні, але товщина фарбового нашарування надає живописно-площинній поверхні активно визначений об'єм. Митець знайшов певну фактурну технологію, яка максимально здатна підтримати його ідеї щодо створення пристрасних й логічно-спрямованих композицій. Приваблює художника і модифікація простих форм, їхня знакова архаїка. Яскравим свідченням є картина «Архетип традиції» (1960-ті), де знак – певна архаїчна субстанція, інформативно самодостатня. Знак у Бізюкова, – своєрідна міфологема, матриця медитативних відчуттів, об'єкт «археологічної» цінності (Рис. 4.1).



Рис. 4.1. Онуфрій Бізюков. Архетип традиції, 1960-ті. Полотно, темпера.

Fig. 4.1. Onufriy Bizyukov. Archetype of tradition, 1960-s. Canvas, tempera.

Малярство художника останніх років розвиває та синтезує пошуки 1920-х. Творчий арсенал Бізюкова збагачують своєрідні посткубістичні й різноманітні геометричні ремікси українського модернізму початку минулого століття. Тим самим фактично було досягнуто безсюжетної образотворчої ідеї, знайдено власний асоціативний підтекст кожному твору, активну естетичну та емоційну виразність, що яскраво проявилось у творі «Ритми голосників» (1962). Тяжіння до певної анонімності, знакової метафори і символу зближує його живопис з історичними прикметами монументального мистецтва. Формальний вимір умовності у творах Онуфрія Бізюкова звучить реально вираженою естетикою, яка так чи інакше, прямо чи опосередковано впливає на мистецьку свідомість нашого часу (Рис. 4.2).



Рис. 4.2. Онуфрій Бізюков. Ритми голосників, 1962. Картон, олія. ЖС – 1628. Національний художній музей України.

Fig. 4.2. Onufriy Biziukov. Rhythms of the Voters, 1962. Cardboard, oil. ZhS – 1628. National Art Museum of Ukraine.

У «Натюрморті на круглому столі» (1960-ті) предмет, форма піднесені у художника на рівень явища. Литі об'єми і разом з тим жорсткі, тверді дотики; плоть світу, яка підпорядковується двовимірності полотна. Лінія може зігнути. І разом з нею форма потече бетонною стрічкою з рівномірними чергуваннями світла й тіні. Узагальнені, нерідко напівабстрактні явища на полотні почасти зберігають матеріальний баласт. Більше того, ніби знемагаючи від ваги матерії, прагнуть до чистоти геометрії і в цьому прагненні набувають химерності. Ваговитість і легкість – одночасно.

Предметність тут зовсім не в тому, що зображення повторює зовнішній вигляд речей: картина, як уже мовилось, може бути й абстрактною. Предметність у цьому натюрморті є певною першоосною, з якої твориться (і на якій тримається) його індивідуальний світ.

Малярство Бізюкова предметне: до того ж, ніби у двох значеннях слова: по-перше, предметність виступає як риса світовідчуття, як особливе відчуття форми; по-друге, як прагнення дійти до суті явища, визначити предмет. У «Натюрморті на круглому столі» – невелика кількість предметів організовується в єдину композиційно врівноважену групу. У непорушності форми вбачається якість загадкове, зосереджене в собі життя. Енергія цього малярства спрямована не назовні, а вглиб. Колір тут слугує одвічною якістю предмета, а не грою швидкоплинності. Потік світла зупинений. Форма ніби вміщена у вічність, де і застигає. Час опредмечується.

У Бізюкова внутрішній рух досягається суто ритмічно: його кращі твори цього часу побудовано так, що можуть слугувати ніби посібником з композиції. Світи Бізюкова спрямовані кудись за межі осяжного. Не пейзажі і натюрморти, а наче метафізичний ландшафт (Рис. 4.3).



Рис. 4.3. Онуфрій Бізюков. Натюрморт на круглому столі, 1960-ті. Полотно, олія.

Fig. 4.3. Onufriy Bizyukov. Still Life at the Round Table, 1960-s. Canvas, oil.

Тут саме час згадати про друге значення слова «предметність». Бізюковим керує реальне для митця бажання – вдосконалюючи форми, «добратися» до суті змісту. Така одна з кращих його картин «Натюрморт художника» (1960-ті). Світ майстерні митця, його лабораторії роздумів і втілень, засобів у ній зведено до зображального знака – чіткого й місткого, як мистецька команда. У самій лаконічності живе дух вільного – широкого – руху.

В останніх напівабстрактних полотнах художник збільшив формат, динамізував застиглий простір... Так, у «Натюрморті на стільці» (1960-ті), мазок фарби часто є лише слідом раніше непорушних форм. Зовні активний жест інколи веде й до метушливості. Але в кращих рішеннях вічною стає лише динаміка. Округле дно стільця – абстрактна крива – знак руху. У творчості цього, мабуть, найменш залежного від безпосередньої живої емоції митця настійливо звучить специфічна нота: суміш затишку й самотності. Особлива пропорція самотності й відкритості. Мотив самостояння у просторі. Поєднання камерного й епічно вічного. Цим пройняте малярство Онуфрія Бізюкова.

У картині «Подвір'я. Мати з дитиною» (1967) втілено глибоку сутність, – здавалося б, перед нами станковий твір, але тут є монументальне начало, присутні пластика, вагомість і матеріальність. І врешті-решт ці риси далі поширюються й охоплюють цикл пейзажів, такі як «Дніпро і кручі», «Вогні Дарниці», «Вечоріє» (1960-ті) серію «Трипільських вечорів» й інші. У них завжди знаходиш щось нове, якесь космічне значення природи; у невеликих полотнах, враження безмежності природних просторів. Попри це, у творах зберігається матеріальність, вагомість і багата фактурність, що буквально пронизує ці композиції, якимось чином зливаючись з могутню пластики, яка вирізняє твори Онуфрія Бізюкова. Його краєвиди поетичні в глибокому

симфонічному плані і завжди вдало побудовані; це творіння ба-хівського плану...

Названі тенденції можна помітити і в натюрмортах. З них дві, три роботи є справжніми шедеврами! Таким є «Натюрморт з голубою скатертиною» (1960) із зібрання Полтавського художнього музею, де поєднання сірого із синім є вельми виразним, сказати б, музичним і в той же час строгим. Напрочуд вдалим поєднанням геометризації форм та насичено-яскравого колориту є однотипні натюрморти – «Оранжевий глек» (1963–1967) з колекції Національного художнього музею України і «Натюрморт з червоним глеком» (1967) з приватної збірки. Як перший, так і другий побудовані як у кольорі, так і за формою лінійно. Червоний колір має духовний полюс, недарма його пов'язують із Великою Жертвою (кров Христова), з любов'ю, життєдаруванням, формотворчістю зновународжених, оновленням і розквітом природи.

У першому натюрморті оранжево-червоний колір виступає як духовна константа. Можна вважати його нейтральним, бо він належить скоріше транспсихічній реальності як життєвий принцип дихання світу та окремої істоти, людини також. Натомість у другому – криваво-червоний є символом плотського, пекельного у світі та в людині.

І все-таки, розглядаючи енергію кольору як статус свідомості Бізюкова, не треба забувати, що тільки його гармонія з формою здатна творити духовне мистецтво. Бо форма як еквівалент духу перша з'являється ментальному зору митця, і саме вона сприймає, вбирає у себе гармонію. Тому що форма і дух співвідносяться в природі, людині, мистецтві за законом золотого перетину, де більша частина належить духу, а менша (форма) повинна відповідати гармонії задля збереження краси як блага. Але головне те, що поза формою колір втрачає потужність сакральної енергії, тому у Бізюкова він завжди розміщується строго геометрично, по формі! Ці принципи, що сповідував у своїй творчості художник, підкреслені й М. Бойчуком: «... без форми гармонійної, натхненної золотим Числом, – колір знесилює сам себе, бо зникає шлях від земного до небесного та навпаки» (Протас, 1997, с. 75).

Варто також відзначити «Натюрморт з помаранчами» (1964) – один з кращих українських натюрмортів цього часу. За культурою кольору і монументальністю вирішення, а також за силою виразності – це твір високого мистецького ґатунку.

Натюрморти Бізюкова різняться між собою за конструктивністю, колоритом і багатьма іншими засобами художньої виразності. Адже створені вони в різний період. Натюрморти кін. 50-х – 60-х рр. минулого століття заслуговують особливої уваги, оскільки в них втілились відроджені засади малярства художників-бойчуків першої третини ХХ століття. На обговоренні персональної виставки творів О. Бізюкова Т. Яблонська сказала: «Я його близько знаю, ми з ним сусіди, часто розмов-

ляємо про мистецтво, і мене вражають його серйозні і глибокі знання історії мистецтва. Він великий знавець раннього італійського живопису, сучасного французького, причому знає дуже глибоко, фундаментально, добре аналізує ці твори, знає техніку виконання всіх італійських майстрів. В основі його картин лежить велике філософське розуміння мистецтва, і це завжди в ньому вражає, коли з ним розмовляєш» (*Стенограми Засідань*, б. р., с. 54).

Відомо, що Бізюков ретельно вивчав давньоруські фрески, які певною мірою і вплинули на його малярство. Особливо це відбилося у низці творів 1960-х рр. Майже в усіх роботах Онуфрія Терентійовича наявна м'яка, живописна площина, вона огортає всю внутрішню поверхню полотна. Він завжди глибоко розумів завдання побудови картини, його творчість базується на глибинному знанні основ світового мистецтва. Полотна О. Бізюкова відзначаються площиною широтою живопису, в якій багато світла. Вражає м'якість живопису митця; наприклад, пейзаж з вербами «Дорога до села» (1977) – дивовижне поєднання тонко віднайдених кольорів – коричнево-рожевого, зеленого, сірого і попелястого...

У його пейзажах впізнається саме українська природа, рідна земля у митця поетична, тепла, якась саме весняна. Манера письма художника врівноважена: кожне його полотно живе своїм спокійним життям.

Як уже зазначалося, чимало пейзажів Бізюкова за розміром невеликі, але у них присутній огляд масштабного світу, відбито великий світ на маленькому шматочку. Володіючи безперечним даром колориста і тонко відчуючи найменші зміни настрою природи, майстер створює пейзаж, пройнятий гармонійним музичним ритмом та ліризмом.

Багато уваги митець приділяє близькості людини до природи; злитості переживань людини і стану природи, ніби розчиненню у ній. Картина «Зима» (1960-ті) – це широкий, енергійний мазок, локальний колір, несподіваність композиції, декоративність живопису... Свої емоції, свій контакт з природою Бізюков передає в гранично напруженій колірній гамі; сприймає світ у нестримному русі, котрому підпорядковує форму і колір. Структура його полотен не порушує канонів ритмічної організації композиції, а декоративність поглиблює відчуття гармонії. Скільки почуття в рухливих синіх, червоних, фіолетових соковитих мазках, що ними виліплено сніг і дерева, передано настроєвість! У полотні «Татарка» (1965) улюблені кольори майстра – блакитний і фіалковий – оспівують чарівність зими.

Віталій Ханко під враженням від творів художника зазначав: «О. Бізюкову властиве тонке відчуття кольору, композиційна майстерність, вміння відкривати красу природи навіть у найпростіших її проявах. Джерела його натхнень та захоплень – народне мистецтво, з особливою увагою до його властивих

пластичних засад (основ). О. Бізюкову властива – внутрішня закінченість, аж ніяк не зовнішня» (Бізюков, б. р., с. 20).

Палітра О. Бізюкова багата на тонкі градації відтінків у межах кожного з обраних ним кольорів. Він ефектно використовує найскладніші прийоми вальорного живопису у творах: «Моя мансарда» (1947), «Влітку» (1950), «Дніпро і кручі» (1957). Колористичну і композиційну організацію кращих полотен художника можна без перебільшення назвати бездоганною.

Багатство творчих інспірацій Онуфрія Бізюкова лягло в основу чи не найбільшої його серії оголених жіночих образів.

У цей час в художника відбуваються деякі трансформації у трактуванні образу жінки. Якщо раніше Бізюков зображував жінку переважно за роботою або на нейтральному тлі – це здебільшого були конкретні люди або збірний образ-враження без конкретизації особистих рис, то тепер він створює універсальний образ, «універсальний» у сенсі космічному. Жінки у Бізюкова не схожі ні на кого і водночас схожі на всіх. До нас дійшла велика серія ню – споконвічного жанру в історії мистецтва, що відтворював оголене людське, переважно жіноче, тіло чи якісь його частини та їхні інтерпретації. Бізюков розвивав теми оголеної жіночої моделі, не полишаючи жанрів автопортрета і натюрморту.

Пленерні здобутки цього періоду змінили оптику Бізюкова, вона стає вивільненою. Так з'являються нові образи, які до того не фігурували у творчості художника. Дедалі абстрактнішим, особливо на початку 1960-х рр. стає тло композицій, все більш лінійно вирішує Бізюков свої ню. Одночасно переносить їх з малоформатних аркушів паперу на великі. У цей період він студіював різні стани моделі, пози, варіював конструктивність побаченого, урізноманітнював форму та композицію. У численних варіаціях «ню» він то гранично наближується до природи, то віддаляється від неї.

Зустрічаються портрети різних планів: погрудні, поясні, на повен зріст, лежачі постаті та багатофігурні композиції. Бізюков шукав вирішення форми, яка б найбільш точно, лаконічно відповідала смислому наповненню.

Жіночі образи Бізюкова часто стають уособленням природних сил. Композиція «Амазонки біля човна» (1960-ті) є тому яскравим прикладом. У цьому випадку синій колір перебуває у потенціалі, він є тим тлом, на якому відбиваються всі інспірації художника. У природі, що і підтверджує синій твір, цей колір пов'язаний зі стихіями (вода, повітря), він супроводжує магнетичні ефекти напруги, що в структурі твору є ніби випромінюванням лептонного поля, яке мерехтить іскрами психолофізіологічних імпульсів; і все це нашаровується на ключовий колір полотна з його тяжінням до зелено-червоного та індиго-зеленого.

Ці образи можемо співвіднести з містифікованими образами українського фольклору: русалками та мавками, можна накласти на образи Бізюкова, і вони будуть гармонійні. Русалки на-

прочуд ніжні і сумні, часто зовсім оголені, вони нагадують образи купальниць Бізюкова, інші схожі на мавок – жительок лісових хащів і полів. Художник свідомо чи інтуїтивно поєднує в таких образах архаїчні мотиви з модерними бойчуківськими. (Рис. 4.4).



Рис. 4.4. Онуфрій Бізюков. Амазонки біля човна, 1960-ті. Полотно, олія.

Fig. 4.4. Onufriy Biziukov. Amazon by the boat, 1960-s. Canvas, oil.

Міфологізація образу оголених у Бізюкова часто апелює до архетипу Матері-Землі – богині землі, яка колись вважалася святою. Образ Землі-Матері сягає глибокої давнини – щонайменше до праїндоевропейської епохи. Про це свідчать численні паралелі цього персонажа в міфології індоєвропейських народів: Деметра в грецькій, Анаїта в іранській, Жеміна в литовській та ін. Ріки, моря і землі втілені у Бізюкова у досить реальних жіночих образах. Опісля своє жіноче втілення отримують і абстрактні поняття: пробудження, сон. Часто художник розміщує жінку на всій площині полотна, її тіло майже закриває його. Залишаються лише невеликі частини тла, які очевидно є землею, небом і водою. Такою є «Оголена на пляжі» (1960-ті) (Рис. 4.5).



Рис. 4.5. Онуфрій Бізюков. Оголена на пляжі, 1960-ті. Полотно, олія.

Fig. 4.5. Onufriy Biziukov. Nude on the beach, 1960-s. Canvas, oil.

Окремі жіночі образи Бізюков ототожнює із силами природи, хоча вони неодмінно антропоморфні, жодного абстрактного зображення не знайдемо у мистецтві художника, хоч і трапляються стилізації в дусі неопримитивізму у творенні образу моделі.

В образи оголених митець вкладав щось значно більше, аніж оспівування селянок-колгоспниць та їхньої праці, як це часто можна зустріти у заідеологізованій творчості тогочасних художників.

Твір «Українська Венера» (1960-ті) – це уособлення молодого Землі, що пробуджується, своєрідний аналог весняної пори, пробудження України.

Очевидно, що тема Землі постійно хвилює митця і постійно повертає його саме до такого персоніфікованого трактування. Із землі, згідно з Біблією, апокрифами і народними легендами, створено тіло людини: душа її після смерті потрапляє у верхній світ, а тіло – в землю. Людина постійно і неодмінно пов'язана із землею. Земля, за слов'янською традицією, є символом материнства і жіночого начала. Ось ці риси і знаходимо у творчості Онуфрія Бізюкова, він наче шукає правильний варіант, вірну відповідь на питання, що таке земля. І не зупиняється на чисто формальному рівні, а підноситься на метафізичний.

Таким чином, період відлиги в образотворчій культурі загалом, як і у творчості Бізюкова зокрема, став ще одним маркером на шляху до подальшого творення й урізноманітнення образу жінки. Це час експериментів і пошуків, відкриття нового, що Бізюков робив безстрашно. Це диктувалося не лише внутрішнім голосом і потягом до нового або відродженням ідей бойчукізму, а й історичними й культурними умовами, що склалися на теренах України в 60-ті роки минулого століття. Ці часто несприятливі умови активізували цілу плеяду митців, які почали шукати адекватних форм вираження, не зраджуючи в той самий час власних принципів і традицій. Так чинив і Бізюков, маючи за плечима великий життєвий і творчий досвід, заглиблюючись в історію мистецтва різних народів, а особливо давньоукраїнського. Він почав розвивати власні ідеї, які згодом утілились у низці живописних та графічних творів, а окрім того, в маловідомих, але суттєво важливих мистецтвознавчих дослідженнях та есеях.

Як сказав хтось із класиків, «від кохання до жінки народилося все найпрекрасніше у світі!» Це було також і важливою темою у творчості Онуфрія Бізюкова. Будучи неодруженим талановитим митцем, він мав багато шанувальниць та прихильниць. Про це свідчить хоча б така проста річ: на багатьох полотнах зображені оспівані ним оголені жіночі постаті. Їх безліч!

У радянський час художник жив скромно, тому не міг собі дозволити оплачувати кожній натурниці її працю. А полотна з них написав чимало. Їм усім він був вдячний. Натурниці йшли на великий ризик, адже більше 50-ти років тому в людей була інша психологія. Малювання оголеної натури, навіть не в інституті, а так, приватно... й увявити собі не можна, чим це могло обернутися!

Бізюков фіксує різні жіночі образи. Це і дівчата школярки, і його сусідки по майстерні, подруги, натурниці, знайомі...

Усі вони різні і передають відповідний характер зображуваної. Художник не слідує усталеній визначеній манері чи техніці, для кожного образу він підбирає особливу лінію, штрих, матеріал, частіше колір, які формують своєрідний образ. Деякі з них просто є узагальненим – вигаданим і сформованим в уяві образом жінки. Робота у різних техніках відкриває різнобічність бачення митця. В основному це твори, виконані акрилом, олією, пастеллю або ж олівцем.

Моделі самі знаходили художника, переважно через подруг, яких Бізюков уже малював. Вони погоджувалися позувати безкоштовно. Дівчат заворожувала спокуса мати малюнок або живописний етюд оголеної себе. Малював Бізюков своїх «ню» найчастіше на березі річки, моря, на камінні, скелі, в майстерні, інтер'єрі, на підвіконні, в ліжку, умовному просторі... Так, на полотні «В майстерні» (1960-ті) Бізюков представив глядачеві жінку, що сидить на умовному подіумі з широко розведеними ногами, показуючи лоно. У формуванні композиції автор використовує лише три кольори та їхні переходи: синій, вохру та рожевий відтінок; додаючи до них білила і змішуючи, художник творить інші кольори. Проте вони вже покладені локальними плямами на полотні і грають з лінією, яка формує силует. Автор дивиться на жінку ніби згори вниз, тому лінія горизонту знаходиться над нею, вона повністю входить у сферу земного, стає з нею одним цілим.

Характерні, витончені, граційні, кокетливі, просякнуті чуттєвістю оголені на полотнах Бізюкова заворожують глядача загадковістю, пристрасністю та глибиною. Його купальниці нагадують образи дівчини-ріки, вони ніби матеріалізуються в просторі, не втративши при цьому ні легкості, ні прозорості. Так, «Оголена з рушником» (1960-ті) – молода симпатична чорнява дівчина дивиться просто на глядача, тримаючи рушник. Чітко вимальовуються тендітна шия, оголені плечі, обрис грудей, і все тіло, – плавні й заокруглені форми створюють елегантний образ. Обличчя спокійне та натхненне. Примітивна в своїй основі лінія вимальовує усю постать. Лаконічна форма, впевнена поза презентують глядачеві жінку у солодкій знеможі.

Справжньою родзинкою серед ню автора є «Оголена на скелі» (1960-ті), – приклад майстерного відчуття форми і кольору. Переважають ніжні, рожеві відтінки, мазок широкий, рельєфний, одним порухом художник окреслює площини обличчя, водночас узагальнюючи образ, зводячи його до якогось універсального відтворення жіночого образу. Інші його зображення оголених моделей теж, в основному, побудовані на зіставленні трьох-чотирьох основних кольорів і головне, домінуючої неопримітивної лінеарності, що була основою у творчості художників-бойчуків у 1920-ті – 1930-ті рр.

Автор залишає частини картини не прописаними, за рахунок цього активно працює колір, переважають темні відтінки: червоні, сині, чорні та вохристі... Художник з великою майстер-

ністю передає композиційну площинність, наносячи контури обличчя шляхом продряпування на поверхні фарби.

Інша композиція – «Лежача із човном» (1960-ті) – вирізняється своїм конструктивним вирішенням. Тут Бізюков оперує лінією: впевнено і чітко будує контур, одні лінії більш інтенсивні, інші стають усе прозорішими, накладаються одна на одну, за рахунок чого створюється своєрідна ілюзія глибини простору в рисунку. Здається, якби Бізюков залишив лише лінію, то образ все одно б читався. Пропорції тіла не є правильними, у купальниці поза і вигини тіла дещо незграбні й незручні. Ця композиція слугує яскравим свідченням звернення Бізюкова до основних засад бойчукізму, а саме – конструктивності образотворчого мислення. Нагадаємо, це відбувається у 1960-ті роки, в період «відлиги».

Серія «Жінки-Моря» Онуфрія Бізюкова, де митець здійснив своєрідне об'єднання морської стихії з жіночими образами, вражає багатством лінійної культури. З одного боку, витонченість лінії та її стриманість на абстрактному однотонному тлі, – натомість з іншого, – з'являється одна тонка безперервна лінія, яка формує завершені образи дівчат на заповненій плямами та мазками фарби колірній основі. Жінки на полотнах Бізюкова цієї серії – стародавні архетипи жіночності – тонуть в колірних морях, уособлюючи материнську та жіночну красу, що вийшла з глибини несвідомого. Така інтерпретація цікава, бо, справді, в роботах дівочий образ, здається, розчиняється у написаних хвилях, проте чи дає це легкість, чи дійсно дівчата схожі на силу природи?

Візьмемо до прикладу роботу «Замислена» (1960-ті) – цікаво Бізюков використовує колір, тіло оголеної переливається барвами, синюваті, фіолетові і рожеві тони перехлюпуються у золотаві відтінки помаранчевого і жовтого кольорів. Поверх цієї гри фарб художник тонкими, а подекуди грубими лініями прокладає штрихи, що відтворюють морські хвилі.

В окремих «ню» художник втілює відвертість еротизму, немовби промовляючи до глядача: «Покажіть мені свою еротіку, і я скажу, хто ви...». Оголене жіноче тіло на пом'ятих простиралах, «ню» з рушниками у руках та на плечах, під час споглядання, за туалетом, розчісуючи волосся і ще безліч таких варіацій – репрезентація самого жадання, самого потягу... У інших композиціях Бізюков трактує жінку як щось пасивне, покірне, м'яке, згідливе. Тобто він підбирає до кожної відповідний образ, передає її настрої та психологію натури.

У багатофігурних зображеннях оголених на пляжі митець ніби презентує в одному просторі різні погляди на еротіку, переосмислює своє уявлення про еротичне і про жіноче тіло загалом. Парадокс: деякі живописні жіночі зображення здаються майже нав'язливими, хоча й варіативними повтореннями, ніби художник використовує кілька дуже інтимних образів раз по раз, намагаючись чи то вдосконалити, чи то позбутися їх.

Картини з оголеними жіночими постатями Бізюков лише зрідка виставляв на тогочасних виставках, бо вони випадали із

загального контексту. Тим важливішим є сьогодні простежити за вибудовуванням Бізюковим логіки історичних видозмін цих образів, відносин художника до жінки, пошук витоків їх у далекому й недалекому минулому.

Онуфрій Терентійович Бізюков відійшов у вічність 15 березня 1986 року в Києві, у віці 88-ми років. На якому кладовищі він похований, не вдалося встановити й досі. Малярська й теоретична спадщина художника збереглася в українських музеях, більша її частка – в закордонних та національних приватних колекціях. Завдяки дбайливому плеканню творів Бізюкова окремими збирачами, сьогодні ми маємо змогу ознайомити широке коло поціновувачів мистецтва з творчістю видатного художника-бойчукіста авангардного спрямування.

Визначення «бойчукіст» або «націоналіст», яке було тоді принизливим тавром, переслідувало учнів Учителя все життя, ламаючи долі, не даючи ні творити, ні спокійно жити. Деякі бойчукісти встигли виїхати з України, загубилися, «розчинилися», але продовжували працювати, не зраджуючи себе. Проте до кінця 1980-х рр. їхні картини на теми праці простих робітників взагалі забороняли показувати – не вписувалися в рамки соціалістичного реалізму (Володимирова, 2017).

Коли розглядаєш твори, вивчаєш долі художників, приходить розуміння: якого рівня могло б досягнути українське мистецтво, як би бойчукісти вільно творили, втілюючи в життя засади Учителя! Вражають сміливість задумів, самовідданість, з якою вони бралися за їх утілення. Це були однодумці, талановиті митці, які прагнули сказати нове слово і втілити свої новаторські ідеї в образотворчому мистецтві, глибоко закорінюючись у національний ґрунт.

**Наукова
новизна та
практичне
значення
дослідження**

5

Отже, Онуфрій Бізюков зумів полюбити Україну як рідну Батьківщину, полюбити її людей, традиції, культуру, мистецтво... Саме їм він присвятив усе своє життя, починаючи ще з навчання у Миргороді. Художник на початках творчого злету, розвивався у кубістично-примітивістському ключі, проте комуністична система надламала його мистецький потенціал. І не тільки його!

О. Бізюков спричинився й до розвитку музейництва; його діяльність також дала пагіння у педагогічному напрямі, зрештою, він був і художником-монументалістом, що заявив про себе як учасник перших масштабних розписів у Європі ХХ століття. Він долучився до розвитку пейзажного живопису України того самого часу, розвиваючи імпресіоністичні тенденції у цьому жанрі.

Проте головна його роль полягала в тому, що, незважаючи на всі труднощі життя, Бізюков зумів зберегти і розвинути традиції бойчукізму у другій половині ХХ століття, передаючи естафету талановитій молоді. Він, як останній з могікан-хранителів, заповідав майбутній плеяді настанови Бойчука, бо сам завдяки Учителю долучився до розвитку європейського культурного процесу того часу.

Висновки **6**

Мистецтво бойчукістів стало одним із вершинних досягнень культурного відродження 20-х – поч. 30-х років минулого століття. Але батько і засновник цієї течії Михайло Бойчук був приречений на загибель як «противник» тогочасної ідеологічної системи. Так і сталося... Після довгих допитів НКВС йому і найближчим соратникам сфабрикували справи і засудили до найвищої міри покарання. М. Бойчука, І. Падалку, В. Седляра, І. Липківського, С. Налепинську-Бойчук, Є. Ситнянського було розстріляно 13 липня, зловісного 1937 року. А через рік – і М. Касперовича. Доля решти учнів М. Бойчука складалася по-різному, але в усіх виявилась нелегкою...

Саме завдяки творчій самовідданій праці «бойчукістів», Україна в 20-ті – 30-ті роки ХХ століття була в авангарді світової культури. Учні Бойчука, що дивом залишилися живими, бережливо плекали і розвивали шляхетні творчі засади Учителя, передаючи їх майбутнім поколінням, художникам т. зв. «четвертої хвилі». Сьогодні це – відомі, талановиті художники-монументалісти: Петро Гончар, Ніна Денисова, Микола та Петро Малишки, Олександр Мельник, Володимир Федько (1940–2006). Значною мірою засади бойчукізму у своїй школі монументального малярства використовував академік Віктор Гонтарів (1943–2009) з Харкова.

Список посилань

- Бізюков, О. (б. р.). Коротка автобіографія [Рукопис]. Архів С. Білоконя.
Володимирова, В. (2017). Школа Михайла Бойчука. Взято з <http://zv.zp.ua/articles/1032-SHkola-Mihayla-Boychuka.html>.
Протас, М. (1997). Сакральна енергія кольору як статус самосвідомості мистця. *Образотворче мистецтво*, 1, 73-75.
Разінкіна, О. (2002). "...Колір здатний говорити сам". *Образотворче мистецтво*, 2, 24.
Стенограми засідань СХ УРСР щодо обговорення робіт Бізюкова та виставки його творів. (б. р.). (Фонд 634, Опис 1, Справа 14). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.

References

- Biziukov, O. (n. d.). Korotka avtobiohrafiiia [Rukopys] [Short autobiography [Manuscript]]. Arkhiv S. Bilokonja [in Ukrainian].
Protas, M. (1997). Sakralna enerhiia koloru yak status samosvidomosti mysttsia [Sacred energy of colour as the status of the artist's self-consciousness]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 1, 73-75 [in Ukrainian].
Razinkina, O. (2002). "...Kolir zdatnyi hovoryty sam" ["...The colour can speak"]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 24 [in Ukrainian].
Stenohramy zasidan SKh URSR shchodo obhovorennia robit Biziukova ta vystavky yoho tvoriv [The transcripts of the meetings of the USSR UA concerning the discussion of Biziukov's works and exhibitions of his works] (n. d.). (Fund 634, Inventory 1, File 14). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
Volodymyrova, V. (2017). Shkola Mykhaila Boichuka [School of Mykhailo Boychuk]. Retrieved from <http://zv.zp.ua/articles/1032-SHkola-Mihayla-Boychuka.html> [in Ukrainian].

**DECORATIVE AND HOUSEHOLD
UTENSILS IN THE PRODUCT
ASSORTMENT OF LVIV
EXPERIMENTAL
CERAMIC AND SCULPTURE
FACTORY: THE ISSUE
OF FORMATION**

Mykhailo Bokotei,
<https://orcid.org/0000-0001-6186-5700>
PhD in Arts,
H. T. Head of Glass Art Chair
Lviv National Academy of Arts,
Lviv, Ukraine
bokotey@gmail.com

**ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВИЙ
ПОСУД В АСОРТИМЕНТІ
ПРОДУКЦІЇ СКЛОЦЕХУ ЛЬВІВСЬКОЇ
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ
КЕРАМІКО-СКУЛЬПТУРНОЇ
ФАБРИКИ: ДО ПИТАННЯ
ФОРМОТВОРЕННЯ**

Бокотей Михайло Андрійович,
<https://orcid.org/0000-0001-6186-5700>
кандидат мистецтвознавства,
Львівська національна
академія мистецтв,
Львів, Україна
bokotey@gmail.com

Abstract

The aim of the research is to find out the form-making, artistic-constructive and technological features of small-scale production of Ukrainian glass-making enterprises at the end of the twentieth century on the basis of a separate category of products, namely decorative and household utensils. **Research methodology.** Methods of diachronic and synchronous description of artistic phenomena, method of formal analysis and synthesis, structural-functional and stylistically typological method as well as interview method are used. **Scientific novelty.** The article is a part of a scientific study that for the first time in the Ukrainian art studies addresses the problems of design of small-scale production of blown glass producers, in particular in the context of the work of one of the most developed enterprises of the country – Lviv experimental ceramic and sculpture factory. **Conclusions.** The blown glass manufactory LEKSF, which functioned during the period of 1962–2005, became the focal point for the continuation and development of the traditions of the classical Ukrainian blown glass and the base for the work of glass sculptors from the whole Soviet Union. Actually, in 1989 the international symposiums of blown glass in Lviv, which made it into the history of the world studio movement and had a significant impact on the development of glass making

Анотація

Мета дослідження – виявити формотворчі, художньо-конструктивні та технологічні особливості малотиражної продукції українських підприємств-скловиробників кінця ХХ ст. на основі окремої категорії виробів – декоративно-ужиткового посуду. **Методологія дослідження:** використано методи діахронного та синхронного опису мистецьких явищ, метод формального аналізу та синтезу, структурно-функціональний і стилістично-типологічний, а також метод інтерв'ю. **Наукова новизна.** Стаття становить частину наукового дослідження, яке вперше в українському мистецтвознавстві розглядає проблеми дизайну малотиражної гутної продукції вітчизняних скловиробників, зокрема в контексті роботи одного з найбільш розвинених підприємств країни – Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики. **Висновки.** Склоцех ЛЕКСФ, який функціонував упродовж 1962–2005 рр. став осередком продовження та розвитку традицій класичної української гуті і базою для роботи художників-склярів з цілого Радянського Союзу. Власне тут у 1989 р. розпочали роботу міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові, які увійшли в історію світового студійного руху і мали істотний вплив на розвиток склярства в Україні. На основі аналізу декількох різновидів склопосуду, який

in Ukraine, began to function. On the basis of the analysis of several varieties of glassware, which was replicated during the period of the greatest prosperity of the glassworks of LEKSF during the 1970–1980's, the main typological groups were determined, their formative features, color characteristics and technological aspects of formation and decoration were highlighted. The activities of designers of print production: blown glass masters and professional glass artists, who on equal terms were the authors of industrial designs was also studied. The issue of cooperation between a master and an artist in the context of experience exchange, interpretation of author's ideas and co-authorship is extremely important for the research too.

тиражувався у період найбільшого розквіту склоцеху ЛЕКСФ упродовж 1970–1980-х рр., визначено основні типологічні групи, висвітлено їх формотворчі особливості, колористичні характеристики та технологічні аспекти формування та декорування. Розглянуто також діяльності дизайнерів тиражної продукції: майстрів-гутників і професійних художників склярів, які на рівних умовах були авторами промислових зразків. Важливим для дослідження є також питання співпраці на лінії майстер – художник у контексті обміну досвідом, інтерпретації авторських ідей, співавторства.

Key words: **Ключові слова:**

blown glass, design of glass art, glass enterprises, decorative and household utensils, glass artists, blown glass artists.

гутне скло; дизайн художнього скла; підприємства-скловиробники; декоративно-ужитковий посуд, художники-склярі, майстри-гутники.

Вступ ■ **1**

Українська гута – це самобутнє, унікальне явище у світовому мистецтві зі столітніми традиціями та давньою історією. У другій половині ХХ ст. українське художнє скло перебувало у світлі розквіту і свободи авторської ідеї, розвитку творчого експерименту з матеріалом, технологіями, формотворенням. Синергія культурно-мистецьких процесів, які спричинили поширення в країнах Західної Європи та США міжнародного руху студійного скла не могла не вплинути на розвиток скловиробничої галузі й нашої країни. Знаменним роком для українського сучасного склярства був 1962 р., коли розпочав діяльність цех гутного скла Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики (ЛЕКСФ), який згодом став одним з основних осередків виробництва гутних скляних виробів у республіці.

Мета дослідження ■ **2**

Мета дослідження насамперед полягає у відтворенні, розширеному аналізі та збереженні формотворчих і технологічних особливостей зразків гутної продукції, яка становить вагому частку мистецтва художнього скла України ХХ ст.

Методологія та аналіз джерельної бази ■ **3**

У ході дослідження використано методи діахронного та синхронного опису мистецьких явищ, метод формального аналізу та синтезу, структурно-функціональний і стилістично типологічний, а також метод інтерв'ю.

Одна з важливих груп джерел дослідження – збірки скла, які містяться у фондах музеїв. Опрацьовані музейні збірки дозволили простежити основні тенденції формотворення та поши-

рення того чи іншого типу скляних виробів. Також це уможливило виокремити основні групи гутних виробів, які продукували місцеві гутти, та визначити рівень майстерності гутників. Основним джерелом дослідження продукції ЛЕКСФ стали каталоги зразків склоцеху, до яких вносили всі проекти, впроваджені у тиражування. Технологічні описи виконання зразків зроблено на підставі власного досвіду автора статті, а також інтерв'ю з дизайнерами продукції львівських склопідприємств, колишнім начальником цеху художнього скла ЛЕКСФ Ю. Угрином і головним художником фабрики Ф. Черняком, автором численних проєктів А. Бокотеєм.

Результати дослідження

4

Історія цеху художнього скла Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики тісно пов'язана з Художнім фондом, який був створений у 1944 р. при Спілці художників України. З ініціативи керівників Львівської організації СХУ (Я. Чайки, Д. Крвавича та М. Курилича) і фінансової підтримки Худфонду України СХ СРСР у 1962 р. було створено цех гутного скла. На Львівщині у ці часи збереглося покоління професійних майстрів-склодувів, які працювали в гутних цехах невеликих артілей, завдяки чому і вдалося сформувати колектив цеху ЛЕКСФ. Із заснуванням на фабриці гутного цеху діяльність дрібних артілей на Львівщині припинилася, а на ЛЕКСФ перейшли працювати всі провідні майстри-склодуви: Р. Жук, Й. Гулянський, П. Думич, Б. Валько, М. Тарнавський, І. Чабан, О. Гера, Е. Голяк, М. Лопушанський, П. Вдович та інші (Черняк, 2006).

Водночас, істотними були зміни в організації виробництва, де робітники-склодуви на рівні з художниками-професіоналами отримали можливість виконувати зразки для тиражування. Це значно вплинуло на характер продукції, формотворчі та образні особливості. Спільна робота майстрів та художників над розробкою виробничих зразків, освоєння митцями різних технічних і технологічних прийомів сприяли збагаченню художньо-виражальних засобів. Це забезпечило розширення асортименту, підсилення мистецького навантаження, ідейного змісту та декоративної виразності продукції склоцеху львівської фабрики.

Асортимент виробів з гутного скла, який виготовлявся на українських підприємствах цього періоду, за пластичними та утилітарними особливостями можна поділити на три основні групи: побутовий посуд, декоративний посуд, скульптурна пластика. Кількісно найбільшу групу скляної продукції становив побутовий посуд, тобто вироби широкого вжитку. Найбільшими виробниками саме цього виду продукції були Київський завод художнього скла, Львівське виробниче об'єднання «Райдуга», Романівський склозавод, Бережанський, Костянтинівський та інші. Проте, виключно традиційним гутним способом цей вид продукції виготовляли тільки на ЛЕКСФ.

Скористаємось визначенням авторів «Нарисів з історії українського дизайну ХХ століття» посуду як одного з «найдавніших і найбільших морфологічних структур народного декоративно-прикладного мистецтва, що складається з п'яти родових відмін: господарський, кухонний (для приготування їжі), посуд для столу, посуд для транспортування напоїв і страв, сакральний посуд» (Станкевич, 2012, с. 127). У його виготовленні застосовували найрізноманітніші матеріали. Прикметно, що більшість його форм не змінювалися протягом століть, як і саме приготування традиційних страв. У виготовленні цього посуду витримано усі технічні, утилітарні та мистецькі вимоги. Важливо, що багато його типів стали унікальними творами народного дизайну, а деякі з них без найменшої зміни форми впроваджувалися у промислове виробництво (Станкевич, 2012, с. 127).

У даному дослідженні розглянемо наступні підгрупи виробів, які становили найбільшу частину декоративно-ужиткового посуду з асортименту продукції ЛЕКСФ: декоративні кошики, т. зв. фруктошниці і набори для напоїв. Так як і вази, об'єкти цього виду продукції мали чи не найбільш ужиткове значення і були в кожній домівці.

Вази-кошики, які виготовлялись у склоцеху ЛЕКСФ, базувались на давніх традиціях української гуті і якнайкраще зберегли відповідний характер формотворення і декорування ще з XVII–XIX ст. Декоративно-ужиткова скляна вазочка-кошик в історії українського склярства фігурує неодноразово серед продукції гут Галичини, Волині, Житомирщини, Київщини та інших регіонів України, а її зразки сьогодні зберігаються у багатьох приватних і державних колекціях. У своїх наукових працях ці вироби згадує Ф. Петрякова (1975, с. 48), Н. Корнієнко (1975), С. Мартинюк (2004, с. 191).

За стилістикою ця категорія виробів склоцеху ЛЕКСФ мала багате оздоблення прозорими або кольоровими наліпами. Зрідка, чаша була прикрашена внутрішнім кольоровим декором. Зазвичай, основу локального кольору було цілком вкрито декоративними наліпами різної форми і конфігурації з перекручуваннями, відтягуваннями та надрізами. Ручка кошика часто була декорована квітками-трояндами угорі, або в місцях приєднання до чаші. Інколи квітка прикрашала також саму чашу кошика. Незважаючи на те, що ці вироби наділені максимальною кількістю рис, які позиціонують їх в категоріях виключно кітчу, вазочки-кошики якнайбільше відповідають цьому стилю. Особливо, враховуючи, що в побуті вони використовувались для цукерок чи печива, або прикрашали вітрини сервантів.

Справжнім майстром цього виду продукції на ЛЕКСФ вважався О. Гера, у чиєму доробку декілька десятків зразків кошиків, виконаних у різні роки. Складув часто використовував для основи цілком біле сульфідно-цинкове або криолітове скло, декороване хаотичною темною шпінковою різноманітною конфігурації (арт. 7670, 7726). У випадку цих зразків майстер вико-

ристовував для декорування наліпів плоскі траплі¹, хоча зазвичай вживались фігурні. Обидва кошики поставлені на основу, т. зв. «п'ятак»². Внутрішній контрастний колір першого зразка смарагдовий, а другого – блакитний. Окрім того, колір оптично формує ободок на фігурному завершенні чаші. Інший зразок з криолітового скла декорований в основі перекрученою кольоровою шпінковою по всій поверхні, при цьому не закатаною, яка добре зберегла фактуру. Декоративні наліпи виконані з використанням пінцета, а не траплів, у формі завитків, а не площин.

Василь Драчук у притаманному для майстра стилі запроєктував зразок з арт. 7681. Основа яскраво-червоного кольору виконана за тим самим принципом, що вази автора: з використанням кераміки і відтягуванням скломаси. Прозора ручка декорована кольоровою квіткою нагорі і двома квітками в місцях приєднання до чаші.

Іван Чабан використав для двох зразків вазочок-кошиків (арт. 779978000) давній спосіб формування виробу на «п'ятаку». Основа у цьому випадку будується не на базі продувної банки, а способом пошарового накладання скла на плоску круглу площину. Цей метод доволі довготривалий і вимагає неабиякої майстерності склодува при нарощуванні маси і утримуванні при цьому симетрії і рівноваги виробу. Декоративна фактура надана з допомогою фігурних траплів, якими сплющені під кутом паски гарячого скла кожного почергового шару. Ручка перекручена і декорована наліпами, також – фігурними траплями. Перший зразок зроблено з прозорого, натомість, другий – з медового скла, яке часто варили у горшковій печі. Якщо у першому кошику декор надавався плоскими рифленими траплями,



Рис. 4.1. І. Чабан. Кошик, ЛЕКСФ, 1986 р., арт. №7799.

Гутне скло, вільне формування, h=26 см. Фото з каталогу продукції ЛЕКСФ.

Fig. 4.1. I. Chaban. Basket, LEXF, 1986, Art. No. 7799.

Gutna glass, free formation, h = 26 cm. Photo from the catalog of products LEXF.

¹ Інструмент для декорування з плоскими або фігурними кінцівками.

² П'ятак – плоский скляний диск, який накладається на дно виробу під час перекладання на ліпку, переважно з метою підвищення стабільності або полегшення шліфування (у випадку широкої основи).

то у другому цей прийом виконувався інструментом з півкулями на кінцях – таким, який використовували для формування очей у скульптурній пластиці.

Надзвичайною відповідністю пропорцій та елегантністю доволі стриманого і водночас виразного декору характеризується ваза-кошик авторства І. Мацієвського (арт. 8118). Синя чаша кошика оздоблена грубими наліпами з кольорової крихти у формі квітів на кожній з чотирьох приплюснутих граней. Прозора ручка прикріплена до широко відкритої з відведеними фалдами пелерини. Вінце ручки декороване невеликого розміру кольоровою квіткою. Ця форма з подібним декором виконувалась у різній кольоровій конфігурації. Видозмінювались також декоративні елементи як чаші, так і ручки кошика.

Наступна, значна за обсягами категорія склопосуду в асортименті ЛЕКСФ – так звані фруктовниці. До цієї групи зараховуємо також інші за призначенням вироби: попільнички, набори для салатів, тарілки. Часто ці форми були доповненням до композиції з вазою, рідше входили в комплект для напоїв. У каталогах асортименту склоцеху львівської фабрики 1970–1980 рр. зустрічаються зразки фруктовниць, виконані фактично всіма майстрами, які в той час працювали на верстаті. Авторами або співавторами зразків зазначаються також такі професійні художники як А. Бокотей, Б. Галицький, С. Мартинюк, Ф. Черняк та ін.

До найяскравіших зразків, виконаних А. Бокотеем належать фруктовниці, які входили у комплекти з вазами: арт. 6029, 6030, арт. 6420 та арт. 6555, 6558. Перші дві фруктовниці з 1980 р. виконані у максимально класичній формі: одна з рівним краєм, інша – у формі хвилястої пелерини. Декоровані вироби у спосіб, який часто використовував тоді художник при виконанні зразків – імітації венеційської нитки, комбінованої з коричневого та червоного скла.

Характерним за формою та технікою виконання є зразок з арт. 6420, який у комплекті з вазою повністю вирізнявся серед зразків того часу. Мінімалістичний підхід до колористичного рішення, нестандартна форма з відтягненими отворами підкреслюють прагнення автора до творчого експерименту. До речі, це зразковий приклад, коли у каталозі продукції зазначався один автор – майстер-гутник, а фактично дизайнером



Рис. 4.2. А. Бокотей, І. Мацієвський. Фруктовниця, ЛЕКСФ, 1981 р., арт. №6420. Гутне скло, вільне формування, D = 27 см. Фото з каталогу продукції ЛЕКСФ.

Fig 4.2. A. Bokotey, I. Matsievsky. Fruktovnica, LEXF, 1981, art. No.6420. Gutna glass, free formation, D = 27 cm. Photo from the catalog of products LEXF.

був професійний художник: ваза з арт. 6435 в аналогічному стилі і з однаковим способом виконання, записана як виконана І. Мацієвським. Фруктовниця, натомість – у співавторстві з А. Бокотеєм.

Два наступні зразки з арт. 6555, 6558 є частинами комплекту з шести елементів: чотири салатниці різного розміру, ваза на цукерки і попільниця. Автор знову звертається до простих експериментальних форм, де силует побудований на широкій стійкій основі, звуженій згори умовної ніжки і в різній мірі нерівномірно широко відкритим верхом. Форми салатниць повторюються у різних розмірах, цукорниця і попільниця, натомість, відрізняються і пристосовані до утилітарних потреб. Верхня розведена площина попільниці прим'ята у чотирьох місцях для місця на цигарку. У вазі на цукерки характерними є широко відкриті поли, подібно до тарілки. Форма, натомість, стабільно стоїть на широкій монолітній нозі. Важкості і приземленості додатково надає локальний коричневий колір основи виробу. Верхня пелерина кожного з елементів набору інтенсивно декорована товстою венеційською ниткою, подібно до інших зразків А. Бокотея того періоду. При цьому, якщо на салатницях чітко виражена спіраль і проміжки між почерговими пасмами, то у цукорниці ця межа майже зовсім знівельована і шпінковка накладена впритул. Цей хід створює враження, ніби венеційський декор був виконаний у вертикальному напрямку.

Зразки фруктовниць і тарілок зустрічаються і в авторському доробку майстра скульптурної пластики В. Драчука. Десертний набір з арт. 6216 виконаний із півтону абрикосового кольору зі спіралевидною шпінковкою з кольорової крихти. Простота декору відповідає мінімалістичній формі: розведена тарілка у гарячому стані легко опущена вниз, що надає площині нерегулярної хвилястості.

Два різні за характером типи зразків належать авторству М. Павловського. Тарілки з набору для печива, арт. 6384, виконані майстром у 1981 р. Прості форми синьо-зеленого кольору нарочито декоровані відвертими зовнішніми наліпами у вигляді великих «малинок». Додатково, дві з них розміщені на протилежних краях, що спричинило так зване «поведення» форми, коли тарілка деформується у двох напрямках під впливом ваги накладеного близько до набеля скла. Спершу здається, що такий спосіб декорування не зовсім притаманний корифею української гуті, та спадщина складува настільки велика і різноманітна, що у його виробках постійно зустрічаємо пошуки нових шляхів формування і обробки художнього скла.

Наступні зразки, арт. 8014, 8017, виконані у 1986 р. у більш традиційному для майстра стилі з використанням венеційської нитки та мілефіорі. Комплект складався з чотирьох елементів: ваза, цукорниця, тарілка, фруктовниця. Завершення форми кожного з виробів виконане у подібному стилі, проте у відмінних формах: ваза і фруктовниця ліровидної форми мають роз-

критий верх, обмежений чорним ободком; цукерниця у формі регулярної кулі має прим'ятий пінцетом у декількох місцях край без ободка; тарілка має рівностінну відкриту форму.

Як і решта зразків Ф. Черняка, який довгий час займав посаду головного художника ЛЕКСФ, фруктової тарілки митця вирізняються понадчасовістю дизайну, елегантною формою і новаторством декору. Три елементи фруктового набору різних розмірів з арт. 5787 виконані в одній формі. Локальний червоний колір легко збитий білим підкладом з сульфідно-цинкового скла. Два протилежні кінці простої відкритої форми відтягнені пінцетом, при чому один – у напрямку назовні, а другий – до середини. Зразок з арт. 6634, знову ж таки, поєднує простоту та лаконічність з витонченістю й елегантністю як форми, так і декору. Білого кольору тарілки з салатного набору оздоблені масивною червоною спіралевидною шпіновкою, стягнутою до центру в одному місці. У цьому ж місці форма тарілки легко увім'ята досередини на гарячому виробі в розведеному стані. Схожа техніка застосована у внутрішньому декорі тарілки (арт. 6837), де додатково червона, груба, стягнена у двох протилежних кінцях смуга на прозорій тарілці збагачена внутрішньою павутинкою з синьої цапфи.



Рис. 4.3. Ф. Черняк. Тарілка, ЛЕКСФ, 1982 р., арт. №6837. Гутне скло, вільне формування, D = 35 см. Фото з каталогу продукції ЛЕКСФ.

Fig. 4.3. F. Chernyak. Plate, LEXF, 1982, art. No.6837. Gutna glass, free formation, D = 35 cm. Photo from the catalog of products LEXSF.

У багатьох зразках продукції кінця 80-х років Ф. Черняк застосовує спосіб декорування виробів з використанням продувних накладів гарячого скла. Незважаючи на традиційність цього методу для української гуті, у цьому випадку за зовнішніми ознаками цей декор абсолютно не нав'язує класичних зразків. Наклади з гарячого скла майстер розміщує близько до набеля з роздутою банкою і продуває. Згодом, при розведенні вже на ліпці¹ по краях формуються оригінальні випуклості, які водночас відтягують поли відкритого виробу у своєму напрямку під дією власної ваги. Такий хід застосовано у фруктової тарілки арт. 7963 з локальним темним кольором наданим сульфідно-смагдовим підкладом.

Іван Мацієвський у фруктової тарілки з арт. 6833 інтерпретував спосіб декорування зразків, впроваджений А. Бокотеем, де краї

¹ Ліпка (або «понтія») – непродувна трубка, на яку перечіпляється роздута і відформована банка для розведення або продовження формування.

завершувались відтягнутими проколами. Інша тарілка авторства І. Мацієвського (арт. 8357) у традиційній хвилястій формі густо декорована кольоровою біло-синьою ниткою, а також великими червоними й оранжевими плямами. Цікаво, що інтенсивний кольоровий декор накладався на прозору банку без підкладу.

Ще одним важливим, проте доволі незначним сегментом в асортименті посуду на ЛЕКСФ були подарункові, т. зв. весільні фужери, виконані в стилі середньовічного венеційського скла. Витончені тонкостінні форми чаші, фігурні ніжки, багатий декор з зовнішніми наліпами, формований у різній конфігурації – все це майстерно виконане нагадувало роботу віртуозів з Мурано. Часто фужери виготовлялись в парі: вищий для молодого, нижчий для молодої. Майстром, який досконало володів венеційською технікою і багато експериментував, щоб досягти бажаного результату і відкрити незнані техніки, був М. Павловський. Проте, в каталогах продукції склоцеху ЛЕКСФ за 70-80 рр. зафіксовано лише роботи, виконані В. Білоусом. При цьому в журналах зазначається авторство Р. Гудими-Білоус, дружини складува. До речі, такі випадки часто трапляються, особливо коли проєкт виробу належить професійному художнику, а виконавцем є майстер-гутник. До прикладу, А. Бокотей часто записував зразки на майстра, з яким працював найчастіше – І. Мацієвського, С. Мартинюк – на О. Геру, Б. Галицький – на Р. Жука чи І. Мацієвського та ін. Так відбувалось, насамперед, з фінансових міркувань, оскільки більша кількість зразків у одного автора мала відображення в гонорарах.

Чашу весільного фужера з арт. 7720, виконано з накладом білого сульфідно-цинкового скла. Цільна ніжка, забарвлена грубою крихтою оранжевого кольору, відформована у керику і перекручена з відлитим денцем. Сполучення ніжки і чаші декороване прозорими наліпами з надрізами та завитками.

У наступних зразках стопа фужера виконана у класичний спосіб, методом розведення з допомогою двох складених дощечок. Чаша кубка з арт. 8072 виконана з двох накладів контрастних кольорів: внутрішній – зелений, зовнішній – червоний. Витягнута ніжка декорована двома пелюстками, обробленими траплями. Зовсім інший за формою, з акцентом на великій чаші фіолетово-коричневого кольору, фужер з арт. 8073. Якщо чаша у фужері доволі простої форми, то ніжка складена з трьох окремих частин і декорована завитками. Незважаючи на багатий і складний декор ніжки, оптично за формою переважає чаша.

Абсолютно іншим за характером є фужер з арт. 8074, де основна увага акцентується на декоративному персні, який символізує обручку, з відтягнутими наліпами. Перстень у доповнення до витонченої ніжки виконаний з набору сформованого у керику і перекрученого у спосіб, який часто застосовувався у венеційському склі. Червоного кольору чаша приплюснута в основі.

Ще одним виразним зразком у цій категорії продукції є фужер з арт. 8600. Знову ж таки, автори вдаються до збільшеної чаші у формі коктейльного фужера, а ніжка декорована у формі символічного персня, на цей раз цільного і оточеного кольоровою венеційською ниткою червоного кольору. Згори персня накладені перекручені завитки з прозорого скла, які, можливо і зайві, але додають фужеру рис класичної української гуги.

Фужер з арт. 8710 декорований у манері з відвертим наслідуванням венеційських зразків. Сполучення ніжки і чаші виконане у формі трьох з'єднаних куль і декоровані символічними драконами, чиї доволі реалістичні голови скоріш нагадують змій. Хоча, це враження нівелює кучерява оздоба тіла, виконана з густо перекрученого прозорого накладу.



Рис. 4.4. Р. Гудима, В. Білоус. Келих, ЛЕКСФ, 1988 р., арт. №8710. Гутне скло, вільне формування, h = 26 см. Фото з каталогу продукції ЛЕКСФ.

Fig 4.4. R. Gudima, V. Belous. Kelih, LEXF, 1988, art. No.8710. Gutna glass, free formation, h = 26 cm. Photo from the catalog of products LEXF.

Чи не наймасштабнішою групою за кількістю зразків у асортименті склоцеху ЛЕКСФ є набори для пиття. Це одна з тих категорій продукції, яка до сьогодні часто експлуатується в українських домівках. Їй притаманна широка колористична гама, розмаїття форм, багатство варіантів цільового призначення та різна кількість елементів у комплектах.

Як і більшість художників, які брали участь у розробці проєктів склопосуду на ЛЕКСФ, над зразками наборів для пиття працював А. Бокотей. У серії декоративно-ужиткових об'єктів різного призначення, виконаних автором упродовж 1980 р. з використанням венеційської нитки, художник створив набір з карафки і чарки, арт. 6194. Проста форма прозорої карафки з квадратною основою декорована спіралевидною перекрученою шпінковкою чорно-білого кольору. Чарка рівної округлої форми з легко розведеним вінцем.

Винятковим багатством форми і декору вирізняється набір з арт. 7883, який складається з високої фігурної карафки, виконаної тиходутим способом, та чотирьох чарок на фігурних ніж-



Рис. 4.5. А. Бокотей. Набір для пиття, ЛЕКСФ, 1986 р., арт. №7883. Гутне скло, вільне формування, h = 29; 12 см. Фото з каталогу продукції ЛЕКСФ.

Fig. 4.5. A. Bokotey. A set for drinking, LEXF, 1986, art. №7883. Gutna glass, free formation, h = 29; 12 cm. Photo from the catalog of LEXS products.

ках, які за силуетом органічно доповнюють штоф. На зразках помітно виділяється великий прозорий залив. Фіолетово-червона основа елементів набору декорована вертикально білою ниткою з сульфідно-цинкового скла. Окрім того, біла шпінковка через реакцію з основним кольором має нерегулярний край і надає виробам своєрідної мармурової фактури. Завдяки використанню форми для виконання об'єктів з набору художникові вдалося спрещувати і витримати досконалі співвідношення «пропорція – розмір», що наділяє даний комплект посуду особливими естетичними рисами і вирізняє його серед інших зразків.

Ще один зразок авторства А. Бокотей виконаний з використанням технології видування у форму і за характером і формальними ознаками якнайкраще асоціюється з призначенням набору – для компоту (арт. 7984). Тут опукла форма дзбанка увінчана широкою розкритою та загнутою з двох боків тарілкою. Завдяки такому експерименту з формою художник надав кшталт носика для наливання не завдяки традиційному відгинанню, а способом деформації цілої розведеної площини горла. Таким чином, виконавши функціональний елемент, автор додатково створив індивідуальний характер та оптичне враження призначення саме для компоту. На відміну від складної форми дзбанка, склянки у комплекті прості, присажені, з грубим прозорим заливом. Комплект декорований щільно накладеною грубою шпінковкою з крихти синього та білого кольору, додатково «прочесаною» вертикально.

Надзвичайною простотою як форми, так і декору вирізняється комплект авторства Б. Валька з арт. 6001, виконаний у 1979 р. Синя класична форма дзбанка і горнятка з прозорою ручкою декорована технікою «кракле»¹. Виконаний пізніше на-

¹ Техніка полягає у швидкому зануренні готової банки у воду, а згодом у легкому піддуванні у вікні кухи або печі. При цьому верхній потрісканий набір в силу роздування банки зсередини розходить і утворюються нерегулярні площинки, прорізані рівчачками.

бір для пиття з арт. 6117 доповнює цілий ряд зразків ваз і посуду, спроектованих майстром у подібному стилі з використанням прочесаної у двох протилежних місцях тонкої білої шпінки на синій основі виробу. Ще іншу техніку складув застосував у комплекті з арт. 6222, де монотонна основа легкого димчастого кольору декорована у дрібному керуку і згодом перекручена, утворивши оптично вигляд спіральної структури.

У проєкті Б. Галицького з арт. 5999, виконаному художником наприкінці 1979 р., проста форма циліндричних чарок доповнена карафкою з квадратною основою і округлим корком. Напівпрозора в основі, розтягнута угорі карафка зеленого кольору декорована жовтою спіралевидною шпінкою. Чарки, натомість, дещо нагадують зразки М. Павловського, виконані на Львівському склозаводі №1 ще до початку роботи склоцеху ЛЕКСФ: монотонна основа декорована щільною тонкою шпінкою.

Богдан Галицький надавав перевагу високим витонченим формам, при цьому акцентуючи власне на силуеті, а не на декоративному навантаженні. Два наступні комплекти для пиття слугують досконалим прикладом такого підходу автора до проєктування склопосуду. Набір з арт. 7859 виконаний з бригадою Р. Жука. Високий дзбанок молочного напівпрозорого кольору декорований у нижній частині продутими мілефіорі. Таким чином декоровані і горнятка, додатково відформовані у керуку. Інший комплект, арт. 8368, виконаний з бригадою І. Мацієвського у 1987 р. Ліроподібні склянки і дзбанок з традиційним силуетом декоровані тонкою вертикальною шпінкою, яка візуально підкреслює надмірне прагнення до акцентування смуклої форми. Молочна напівпрозора основа виробів оздоблена тонкою шпінкою червоного та смарагдового кольору.

Різні прийоми декорування використовував О. Гера при виконанні наборів для пиття. На відміну від інших майстрів, в різні роки у О. Гери бачимо захоплення зовнішніми наліпами: арт. 5764, арт. 6039, де нескладна форма дзбанка збагачена інтенсивно пропрацьованою короною з прозорого скла; арт. 7817 з символічним рівним пояском навколо форми дзбанка і горняток у місці нижнього кріплення ручки; арт. 6581 з трояндами на чотирьох боках квадратної карафки і декорованим назовні корком. При цьому автор, здавалось би, не ускладнював процесу напруженим і трудомістким внутрішнім декором. Часто використовувалась банальна спіральна шпінка, тонка вертикальна шпінка, декоративні плями з крихти, або мілефіорі. Автор рідко вдавався до ускладнених форм виробів, працюючи переважно на основі елементарних класичних кшталтів.

Набір, виконаний В. Драчуком у співавторстві з І. Шуманським у 1979 р. з арт. 5847, створює враження кришталевого об'єкта завдяки масивним накладкам з прозорого скла зовні набору. Нескладне декоративне вирішення докорінно змінило візуальне сприйняття простої форми пляшки, яка є в основі.

Вісім вертикальних наліпів, видимо покладених на «плечиках» банки, повторюються на чарці, створюючи таке ж оптично збагачене враження. При виконанні цього набору використане виключно безбарвне скло, що у свій спосіб підкреслює оптику застосованого ефекту масивних накладів.

Різнопланові шпінювки, – вертикальні, горизонтальні рівні, відтягнуті і прочесані, динамічні діагональні, – часто використовували при проектуванні наборів посуду П. Думич. Т. зв. «павутинка», виконана швидкими рухами від набеля до кінця банки, присутня у наборі для пиття з арт. 6053. Молочна основа виробів покрита тонкою вертикальною нерегулярною синьою ниткою. На елементах комплектів з арт. 6068, 6513 автор застосував грубу й інтенсивну шпінювку темного кольору, рівномірно прочесану догори виробу. Набір для пиття «Півник», арт. 6088, також декорований протягнутою горизонтальною шпінювкою, проте тут основний акцент ставиться на декорі ручки, корка і дзьобика, формуючи образ півня.

Бригади більшості майстрів, які були складувачами у цеху ЛЕК-СФ, часто працювали з професійними художниками, втілюючи в життя упродовж 70-90-х рр. проекти А. Бокотея, Б. Галицького, С. Мартинюка, З. Масляк, М. Шимчука, Ф. Черняка та ін. Найчастіше художники працювали з О. Герою, Б. Вальком, Р. Жуком, І. Мацієвським, П. Думичем. Проте, траплялись і тандеми майстрів з досвідом. Таку бригаду наприкінці 70-х – поч. 80-х рр. формували два гутники-віртуози з багаторічним стажем Р. Жук і П. Думич, а у другій половині 80-х, поч. 90-х – Б. Валько і Р. Жук, які у співавторстві виконали декілька сотень зразків, у тому числі й склопосуду.

У проекті набору для пиття з арт. 6514, виконаному у 1980 р. у співавторстві Р. Жуком і П. Думичем, використаний традиційний спосіб прочісування кольорової шпінювки. Дотримана також класична форма квадратної карафки і циліндричних чарок. У наборі з арт. 6647 Р. Жук застосував мінімалістичний підхід до декору з використанням карбїду бору на зеленій основі виробу. При цьому лише легко підформована у керіку банка глечика і склянки. Подібний прийом декорування у керіку майстер застосував у комплекті з арт. 6733, додатково перекрутивши банку, створюючи враження перехресного декору. Основа виробу червоного напівпрозорого півтону. Додатково сформовані декоративні ручки з прозорих наліпів з обох боків карафки і з одного боку склянки.

Набагато насиченіший декор і продумана форма дзбанка у наборі до пиття, виконаному Р. Жуком і Б. Вальком у 1987 р. (арт. 8447). Видовжена форма глечика з простими стінками, які поступово звужуються від основи догори, доповнена горнятками, відформованими від руки. Прості ручки з базбарвного скла на дзбанку і горнятках. На білій основі всіх елементів набору накладена плутана нитка червоного кольору. Додатково у декількох місцях зроблено накладу у формі круглих плям заготовкою з грубої кольорової крихти. Цей набір можна вважати одним



Рис. 4.6. Р. Жук, І. Чабан. Набір для пиття, ЛЕКСФ, 1987 р., арт. №8447. Гутне скло, вільне формування, h = 26; 8 см. Фото з каталогу продукції ЛЕКСФ.

Fig. 4.6. R. Zhuk, I. Chaban. A set for drinking, LEXF, 1987, art. No.8,447. Gutna glass, free formation, h = 26; 8 cm. Photo from the catalog of products LEXF.

з найбільш вдалих за поєднанням естетичних, функціональних і виробничих якостей. Доволі нескладний при виконанні декор позиціонує як зразок на місці бестселлерів свого часу завдяки ефектності, контрастності і виразності.

Значно складніші за формою і декором проекти І. Онищука, які за характером дещо претензійні і не завжди вирізняються пропорційністю і вишуканістю. Доволі дивна форма використана у дзбанку і горнятку з набору для пиття з арт. 5869. Додатково на форму, яка нагадує пісочний годинник, накладено спіраль з прозорого скла, декоративні наклади у місцях кріплення ручки. Ручка, до речі, також вигнута у не надто ергономічну форму. Набагато простіший і естетичніший набір, виконаний художником у 1980 р., арт. 6239. Прості витягнуті рівностінні форми дзбанка і горнятка білого кольору декоровані відтягненими вертикальними червоними і коричневими лініями. Два наступні зразки декоровані грубими прозорими наліпами. При цьому, якщо в арт. 6570 наліпи виконують хоча б символічне функціональне призначення, оптично приклеюючи ручку до основи виробу, то в наборі з арт. 6741 вони ускладнюють форму і в певному сенсі обтяжують сприйняття. Перший набір виконаний у доволі важкій колористичній гамі з використанням смарагдового і медового скла. Другий, дещо легший, – чистий медовий.

М. Павловський при всій віртуозній майстерності не вдавався до ускладнення форми, а шукав способів досягнення естетичних вершин елементарними, але довершеними засобами. Проекти наборів посуду майстра – це простота у вишуканій версії з дотриманням кращих традицій народного гутництва. Часто дрібні малопомітні елементи ставлять акцент і насичують виріб характером. Як, наприклад, легкий і невимушений за формою і декором набір з арт. 5909, виконаний у 1979 р. з використанням мілефіорі на білій основі. Вишуканий глечик класичної форми з набору з арт. 5913 колористично витриманий у холодній гамі: біла основа виробу вкрита грубою відтягнутою у двох місцях шпінівкою синього кольору. Тут варто звернути увагу на два елементи, які надають простим формам елегант-

ності: темний ободок на звінченні обох складових набору і продута ручка на глечичку.

До різних способів декорування і постійних пошуків форм вдавався упродовж десятиліть роботи на ЛЕКСФ І. Чабан. Майстер найчастіше застосовував декорування з допомогою насиченого кольорового внутрішнього декору. Зовнішні наліпи зустрічаються хіба що у зразках раннього періоду, у 1979-1980 рр. з арт. 5861 та 6022. Часами зустрічаємо доволі прості і легкі прозорі форми склопосуду, як у композиціях з арт. 6109, 6443 чи 6899. Проте, переважна більшість зразків, виконаних автором власноруч або у співавторстві, починаючи з 80-х рр., вирізняється характерним насиченим кольоровим декором з великими локальними плямами або грубою шпінковою: арт. 6091, 6507, 6561, 6808, 6900, 6947, 6969, 7976. Окремо варто зупинитись на двох останніх зразках. Перший, де дзбанок виконаний у формі традиційного куманця, декорований насиченою, плуваною білою ниткою поверху безбарвної основи, покритої різнокольоровими великими плямами з накладеної грубої крихти. Другий, натомість, звертає на себе увагу завдяки геометризovanій формі основи виробу, додатково збагаченій фігурними ручками, які підкреслюють гострі кути силуету. Декорована біла основа виробів великими плямами, накладеними заготовкою з кольорової крихти. Проте, якщо у вищеописаних зразках спостерігається певна системність у декоруванні, то три зразки раннього періоду вирізняються з загальної маси напрацьовань Б. Валька. Це набори для пиття з арт. 5776, 5829, 6226. Тут здається, що декор є результатом або невдалого експерименту, або спонтанного рішення. У перших двох зразках була використана кольорова шпінівка з використанням техніки венеційської нитки, хоча це ледь прочитується. В останньому, натомість, декор настільки хаотичний, що важко спрецизувати техніку його виконання. Можливо, цей результат досягнуто плуваною шпінковою з грубою крихтою. Проте, повторити його у хоча б схожій конфігурації було б неможливо.

Набір для пиття авторства Ф. Черняка з арт. 6725 вирізняється досконалим силуетом у доволі простій формі. Вишуканий



Рис. 4.7. Ф. Черняк, І. Чабан.
Набір для пиття, ЛЕКСФ, 1982 р.,
арт. №6725. Гутне скло, вільне
формування, h=24; 9 см. Фото з
каталогу продукції ЛЕКСФ.

Fig. 4.7. F. Chernyak, I. Chaban. A set
for drinking, LEXF, 1982, art. No.6725.
Gutna glass, free formation, h = 24;
9 cm. Photo from the catalog of LEXF
products.

мінімалізм декору вдало доповнює формотворчі властивості композиції. Прозора основа виробу декорована однією великою темною плямою синього або зеленого кольору, по якій покладено плутану білу нитку. Форму дзбанка вирізняє широко розведена і вигнута верхня частина.

На фоні більшості продукції з класичними формальними ознаками вирізняються два зразки ілюстративного характеру. У роботі Є. Шимоняк-Косаковської «Фігура» з арт. 6649 елементарна форма напівпрозорого молочного кольору з дрібними бульбашками декорована зовнішнім фігурним накладом, зображуючи символічний пояс і вишиванку. Наліпи на корку формують, натомість, волосся і капелюх. Чарки також декоровані такими ж зовнішніми наліпами у підтримку композиції.

Іншим зразком з зовнішніми наліпами є штоф авторства київського художника О. Гущина, тиражований на базі ЛЕКСФ з нагоди ювілею м. Київ, арт. 6915. На тиходутій циліндричній формі виконані наліпи з печаткою, при цьому розміщені у відформованому посередині пляшки жолобі. Звінченням штофа є корок, який шпичастою формою асоціативно наближує до золотоверхого Києва.

Наукова новизна та практичне значення дослідження

5

Дослідження вперше в українському мистецтвознавстві комплексно розглядає формотворчі та технологічні особливості малотиражної гутної продукції вітчизняних скловиробників у контексті міжнародного руху студійного скла. Досі в мистецтвознавчій науці тема художнього скла, виконаного гутним способом, опрацьовувалась винятково в контексті діяльності професійних художників-склярів або майстрів-гутників і не розглядалась у площині функціонування як готового виробничого продукту.

Основні матеріали дослідження мають потенціал для подальшого вивчення українського гутництва кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті міжнародного студійного руху.

Висновки

6

Друга половина ХХ ст. – період істотних і виразних змін в українському скловиробництві, доба розвитку напрямку декоративно-прикладного мистецтва – художнього скла. У його контексті яскраво вирізняється специфічна ланка – гутне скло, наділене характерними рисами національної самобутності. Принципово важливу роль у формуванні визначальних ознак львівського гутного скла цього періоду відіграли відроджені й розвинуті традиційні засоби формотворення, культивовані з покоління в покоління майстрами-гутниками. Водночас, над дизайном виробничих зразків гутної продукції ЛЕКСФ працювали й професійні художники, чия творча активність була скерована у двох напрямках – на створення авторських індивідуальних композицій та на проектування зразків для масового тиражування. Ці дві суттєво відмінні за характером ділянки творчості не могли не піддаватися взаємовпливові, завдяки

чому асортимент виробів групи малотиражного декоративно-ужиткового скла упродовж 1970-1990 рр. значно розширився і змінився. Саме в цей період сформувався і утвердився в декоративно-прикладному мистецтві нашої країни важливий напрямок – дизайн гутного скла. Безперечно, безпосередній вплив на його формування мала діяльність таких непересічних особистостей, як А. Бокотей, Ф. Черняк, І. Аполлонов, А. Балабін, Л. Митяєва, О. Гушин, С. Мартинюк, Б. Галицький, З. Масляк, М. Павловський, Я. Мацієвський, О. Гера, П. Семененко, П. Думич та інші. Саме у виконаних цими митцями та майстрами-гутниками зразках проявляються основні тенденції дизайну продукції українських підприємств-виробників гутного скла цього періоду.

Список посилань

- Корнієнко, Н. (1975). Українське гутне скло. *Бібліотека українського мистецтва*. Взято з <http://uartlib.org/ukrayinske-gutne-sklo/>.
- Мартинюк, С. (2004). Давнє скло в Україні. В Д.М. Олійник (Ред.), *Скло України* (с. 176-196). Київ: Світ України.
- Петрякова, Ф. (1975). *Українське гутне скло*. Київ: Наукова думка.
- Станкевич, М. (2012). Протодизайн, концепції і морфологія дизайну. В М.І. Яковлев (Ред.), *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* (с. 122-131). Київ: Фенікс.
- Черняк, Ф. (2006). *Львівське гутне скло другої половини ХХ століття: Нарис історії*. Львів: ЛНАМ.

References

- Cherniak, F. (2006). *Lvivske hutne sklo druhoi polovyny XX stolittia: Narys istorii* [Lviv hut glass of the second half of the twentieth century: An essay on history]. Lviv: LNAM [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (1975). *Ukrainske hutne sklo* [Ukrainian hut glass]. *Biblioteka ukrainskoho mystetstva* [Library of Ukrainian Art]. Retrieved from <http://uartlib.org/ukrayinske-gutne-sklo/> [in Ukrainian].
- Martyniuk, S. (2004). *Davnie sklo v Ukraini* [Ancient glass in Ukraine]. In D.M. Oliinyk (Ed.), *Sklo Ukrainy* [Glass of Ukraine] (pp. 176-196). Kyiv: Svit Ukrainy [in Ukrainian].
- Petriakova, F. (1975). *Ukrainske hutne sklo* [Ukrainian hut glass]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Stankevych, M. (2012). *Protodyzain, kontseptsii i morfolohiia dyzainu* [Protodizain, concepts and morphology of design]. In M.I. Yakovliev (Ed.), *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia* [Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century] (pp. 122-131). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

**ARTISTS OF POLTAVA REGION:
MEMORIES OF IVAN ORLOV
AND SERHII BESEDIN
ABOUT SOLOMON ROSENBAUM**

Oksana Storchai,
<https://orcid.org/0000-0003-0461-2816>
PhD in Art, Researcher
of the Department of Fine Arts and Crafts
of the M.T. Rylsky Institute
of Art Criticism,
Folklore and Ethnology Under
the National Academy of Science
of Ukraine,
Restorer of Graphic Art,
Kyiv, Ukraine
storchai_ov@ukr.net

**ХУДОЖНИКИ ПОЛТАВЩИНИ:
СПОГАДИ ІВАНА ОРЛОВА
І СЕРГІЯ БЕСЕДІНА
ПРО СОЛОМОНА РОЗЕНБАУМА**

Сторчай Оксана Вікторівна,
<https://orcid.org/0000-0003-0461-2816>
кандидат мистецтвознавства,
науковий співробітник відділу
образотворчого та декоративно-
прикладного мистецтва,
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України,
художник-реставратор творів графіки,
Київ, Україна
storchai_ov@ukr.net

Abstract

The purpose of the study. In Ukrainian art criticism, so far one can find information about many talented artists only in encyclopedic articles, reference books and short references in general works on the history of national art. The same situation is with the study of heritage of creative artist Solomon Aronovich Rosenbaum (1885–1941). Definitely, the article, which is devoted to the publication of archival material about the artist's creative biography with an introductory article and commentary is relevant and has scientific value. **Research methods.** The researcher used the methods of historical and art analysis and empirical knowledge. **Scientific novelty.** For the first time, valuable and important archival materials from creative biography of Solomon Rosenbaum are introduced into scientific parlance. **Summary.** The archival materials published are memories of artists I. Orlov and S. Besedin about Solomon Rosenbaum and sections of encyclopedic article of Z. Lashkun. The preface and commentary to them would be a good basis for further research of the master's work and for preparing a monograph and establishing a catalog of his works.

Key words:

Solomon Rosenbaum (1885–1941), I. Orlov, S. Besedin, Z. Lashkun, memories.

Анотація

Мета дослідження. В українському мистецтвознавстві дотепер про багатьох талановитих художників у наявності є тільки енциклопедичні статті у довідковій літературі та короткі згадування у загальних працях з історії вітчизняного мистецтва. Такий стан вивченості творчості стосується і самобутнього живописця Соломона Ароновича Розенбаума (1885–1941). Безумовно, стаття, яка присвячена публікації архівного матеріалу з творчого життєпису мистця зі вступною статтею і коментарем, на часі та має наукову цінність. **Методи дослідження.** Використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу, метод емпіричного пізнання. **Наукова новизна.** Вперше до наукового обігу вводиться цінний і вагомий архівний матеріал з творчої біографії С. Розенбаума. **Висновки.** Опублікований архівний матеріал – спогади художників І. Орлова і С. Беседіна про С. Розенбаума, розділи енциклопедичної статті З. Лашкул, передмова і коментар до них буде гарним підґрунтям для подальшого дослідження творчості майстра та написання монографічної статті й складання каталогу його творів.

Ключові слова:

Соломон Аронович Розенбаум (1885–1941), І. Орлов, С. Беседін, З. Лашкул, спогади.

Вступ 1

«Настоящий художник! Певец Полтавщины! просто, без формалистического кривляния. Поэтично. Как звучит цвет! Как легко написано! Но никто не знает, как это трудно. Артист!..» – так про талановитого українського пейзажиста Соломона Ароновича Розенбаума казав «сонячний Бурачек»¹ (Беседин, 1971) (Рис. 1.1). Зазначимо, що до С. Розенбаума неможливо застосувати визначення «провінційний художник». Він справді набагато масштабніший і може презентувати український пейзаж першої половини ХХ століття у світовому мистецтві саме у реалістичному напрямі. Його живописні пейзажі високого художнього рівня зі своєю неповторною витонченою манерою виконання, тонкою ліричністю, психологічністю, вишуканою тональністю, декоративністю і бездоганим смаком мають повну і самодостатню цінність.



Рис. 1.1. М. Бурачек з художниками м. Полтави.
Фото. Червень 1941 р.
Зліва направо: Дружина М. Бурачека – О. Бурачек,
П. Горобець, М. Бурачек, С. Розенбаум, М. Донцов.

Fig. 1.1. M. Burachek with artists of Poltava. Photo.
June 1941.
From left to right: Wife of M. Burachek – O. Burachek,
P. Gorobets, M. Burachek, S. Rozenbaum, M. Dontsov.

Мета дослідження 2

Творів С. Розенбаума збереглося мало, та й публікацій, присвячених дослідженню його творчості, теж замало. Пояснюється це трагічністю долі його малярської і графічної спадщини, більшість якої загинула під час Другої Світової війни. Жахлива доля спіткала і самого мистця – його спалили фашисти в 1941 році. З листа дружини Людмили Миронівни Розенбаум дізнаємося, що «Все лучшие его работы были в начале Отечественной войны взяты Полтавским Музеем для эвакуации, но, к несчастью, они не были эвакуированы и сгорели вместе с музеем» (Розенбаум Соломон Аронович, б. р.). Зараз поодинокі твори мистця зберігаються в музеях Києва², Полтави та Дніпра.

¹ Микола Григорович Бурачек (1871 – 1942) – український живописець, письменник, мистецтвознавець, сценограф, актор, викладач.

² Висловлюю щиро подяку провідному науковому співробітнику Національного музею «Київська картинна галерея» Н. Агєєвій і співробітнику Національного художнього музею України О. Кравчук та доценту НАОМА В. Петрашику у підготовці ілюстративного матеріалу.

На нашу думку, будь-яка інформація, що стосується творчого життєпису художника, є цінною і вагомою, а тому підготовлено для публікації цікавий архівний матеріал – «Воспоминания о Художнике Соломоне Ароновиче Розенбауме» живописця Івана Івановича Орлова (1875–1950) (Орлов, б. г.) та «Художник света и тепла» стаття – спогад (звісно, з притаманною для того часу радянською риторикою) Сергія Фотієвича Бесєдіна (1901–1996)¹ (Бесєдин, 1971). Було також винесено в Додаток важливий фактичний матеріал – розділи «участь у виставках, роботи в музеях, бібліографія та репродукції» з архівної енциклопедичної статті З. Лашкул (Розенбаум Соломон Аронович, б. р.; Додаток). Інформація, яка міститься у цих пунктах, має непересічне значення для подальшого дослідження творчості художника. Так, наприклад, твори, що зазначені у розділі «участь у виставках», фактично є найповнішим списком усієї образотворчої спадщини майстра на сьогодні. Це дасть можливість продовжити пошук живописних і графічних робіт майстра, які могли б зберегтися в музейних та приватних збірках, а також – світлин з тих, що не збереглися, репродукцій в друкованих джерелах, – з метою укладення каталогу творчої спадщини художника. І. Орлов у спогадах зазначає: «Возможно, что его этюды еще где-то сохранились. Эти те этюды где он изображал Днепр в местах запорожской сечи перед затоплением Днепра – плотинной Днепровской Электростанцией. Он был приглашен туда вместе с другими Худож. Украины» (Орлов, б. г.).

Звісно, не менш корисними будуть й інші розділи – «роботи в музеях, бібліографія та репродукції» для написання монографічної статті, присвяченої С. Розенбауму.

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

Як зазначалося вище, бібліографія творчості художника дуже скромна – короткі енциклопедичні статті в довідковій літературі, тому автором було зібрано важливий архівний матеріал, що вперше вводиться до наукового обігу.

**Результати
дослідження** **4**

У статті ми розглянемо цікаву інформацію з творчого життєпису художника. Соломон Аронович Розенбаум народився 29 грудня 1885 р. в Полтаві у родині крамаря (Рис. 4.1).

Дата народження в електронних ресурсах і, наприклад, у довіднику «Митці України», інша – 19 (31) грудня (Кудрицький, 1992, с. 497-498). В анкеті, заповненій вдовою художника, зазначається 29 грудня (Розенбаум Соломон Аронович, б. р.), дата, до якої ми більше схилиємося, а загалом це питання залишається відкритим для наступних досліджень. Ще належить знайти метричні записи в архівах м. Полтави, щоб зрозуміти розбіжності з датою народження митця в різних джерелах.

¹ Сергій Фотієвич Бесєдін (1901 – 1996) – живописець, графік, майстер портрету, педагог.

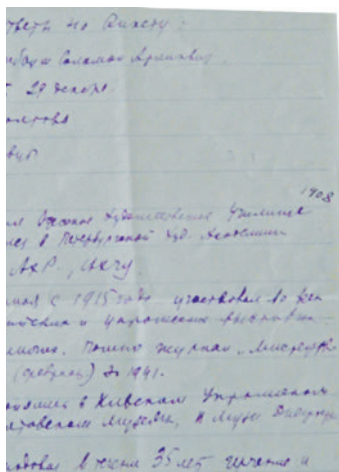


Рис. 4.1. Відповіді на анкету Людмили Розенбаум. Фото. Архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Fig 4.1. Answers to the questionnaire of Lyudmila Rosenbaum. Photo. Archive of the M. T. Rylsky Institute of art criticism, folklore and ethnology under the National Academy of Science of Ukraine.

Фахову освіту С. Розенбаум отримав в Одеському художньому училищі (1901 – 1908), де його викладачем був славнозвісний К. Костанді. В електронних ресурсах, архівному матеріалі – анкеті, написаною вдовою художника, довіднику «Митці України» вказується на той факт, що мистець продовжив свою освіту в Санкт–Петербурзькій Академії мистецтв (Кудрицький, 1992). Свідчення про його навчання в С.Пб АМ не знайшло документального підтвердження, так в **«Юбилейном справочнике Императорской Академии художеств. 1764 – 1914» С. Кондакова (1914) С. Розенбаум не значиться. Напевно, він міг навчатися приватно в майстерні когось із** професорів Академії (в електронних ресурсах – в 1908 р., 1910–1912 рр.), але офіційно не був прийнятий до неї. Саме таким чином можна пояснити ці розбіжності.

В інших джерелах про навчання художника в С.Пб АМ не зазначається, а саме у статті «Художник света и тепла (памяти Соломона Розенбаума)» М. Спарбер пише: «Не осуществилась и его мечта учиться в Петербургской Академии искусств – снова мешают пресловутая процентная норма для евреев» (Спарбер, 2001). Крім того, як відомо в 2011–2012 рр. у Національному художньому музеї України була виставка «Іван Мясоедов та його доба». В каталозі виставки в біографічній довідці про С. Розенбаума зазначається, що він навчався в Одеському художньому училищі (1901–1908) у К. К. Костанді та у майстерні І. Г. Мясоедова в Полтаві (1915–1917)¹ (Курчакова, & Бочарова, 2012, с. 34) і тільки. Цікаво, як про навчання у І. Мясоедова пише М. Спарбер: «Важным событием в его жизни была работа в мастерской Ивана Мясоедова, где он почти ежедневно встречался с его отцом – Григорием Григорьевичем Мясоедовым – основателем Товарищества художников – передвижников. Розенбаум пишет картину «Полтавская дача Мясоедова», исполненную

¹ Иван Григорович М'ясоедов (псевд. Євген Зотов; Mjasoedov, Iwan. alias Zotov, Eugene; 1881 – 1953) – український живописець, графік, викладач.

с большой любовью к учителю и впоследствии удостоенную Серебряной медали. Судьба этой картины необычна: она была куплена любителем на Петербургской весенней выставке в 1916 году, и вот до сего времени сохраняется в художественном музее Полтавской средней школы № 6» (Спарбер, 2001). У цілому, період навчання з фаху завжди є важливим в творчій біографії кожного художника. Це час становлення творчої індивідуальності, значного впливу викладачів і кумирів мистецького світу, формування світогляду, пошуку свого стилю, місця тощо.

Починаючи з 1915 року, С. Розенбаум бере активну участь у художніх виставках, але основна його творча діяльність припадає на радянський час. 1926 року він демонструє свої твори на виставці картин Полтавської філії АХРР¹ (Рис. 4.2), а з 1927 р. і до 1941 р. стає постійним експонентом АХЧУ², обласних та республіканських виставок.



Рис. 4.2. Художники – члени Полтавської філії АХРР. Фото. 1926.

Зліва направо: верхній ряд – М. Брукман, Л. Векштейн, М. Донцов, В. Магденко, С. Розенбаум, двоє невідомих; нижній ряд: Д. Ангельський, І. Орлов, П. Горобець, троє невідомих, А. Федоренко. (55 – АХРР).

Fig. 4.2. Artists – members of the Poltava branch of the Association of revolutionary artists of Russia. Photo. 1926. From left to right: the upper row – M. Brookman, L. Vekshstein, M. Dontsov, V. Magdenko, S. Rosenbaum, two unknown men; lower row: D. Angelski, I. Orlov, P. Gorobets, three unknownmen, A. Fedorenko.

Він був головою Полтавського Обласного Правління СРХУ та провадив активну мистецько-громадську діяльність. Загалом, у Полтаві на той час існував потужний художній осередок, який склали високопрофесійні і талановиті живописці, графіки зокрема, Д. Ангельський, С. Беседін, М. Бокий–Бикадирич, М. Брукман (написав портрет С. Розенбаума), І. Дряпаченко, М. Донцов, П. Горобець (Рис. 4.3), В. Магденко, І. Орлов, учень С. Розенбаума – В. Павлюченко, С. Розенбаум, А. Федоренко, Г. Цисс та інші.

Судячи з їхньої творчості, більшість майстрів була спілкою однодумців у питаннях мистецтва і його розуміння, вони продовжували кращі традиції реалістичного живопису попередніх

¹ Асоціація художників революційної Росії (з 1928 року – Асоціація художників революції, АХР) існувало з 1922 по 1932 рр.

² Асоціація художників червоної України (АХЧУ) – творче об'єднання українських радянських художників. Ініціат. група АХЧУ виникла 1923 у Києві, а статут офіційно затверджено у серпні 1926. Схвалювала відому декларацію Асоц. художників рев. Росії (АРМУ) від 1922. 1929 київ. група членів вийшла зі складу АХЧУ й засн. Укр. мист. об'єднання. 1930 АХЧУ перетворилася на Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців. АХЧУ мала власне вид-во з плакат. майстернею при ньому (1929–32), матеріали якого успадкувало вид-во «Мистецтво».



*Рис. 4.3. У майстерні П. Горобця.
Фото. 1930-ті рр. м. Полтава.
Зліва направо: М. Донцов, С. Розенбаум,
П. Горобець.*

*Fig. 4.3. In the studio of P. Gorobets.
Photo. The 1930s. Poltava.
From left to right: M. Dontsov,
S. Rozenbaum, P. Gorobets.*

поколінь з творчою асиміляцією новацій західноєвропейського живопису, імпресіоністичного зокрема. Художники надавали перевагу пейзажному, портретному і побутовому жанрам, писали залюбки і натюрморти. Працюючи у цих жанрах, легше було бути більш вільним, певною мірою дистанціюватися від тодішньої ідеології. Дійсно, твори цих мистців, які доступні для вивчення, свідчать майже про відсутність радянської риторики періоду сталінського режиму, репресій, але це не значить, що таких робіт немає. Зазначимо, що в творчому доробку кожного радянського художника цього періоду є картини присвячені В. Леніну, В. Сталіну та іншим вождям. Ці картини були свого роду індульгенцією для збереження свого життя і життя членів своєї родини. До слова, зараз неможливо зрозуміти, уявити, що тільки за стиль, тобто манеру виконання твору в 1930-ті роки могли розстріляти, як це сталося з бойчукістами, в яких тематика була правильною.

Провідним жанром творчості С. Розенбаума стає пейзаж, оспівування природи рідної Полтавщини. С. Бесєдін писав: «Слово «мотив» рідко можна услышать сегодня среди современных художников-пейзажистов, но в 20–30-е годы оно было любимым словом художников и имело иной смысл, чем слово «этюд». / Художник на мотиве подмечает характерные особенности природы, ее состояние. В мотивах Соломона Ароновича были не видики, а содержательные рассказы о природе. Мотивы «Дорожка», «Осенью», «Солнечно», «Ветерок», «Свежо» – глубокое проникновение в смысл явления, частица большой жизненной правды, действительности, тонко и вдохновенно отображенная живописцем» (Бесєдин, 1971).

Роздивляючись пейзажі майстра, на думку спадає, що С. Розенбаум добре знав і любив японську кольорову ксилографію (Рис. 4.4), захоплювався її особливою естетикою, а також і творчістю А. Манєвича (Рис. 4.5).

З робіт С. Розенбаума і А. Манєвича можна вибудувати окремий напрямок в українському пейзажному живописі, міському, зокрема, з характерним для цих мистців витонченим почуттям декоративізму, смаку, своєрідною художньою лексикою і світовідчуттям, пластичною мовою, ритмом, тонким ненав'яз-

ливим психологізмом. Як приклад, зазначимо відомі пейзажі С. Розенбаума зі збірки Національного художнього музею України – «Зимовий день» (напевно 1930-ті роки, полотно, олія) (Рис. 4.6; 4.7),



Рис. 4.4. Хасуі Кавасе (Hasui Kawase; 1883–1957). Пейзаж. Японія. Папір, кольорова ксилографія.

Fig. 4.4. Hasui Kawase (1883–1957). Landscape. Japan. Paper, color xylography.

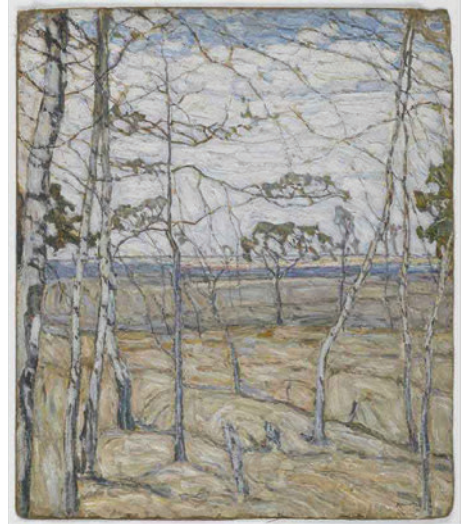


Рис. 4.5. Абрам Аншелович Маневич. Берези. 1911, полотно, олія.

Fig. 4.5. Abram Anselovich Manevich. Birch trees. 1911, oil on canvas.



Рис. 4.6. Соломон Аронович Розенбаум. Зимовий день. 1930-ті рр., полотно, олія. Національний художній музей України.

Fig 4.6. Solomon Aronovich Rosenbaum. Winter day. The 1930s, oil on canvas. National Art Museum of Ukraine.



Рис. 4.7. Підпис Соломона Ароновича Розенбаума.

Fig 4.7. Signature of Solomon Aronovich Rosenbaum.



«Весняний пейзаж» (1937, полотно, олія) (Рис. 4.8),
Полтавського художнього музею (галерея мистецтв)
ім. М. Ярошенка «Вулиця у Полтаві» (1920, полотно, олія)
(Рис. 4.9).



Рис. 4.8. Соломон Аронович Розенбаум.
Весняний пейзаж. 1937, полотно, олія.
Національний художній музей України.

Fig. 4.8. Solomon Aronovich Rosenbaum.
Spring landscape. 1937, oil on canvas.
National Art Museum of Ukraine.



Рис. 4.9. Соломон Аронович
Розенбаум. Вулиця у Полтаві. 1920.
Полотно, олія. Полтавський художній
музей (галерея мистецтв)
ім. М. Ярошенка.

Fig. 4.9. Solomon Aronovich Rosen-
baum. The street in Poltava. 1920.
Oil on canvas. M. Yaroshenko Poltava
Art Museum (Art Gallery).

В останні роки перед Другою Світовою війною художник пише низку індустріальних пейзажів, зокрема «Дніпрогес» і «Домни в Макіївці» тощо.

С. Розенбаум успішно працював також над портретом і натюрмортом, в монументальному малярстві. У 1928 році він виїждить з групою художників на Дніпрельстан і наслідком цієї подорожі було його перше панно «На Дніпрельстані». У 1935 році мистець разом з Ів. Орловим виїждить до Ворошиловграда (Луганськ. – О. С.). У збиральному цеху вагонобудівного заводу вони виконали багато начерків, як підготовчого матеріалу до панно «Збірка паровоза «Фелікс Дзержинський»» для ворошиловградського Будинку громадських організацій.

Поряд з творчою роботою С. Розенбаум багато працює і як педагог. Він викладав протягом 35 років рисунок і креслення в школах, художньому технікумі та будівельному інституті Полтави. Отже маємо такий короткий огляд творчого життєпису С. Розенбаума.

Орлов І. І. «Воспоминания о Худ. [о]жнике] Соломоне Ароновиче Розенбауме»¹.

С Соломоном Ароновичем я впервые познакомился в 1918 г. когда Полтавские Художники объединились в Союз Художника. Позднее когда в Полтаве была организована 1-я выставка Полт. Худож. я увидел его работы. Он тогда выставил небольшие этюды. Мне тогда Его работы своей манерой выписывания деталей напоминали Бродского², которого он обожал. Он любил поэтичные уголки Полтавы, особенно домики еврейской бедноты ютящейся по Новопроложенной ул. ныне ул. Шелом-Алейхема, с их немного восточным характером. Более близко я узнал Его как Художника и человека, будучи головой ИЗО при искусств. В это время часто приходилось исполнять работы по заданиям Губисполкома. С. А. Розенбаум окончил Одесскую Художественную Школу. В 1924 г. мы с ним устроили индивидуальную выставку в фюз Полтавского театра. Выставка прошла с большим успехом. Критики хорошо отзывались о наших работах. По открытии в Полтаве филиала АХЧУ, в котором я был головою, и мне чаще пришлось встречаться с художником. С этого времени близко сошелся с Соломоном Ароновичем. Нас сближали общность взглядов и любовь к Искусству. В 1935 г. Харьковский кооператив «Художник», в котором мы состояли членами, предложил нам написать в Ворошиловграде панно, для дома общ. орган. изображающее сборки паровоза «Феликс Дзержинский». Эскиз панно сделанного мною был одобрен Харьковскими Художниками. В Ворошиловграде мы много сделали зарисовок в сборочном цеху Паровозного завода. Над панно мы проработали два месяца. За это время мы жили и все время проводили вместе, а потому хорошо узнали друг друга. Меня всегда поражала его работоспособность. Каждую вещь он доводил до конца.

Работая над этюдом с натуры, он приходил на одно и тоже место раз по пяти и несмотря на это он не подходил натуралистически к своим работам, а вкладывал свое свойственное ему понимание природы. Недостаток его был в том, что он очень нетерпимо относился к Художникам, участвовавшим с ним на выставках, не отдавая должного их работам. Для своих картин он никогда не делал эскизов, а писал так как видел. Большое влияние на него оказали работы Мясоедова Ивана Григорьевича, сына старого передвижника. С. Мясоедовым он был долгое время в близких товарищеских отношениях. Ужасная смерть прервала его творческий путь в самом расцвете. Он был певцом Украинской природы в частности Полтавщины. Из его работ мало что сохранилось. Не смотря на все старания удалось Полтавскому музею приобрести несколько этюдов и то не из лучших. Все остальные его работы погибли.

¹ В одному з листів вказується рік написання спогадів «Художник І. І. Орлов 26 травня 1948 р. надіслав нам «Воспоминания о худ. Соломоне Ароновиче Розенбауме». На конверті написи: «Киев. / Институт Искусств / Владимирская 55 / Зав. відділом образотворчого мистецтва / Б. С. Бутник – Сіверському / Кременчуг, ул. Равенко № 1 / Орлов Ив. И.». Розенбаум Соломон Аронович (папка) / підготовчі матеріали до неопублікованого словника «Художники Радянської України» (автори: Б. Бутник–Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.). – Архів відділу образотворчого та декоративно – прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Нумерація аркушів відсутня. Спогади публікуються зі збереженням авторської стилістики і орфографії з незначними редакторськими правками.

² Ісак Ізраїльович Бродський (1884 – 1939) – український та російський живописець, графік.

Если Вас интересует его фото, хотя и не достаточно хорошее, Вы можете его достать в Союзе Совет. Худ. Украины. Там в моих делах и сведениях о работе, есть большой снимок, где мы с ним работаем в Ворошилов-граде, над панно – Сборка паровоза «Феликс Дзержинский». Возможно, что его этюды еще где-то сохранились. Эти те этюды где он изображал Днепр в местах запорожской сечи перед затоплением Днепра – плотинной Днепровской Электростанцией. Он был приглашен туда вместе с другими Худож. Украины. Вот все что я могу сказать о С. А. Розенбауме.

Ваш И. Орлов

Сергій Беседін «Художник света и тепла С. А. Розенбаум»¹.

В начале 30-х годов я впервые познакомился с творчеством Соломона Ароновича Розенбаума, хотя имя его слышал: оно часто упоминалось в среде художественной общественности. О С. А. Розенбауме говорили с уважением, и чувствовалось, что говорят о художнике самобытного, исключительного дарования. Критика также благосклонно уделяла ему внимание.

В залах здания Наркомпроса в Харькове, по улице Артема (тогда столица УССР находилась в Харькове), была размещена большая выставка художников Советской Украины (ныне в этом здании педагогический институт им. Г. С. Сковороды). На ней среди многочисленных художественных произведений были и работы Соломона Ароновича.

Его полотно «Полтавские дали» привлекало общее внимание, выделяясь своим оригинальным композиционным построением, лирической мягкостью, звонкостью колорита. Около него всегда стояли и маститые мастера искусства, и буйно дерзающие молодые художники, и многочисленные зрители. Каждый находил в нем мысли, чувства, созвучные своим.

На полотне – залитые солнцем безбрежные дали чарующих полтавских просторов. Золотятся песчаные россыпи берегов Ворсклы, между деревьями змейками вьются розовато-пепельные тропинки, а на горизонте силуэтируются бархатным сине-оливковым массивом леса.

Поэтичность природы передана сочным пастозным письмом, затейливым ажурным рисунком, а свет, заливающий природу, светился в цвете, тонко почувствованном художником. Правда жизни, ее живое дыхание, красота и величие природы, воссозданные реалистическим языком художника, захватывали и восхищали.

К картине мягко подошел среднего роста, плотный, с удивительно добродушной улыбкой человек. Стоявшие вежливо посторонились, притихли, глаза многих устремились на него.

«Бурачек, – шептали присутствующие, – Николай Григорьевич Бурачек, солнечный Бурачек...» Так называли одного из талантливейших художников украинского пейзажа.

С радостным удивлением (он всегда светился радостью), искрящимися глазами смотрел он на пейзаж

– Розенбаум! – восторженно воскликнул он. – Настоящий художник!

Певец Полтавщины! Просто, без формалистического кривляния.

Поэтично. Как звучит цвет! Как легко написано! Но никто не знает, как это трудно. Артист!..

¹ Текст публікується зі збереженням авторської стилістики і орфографії з незначними редакторськими правками.

Все мы внимательно слушали большого мастера, его лестный отзыв о товарище по работе. От картины веяло живой правдой жизни.

Цвет – душа большого искусства – светился с полотна, как на творениях талантливого мага, волшебника живописи А. И. Куинджи, который мастерски владел тайнами палитры, о котором создано и столько создается легенд.

Полтавчанин С. А. Розенбаум безусловно знал творчество Куинджи как и творчество замечательного пейзажиста А. Маневича, но шел своей дорогой, имел свой, ярко выраженный индивидуальный почерк.

Он пел своим голосом, свою песню и, как подобает настоящему художнику, имел свою тему, о которой рассказывал задушевно, тепло, сердечно. И что самое главное – он пел песню так, как чувствовал, – реалистично и искренне. А ведь это были 30-е годы – годы напряженной борьбы честных художников с антиреалистами, рьяно усложнявшими вопрос восприятия художником действительности разными хитростями, предававшими анафеме реализм, хоронившими «старушку» – станковую живопись.

Но в большом искусстве все так, как и в жизни, и простота – признак подлинного таланта.

Спустя некоторое время, будучи в Полтаве, я лично познакомился с Соломоном Ароновичем на одном из заседаний ученого совета Полтавского историко-краеведческого музея. Я увидел худощавого, среднего роста, внешне ничем не выдающегося человека; только озаренные глубоким внутренним светом глаза говорили о духовном богатстве и напряженной интеллектуальной жизни этого милейшего товарища.

Скромность и застенчивость, как я узнал позже, были его характерными чертами. Приветливый, добродушный, всегда молодой душой, он везде и во всем был художником.

Среди полтавских художников он пользовался заслуженным признанием и был главой их небольшой корпорации того времени.

Он дышал искусством, живопись была делом его жизни, верность реалистическим принципам изобразительного искусства он свято носил в своем отзывчивом, любвеобильном сердце.

Тонко, остро чувствовал и видел жизнь, любил ее и умел отображать ее в своих задушевных мотивах.

В произведениях С. А. Розенбаума природа, жизнь согреты теплотой его сердца. В них столько интимного чувства и любви.

Художник знал тайны живописного мастерства, знал тонкости смешения красок, но никогда не подменял ими реального богатства природы. Человек большой культуры, Соломон Аронович щедро отдавал свои обширные знания, свои незаурядные способности художника всем, кто с ним общался. Он долгие годы преподавал живопись и рисунок в полтавских школах. Многие уже ставшие сегодня художниками с любовью и признательностью вспоминают его как своего первого учителя, с гордостью говорят о нем как о педагоге, которого ученики помнят всю жизнь.

Как-то серебристым осенним днем мы встретились в его небольшой уютной комнате. Она была приемной, музеем и рабочей мастерской художника. Когда я зашел, Соломон Аронович писал из окна комнаты этюд так хорошо знакомой ему улицы Полтавы. Домики, забор, деревья, слегка тронутые синевою вечера, дышали осенней прохладой.

Уверенная кладка мазка сочно лепила деревянный забор, неровную землю улицы и сквозь ажур деревьев свинцово-малиновое вечернее небо.

Художник не терял [ни] минуты и, непринужденно ведя беседу со мной, продолжал писать этуод.

«Уж очень люблю жемчужный цвет осени! – как бы оправдываясь, говорил художник и, широко поводя рукой в пространстве, прибавил: – А это мои мотивы, мои песни»...

Стены комнаты были увешаны его работами. В особых багетах висели картины других художников – его небольшая личная коллекция.

Комната его – сама Полтавщина со всей ее пышной, богатой природой, чарующей красотой, которую знал, любил и так проникновенно писал художник в своих неповторимо прекрасных мотивах.

Природа на его картинах и этюдах улыбалась и грустила, бурно резвилась, играя с ветром, и нежно мечтала в переливах, тонко подмеченных и переданных художником цветовых нюансов. Сумма работ говорила о неутомимом трудолюбии художника.

Слово «мотив» редко можно услышать сегодня среди современных художников-пейзажистов, но в 20–30-е годы оно было любимым словом художников и имело иной смысл, чем слово «этюды».

Художник на мотиве подмечает характерные особенности природы, ее состояние. В мотивах Соломона Ароновича были не видики, а содержательные рассказы о природе. Мотивы «Дорожка», «Осенью», «Солнечно», «Ветерок», «Свежо» – глубокое проникновение в смысл явления, частица большой жизненной правды, действительности, тонко и вдохновенно отображенная живописцем.

Простой мотив «Дорожка», а сколько в нем глубокой мысли, души художника. Освещенная солнцем полянка. От деревьев падают тени.

И вьется дорожка в даль полтавских просторов. Дорожка манит, зовет идти по нехоженным тропам. Цвет и форма подчинены замыслу, они предметны и осязаемы.

«Есть места природы... напишешь один раз и как бы сказал все.

Как и в общении с людьми: поговорил – и человек весь как на ладони. Но есть такие места, такая природа, такая глубина, такое пластическое разнообразие, что пишешь и не напишешься. Вот такая полтавская земля. Пишу уже сколько лет, и каждая встреча новая.

«Пишу, как горький пьяница, – запоем», – застенчиво, сердечно говорил С. А. Розенбаум, и я, как сегодня, слышу его мягкий, задушевный говорок, вижу его непередаваемую сердечную улыбку светящихся глаз.

Увлеченно рассказывал Соломон Аронович о тонкостях профессии художника. Расстались мы далеко за полночь. Была тихая ночь, теплое рукопожатие... и больше я не видел художника света и тепла, труженика искусства, доброго, сердечного С. А. Розенбаума.

После Великой Отечественной войны узнал, что в дни испытаний Соломон Аронович не мог оставить свои мотивы, свои песни, своих детей одних, остался с ними и погиб вместе с ними. Погиб, как и жил, художником большого доброго сердца.

Художник профессор
Сергей Фотиевич Беседин.

Додаток

З архівної енциклопедичної статті З. Лашкул «Розенбаум Соломон Аронович». (Розенбаум Соломон Аронович (папка) / підготовчі матеріали до неопублікованого словника «Художники Радянської України» (автори: Б. Бутник–Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівєвська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.). – Архів відділу образотворчого та декоративно – прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Нумерація аркушів відсутня): **«Участь у виставках:** 1926. Виставка картин Полтавської філії АХРР'а. Полтава: 1. Березняк; 2. Будяк; 3. Верби; 4. Весняний день; 5. Вестибюль. Карт. Галереї Полтавського Держ. музея; 6. Вечір; 7. Вечір; 8. Вияснюється; 9. Ворскло (заводь); 10-12. Вуличка; 13. Голуб'ятня; 14. День кінчається; 15. Дитяча лікарня; 16. За плугом; 17. Зима; 18. Зимовий захід; 19. Кімната старих майстрів у Карт. Гал. Полт. Держ. Музея; 20. Кузні; 21. Кулики; 22. Ленінці за роботою (4 трудшкола); 23. Літній день; 24. Млин; 25. Молоді осички; 26. На заході; 27-28. Надвечір; 29. Натюрморт; 30. Околиці; 31-32. Околиці Полтави; 33. Осички; 34. Осінній день; 35. Останні осінні дні; 36. Пам'ятник 18 сторіччя; 37. Перший сніг; 38. Полудень; 39. Портрет вантажника; 40. Портрет М.В.; 41. Портрет ткалі Оляни П.; 42. Портрет худ. Брукмана (герой праці). Малюнок; 43. Похмурий день; 44-46. Пролетарські кутки; 47. Селянський двір; 48. Сірий день; 49. Соняшний день; 50. Ставок; 51. Тополева алея; 52. Хата. – 1927. *Перша всеукраїнська виставка художників Червоної України*. Харків: 53. Ввечері. Олія; 54. Вулиця м.Полтави. Олія; 55. Вулиця на селі Жуки. Олія; 56. Дитяча лікарня. Олія; 57. До весни. Олія; 58. Залізничне сельце. Олія; 59. Залізничне сельце м. Полтави. Олія; 60. Захід. Олія; 61. Захід сонця. Олія; 62. Зима. Олія; 63. Кімната старих майстрів. Олія; 64. Кузня. Олія; 65. Лінійки. Олія; 66. На вигоні. Олія; 67. Натюрморт. Соняшники. Олія; 68. Осика (сірий день). Олія; 69. Піонер за працею. Олія; 70-71; Пролетарські кутки. Олія; 72. Репах (будяки). Олія; 73. Селянський двір. Олія; 74. Сутінки. Олія; 74. Шатро. Олія. 1928. *Перша виставка картин Полтавської філії АХЧУ*. Полтава: 75. Алея. Олія; 76. Антиквар. Олія; 77-78. Будинок художньої галереї. Олія; 79. Весна. Олія; 80. Весняний мотив. Олія; 81. Вітряк. Олія; 82. Водяний млин. Олія; 83. Далечинь. Полтава. Олія; 84. Декоративне панно. Олія; 85. Декоративний мотив. Олія; 86. Зимовий день. Олія; 87. Намети. Олія; 88. Під весну. Олія; 89-90. Пролетарська частина. Полтава; 91-92. Пролетарські кутки. Олія; 93. Світанок. Олія; 94. Стіг. Олія; *Перша пересувна художня виставка АХЧУ. Ізюм-Ахтирка-Суми-Богодухів*: 95. Ввечері. Олія; 96. Робітничі околиці в Полтаві. Олія; 97. Сутеніє. Олія. – 1929. *Виставка «Великий шлях» Дніпрельстан*. Харків: 98. На Дніпрельстані. Панно. 1928; *Друга виставка картин Полтавської філії АХЧУ*. Полтава: 99. Грізний вечір; 100. Дівчина. Етюд; 101. Дніпровий мотив; 102. Етюд; 103. Зима; 104. Осінь; 105. Північ; 106. Після погрому (махновщина); 107. Портрет старого; 108. Сірий день; 109. Струмок. – 1930. *Виставка «Культпохід на Донбас»*. Харків: 110. Воли. Олія; 111. Залізнична оселя. Олія; 112. Околиці м.Полтави. Олія; 113. Село Жуки на Полтавщині. Олія; 114. Сутінки. Олія. – 1930 – 1931. *Третя всеукраїнська художня виставка НКО УРСР*. Харків, Донбас, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Київ, Одеса, Миколаїв: 115. Вихід комбайнів. Олія; 116. Після погрому. Олія. – 1935. *Шоста українська художня виставка*. Київ-Харків: 117. Зима. Олія; 118. Зимовий день. Олія; 119. Над Дніпром. Олія; 120. Натюрморт. Олія; 121. Осички. Олія. – 1936. *Виставка «Мистецтво Радянської України»*. Харків: 122. Зимовий пей-

заж. Олія; 123. Пейзаж. Олія. – 1937. *Виставка етюдів України та Молдавії*: Київ: 124. Південна частина Полтави. Олія; *Ювілейна виставка творів художників УРСР*» Київ: 125. Осики. Олія; 126. Передмістя Полтави. Олія; *Юбилейная выставка произведений художников УССР*. Москва: 126. – 1939. *Друга осіння художня виставка*. Харків: 127. Етюд. Олія; 128. Пейзаж. Полтава. Олія; 129. Яри. Олія. – 1940. *Творча виставка художників м.Полтави та Полтавської області присвяченої ХХШ річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції*. Полтава: 130. Вестибюль музею. Олія; 131. Вечір. Олія; 132. Ворскла. Олія; 133. Вулиця в Полтаві. Олія; 134. Далечинь. Олія; 135. Дитбудинок в Уржумі, де виховувався т. Кіров. Олія; 136. Дніпрогес. Олія; 137. Домни в Макіївці. Олія; 138-139. Зима. Олія; 140. Зимовий ранок. Олія; 141. Картинна вулиця в Полтаві. Олія; 142. Молоді осики. Олія; 143. На каналі Волга–Москва. Олія; 144. Натюрморт «Жовті рози». Олія; 145. Натюрморт з скульптурою. Олія; 146. Натюрморт «Зів'ялі рози». Олія; 147. Околиці Полтави – етюд. Олія; 148. П. О. Кириченко, стахановець колгоспу «Більшовик». Олія; 149. Подол. Олія; 150. Трактор. Олія. – 1941. *Перша виставка творів художників міст: Дніпропетровська, Полтави, Прилук, Сталіно, Чернігова*. Київ: 151. Зима. Олія (70 x 54,5); 152. Зима. Олія (90,5 x 120); 153. Зимовий ранок. Олія (100 x 80); 154. Зів'ялі троянди. Олія (55 x 70); 155. Молоді осики. Олія (90 x 69); 156. Околиці Полтави. Олія (40 x 76); 157. Поділ. Олія (43 x 63); 158. Сутінки. Олія (58 x 137) (номери 151-158 – власність Полтав. Худ. музею). **Роботи в музеях:** Дніпропетровськ. Художній музей: 1. Зимовий пейзаж. Олія (100 x 72). – Київ. державний музей українського мистецтва: 2. Весняний пейзаж. Олія (98 x 72); 3. Зимовий день. Олія (81 x 65,5); 4. Полтава, південна сторона. Олія (80 x 200). – Полтава. Обласний художній музей: 5. Вулиця в Полтаві. Олія (22 x 14,5). 1939; 6. Околиці Полтави. Олія (35 x 25). 1941; 7. Просіка в лісі. Олія (43 x 60). 1939; 8. Ставок в с. Михайлівському. Олія (60 x 79); 9. Троянди. Олія (52 x 65). 1937. **Бібліографія та репродукції:** Каталог виставки картин Полтавської філії АХРР'а. Полтава. 1926; «Глобус». К. 1927, № 16, ст. 252; Каталог першої всеукраїнської виставки художників Червоної України. Х. 1927 (з репрод.); Каталог першої виставки картин Полтавської філії АХЧУ. Полтава. 1928; Перша пересувна художня виставка АХЧУ. Ізюм-Ахтирка-Суми-Богодухов. Каталог. Х. 1928; Каталог другої виставки картин Полтавської філії АХЧУ. Полтава. 1929; газ. «Робітник Полтавщини». Полтава. 1929, 7. ХП, ч. 254; Культпхід на Донбас. Каталог. Х. 1930; Фіменський М. «Виставка «Великий шлях» Дніпрельстан». Каталог. Х. 1930 (з репрод.); «Червоний шлях». Х. 1930; № 9, ст. 115; Виставка «Мистецтво Радянської України». Каталог; Х. 1936; Ювілейна виставка творів художників УРСР. Каталог. Х. 1938; Юбилейная выставка произведений художников УССР. Х. 1938; Каталог другої осінньої художньої виставки. Х. 1939; газ. «Більшовик Полтавщини». Полтава. 1940, 3. XI; Каталог творчої виставки художників м. Полтави та Полтавської області присвяченої ХХІІІ річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції. Полтава. 1940 (з репрод.); Каталог. Перша виставка творів художників міст: Дніпропетровська, Полтави, Прилук, Сталіно, Чернігова. К. 1941 (з репрод.); «Образотворче мистецтво». К. 1941, № 2, (репрод.); газ. «Советская Украина». К. 1941, 11.VI.

Висновки **6**

Таким чином, маємо надію, що запропоновані архівні матеріали та текст невеликої статті стануть підґрунтям для подальшого дослідження творчості майстра, що знайде своє втілення у написанні монографічної статті, складанні каталогу, альбому.

Список посилань

- Беседин, С.Ф. (1971, 20 апреля). Художник света и тепла (Фонд 1144 Дряпаченко Иван Кирилович – український художник – живописець, Опис 1, Справа 32). Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины, Київ.
- Кондаков, С.Н. (1914). *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764 – 1914*. Санкт-Петербург: Академия художеств.
- Кудрицький, А.В. (Ред.). (1992). Розенбаум Соломон Аронович. В *Митці України: Енциклопедичний довідник* (с. 497-498). Київ: "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана.
- Курчакова, О., & Бочарова, С. (2012). *Іван Мясоедов та його доба: Каталог виставки*. Полтава.
- Орлов, І.І. (б. г.). Воспоминания о художнике Соломоне Ароновиче Розенбауме. В Розенбаум Соломон Аронович: (Папка) (Фонд Підготовчі матеріали до неопублікованого словника "Художники Радянської України"). Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ.
- Розенбаум Соломон Аронович: (Папка). (б. р.). (Фонд Підготовчі матеріали до неопублікованого словника "Художники Радянської України"). Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ.
- Спарбер, М. (2001). Художник света и тепла (памяти Соломона Розенбаума). В В. Чазова, & М. Спарбер. *Чтобы помнили*. Полтава: АСМИ. Взято из <http://histpol.narod.ru/books/memory/mem-021.htm>.

References

- Besedin, S.F. (1971, April 20). Hudozhnik sveta i tepla [The artist of light and heat] (Fund 1144 Dryapachenko Ivan Kirilovich – ukraininskiy hudozhnik – zhivopisets, Inventory 1, File 32). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Kondakov, S.N. (1914). *Yubileyniy spravochnik Imperatorskoy Akademii hudozhestv, 1764 – 1914* [Anniversary Reference of the Imperial Academy of Arts, 1764–1914]. St. Petersburg: Academy of Arts [in Russian].
- Kudrytskyi, A.V. (Ed.). (1992). Rozenbaum Solomon Aronovych. In *Myttsi Ukrainy: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Artists of Ukraine: Encyclopedic Directory] (pp. 497-498). Kyiv: "Ukrainska entsyklopediia" im. M.P. Bazhana [in Ukrainian].
- Kurchakova, O., & Bocharova, S. (2012). *Ivan Miasoiedov ta yoho doba: Kataloh vystavky* [Ivan Myasoyedov and his day: Exhibition catalog]. Poltava [in Ukrainian].
- Orlov, I.I. (n. d.). Vospominaniya o hudozhnike Solomone Aronoviche Rozenbaume. In Rozenbaum Solomon Aronovich: (Folder) (Fund Pidhotovchi materialy do neopublikovanoho slovnyka "Khudozhnyky Radianskoi Ukrainy"). Archive of the department of fine arts and crafts of Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky NAS of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Rozenbaum Solomon Aronovich: (Folder) (Fund Pidhotovchi materialy do neopublikovanoho slovnyka "Khudozhnyky Radianskoi Ukrainy"). Archive of the department of fine arts and crafts of Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky NAS of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Sparber, M. (2001). Hudozhnik sveta i tepla (pamyati Solomona Rozenbauma) [The artist of light and heat (in memory of Solomon Rosenbaum)]. In V. Chazova, & M. Sparber. *Chtobyi pomnili* [To remember]. Poltava: ASMI. Retrieved from <http://histpol.narod.ru/books/memory/mem-021.htm> [in Russian].

INNOVATIVE IMPLEMENTATIONS IN PAINTING OF TRANS-CARPATHTA IN THE FIRST HALF OF XX CENTURY

Ihor Lutsenko,
<https://orcid.org/0000-0003-1608-5742>
Art History PhD, Associate Professor,
Transcarpathian Academy of Art,
Uzhhorod, Ukraine
Lutcenko07@gmail.com

НОВАТОРСЬКІ ВПРОВАДЖЕННЯ У ЖИВОПИСІ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Луценко Ігор Вікторович,
<https://orcid.org/0000-0003-1608-5742>
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Закарпатська академія мистецтв,
Ужгород, Україна
Lutctnko07@gmail.com

Abstract

The aim of the research. The aim of this article is to find basic principles of creative method for art center of Transcarpathia and innovative implementations in best practices of a cohort of artists who worked in the region. Based on the example of art individuals and analysis of their works an attempt is made to define and highlight their innovative principles. In this context peculiarities of interrelations between European artistic centers and creative environment of Transcarpathia in the first half of the XX century are considered. **Methodology of investigation.** Using means of comparative characteristic, and methods of comparison and historicism the levers of influence of artistic environment in the Central Europe on regional innovative implementations are considered. **Scientific novelty.** In the mentioned article separate constituents of processes which lead to interaction of Ukrainian, in particular Transcarpathian and Jewish artistic environment, are considered. Complicated processes of interaction between art centers and the regional art school are clarified. Basic fundamentals for forming innovative ideas in the context of Transcarpathian art development in the first half of XX century are grounded. Main landmarks for development of innovative implementations in the system of visual art of Transcarpathia, in particular painting, are demonstrated. Considering common artistic events in European area several meaningful artistic events are defined, which took place on the territory of the region and beyond its boundaries and which allowed to define main tracks in development of innovative solutions for several artists based on their creative methods.

Анотація

Мета дослідження – в публікації ставиться мета виявити засадні принципи творчого методу мистецького осередку Закарпаття та новаторські впровадження в напрацюваннях когорти митців, що працювали в регіоні. На прикладі окремих мистецьких постатей та аналізу їх творчих доробків проводиться спроба означити та висвітлити новаторські принципи. В цьому контексті беруться до уваги особливості взаємозв'язків європейських мистецьких центрів та творчого середовища Закарпаття в першій половині ХХ століття. **Методика дослідження.** Засобами порівняльної характеристики, методом співставлення та історизму розглядаються важелі впливу мистецького середовища центральної Європи на регіональні новаторські впровадження. **Наукова новизна.** У запропонованій статті розглянуто окремі складові процесів взаємодії українського, зокрема, закарпатського, та європейського мистецького середовища. Висвітлено складні процеси взаємодії мистецьких центрів та регіональної мистецької школи. Обґрунтовано основні засади формування новаторських ідей у контексті розвитку живопису Закарпаття першої половини ХХ століття. На цьому тлі окреслено основні віхи розвитку новаторських впроваджень у системі образотворчого мистецтва Закарпаття, зокрема, живопису. Розглядаючи загальнономистецькі явища європейського простору, визначено окремі вагомі мистецькі події, які відбулися на території краю та за його межами, що дозволили виявити магістральні шляхи розвитку

Conclusions. As the result of the investigation it is stated that in the first half of the XX century active exhibition movement takes place, including creative interchange which proved itself in the system of artistic and educational processes in common European area. Within the flow of such events visual art in the region went through the period of establishment and was finally formed. In this context a tendency of innovative implementations in painting of individual artists is traced. It should be mentioned that in this context separate internal and external features of ethnic romanticism can be seen. Its internal content was formed based on the background of regional traditions of folk art which became an internal reserve for creative innovations of numerous artists who worked in the region. Ethnic and cultural motives are specifically displayed in creative and methodical best practices and build up a base for works of the founders of Transcarpathian art school and first group of students. An important event which contributed to innovative solutions, was active plein-air, exhibition, artistic and educational processes. This tendency allowed to trace innovational solutions in the system of creative method for separate artists. It should be stated that a phenomenon of Transcarpathian painting school specifically stood out for its own stylistic and visual phenomenon of regional specificity of painting. Such system is built on traditions of folk culture in the region through the prism of innovative European tendencies of art.

новаторських рішень окремих мистецьких постатей на основі їх творчого методу. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що в першій половині XX ст. відбувається активний виставковий рух, а також творчі взаємообміни, які проявили себе у системі мистецько-освітніх процесів загальноєвропейського простору. В руслі таких подій образотворче мистецтво регіону пройшло період становлення та остаточно сформувалося. В цьому контексті спостерігається тенденція новітніх впроваджень у живописі окремих мистецьких постатей. Слід стверджувати, що в цьому контексті спостерігаються окремі внутрішні та зовнішні ознаки етноромантизму. Його внутрішній зміст сформувався на тлі традицій народного мистецтва регіону, яке стало глибинним резервом для творчих новацій значної кількості митців, що працювали тут. Етнокультурні мотиви характерно відображені у творчо-методичних напрацюваннях та складають основу творчості засновників закарпатської мистецької школи та першої плеяди учнів. Вагоме явище, яке сприяло новаторським рішенням, постало в активному пленерному, виставковому та мистецькоосвітньому процесі. Така тенденція дозволила простежити інноваційні рішення у системі творчого методу окремих майстрів. Слід стверджувати, що феномен закарпатської школи живопису характерно виокремився у власне стилістично-образне явище регіональної специфіки живопису. Така система побудована на традиціях народної культури регіону в призмі новітніх європейських тенденцій тогочасного мистецтва.

Key words:

artist, painting, creative method, artistic area, stylistics, innovation, formalism, expressionism.

Ключові слова:

митець, живопис, творчий метод, мистецький простір, стилістика, новаторство, формалізм, експресіонізм.

Вступ 1

Питання новаторства в системі дослідження мистецьких осередків та роль у цьому процесі творчих особистостей залишається відкритою і актуальною темою сучасного мистецтвознавства. Актуальною залишається проблема взаємовпливів та синтезу культур українського та загальноєвропейського простору. Подібна ситуація складається у системі стосунків у мистецького середовища Закарпаття та мистецьких центрів Мюнхена, Парижа, Будапешта, Праги у першій половині XX століття. Можна констатувати вагомий вплив таких центрів

на загальноукраїнську структуру існуючих мистецьких шкіл. Найважливішим носієм інформації та, зокрема, новаторських тенденцій були безпосередньо творчі постаті, які доволі часто навчалися чи долучалися до мистецько-творчого загальноєвропейського руху. Яскравими представниками такого процесу в середовищі закарпатських митців стали А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло та інші. Зазначені художники та їх послідовники вносили новаторські ідеї в середовище мистецького простору Закарпаття, що й по цей день має вагомий потенціал для наступників, а відповідно спонукає до осмислення цілей і завдань мистецтва в контексті світоглядних й інноваційних процесів.

Мета дослідження **2**

Метою дослідження є виявлення основних тенденцій, що мали місце у процесі становлення та розвитку закарпатської школи живопису, та безпосередньо сприяли формуванню новаторства в мистецькому середовищі. Вагомим аргументом поставленої мети є узгодження загальномистецьких та культурологічних явищ цього процесу та виявлення ролі творчих постатей та їх творчо-методичних впроваджень, що можна розглядати як основу новаторських впроваджень.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

У процесі дослідження стало очевидним, що окремі джерела несуть важливу, але доволі опосередковану інформацію про висунуту проблему. Окремі питання висвітлювали такі фахівці: А. Изворин (Недзельський) (1943), А. Ерделі, Г. Островський (1974), В. Цельтнер (Павлов) (1972), О. Чернега-Балла (1978), О. Федорук, Р. Шмагалю, І. Небесник (2007), І. Луценко та інші. Таким чином, було поставлене завдання вивчити та систематизувати здобутки дослідників щодо висунутої мети. Оглянувши та опрацювавши відповідні теоретичні та візуальні джерела, що містять окремі положення дослідження, було означено основні та додаткові методи дослідження. Як основні методи дослідження обрано загальнонаукові методи систематизації та історизму, розглядаючи в системі порівняльних характеристик. З іншого боку, було застосовано методи емпіризму та мистецтвознавчі категорії, що дозволило досягти поставлених завдань та обґрунтувати висновкові квінтесенції.

Результати дослідження **4**

Творче середовище полікультурного простору Закарпаття у межах 1920-х–1940-х рр. виокремлюється в особливу мистецько-культурну одиницю, що сьогодні розглядається як частка загальнокультурної складової українського та європейського мистецького простору. Таку модель стимулювали соціально-політичні умови, які передували цьому явищу, що визріло на підвалинах угорської мистецької освіти, зокрема. Така ситуація сприяла формуванню власної мистецької традиції, що на сьогодні вкладається у поняття Закарпатської школи живопису. Особливості становлення цього явища значною мірою сприяли дві ситуації, що склалися. Перша – політичні зміни, де

Угорська Русь набуває статусу автономії та, відповідно, називається Підкарпатська Русь, що відбулося в значній мірі декларативно, тобто Сан-Жерменська угода від 10 вересня 1919 р., за умов якої територію краю було передано під протекторат Чехословаччини (Віднянський, 1994, с. 131). Саме в цей час культурно-мистецький простір Чехословаччини знаходився у розквіті національного відродження. Така ситуація активізувала мистецько-культурний взаємообмін, що активно сприяв формуванню індивідуальних та новаторських процесів у середовищі регіонального мистецтва і, зокрема, живопису. Зацікавлення матеріальною культурою краю з боку чехословацької інтелігенції формує образ та статус унікальності місцевого народного мистецтва. Характерною подією часу є видання книги В. Маковського «Народне мистецтво Підкарпатської Русі» у 1924 р. та виставки крайового народного мистецтва у Празі (предметів побуту, вишивки, одягу, декоративно-прикладного мистецтва). Такі тенденції сприяють розвитку та формуванню культурно-мистецького осередку в краї.

Наступна ситуація, яка сприяла такому виокремленню, – це мистецьке середовище з місцевих митців, тобто А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайла, Е. Грабовського, Ю. Вірага, Д. Іяса-Яцика та інших художників, які активно працювали в містах Мукачеві, Берегові, Ужгороді, Виноградіві та Хусті. Паралельно набуває активності виставковий рух в галереях Праги, Брна, Братислави, Кошиць, Будапешту, Мюнхена. Серед учасників цього руху є значна частина художників, що жили і працювали в Закарпатті. Поруч з груповими відбуваються й персональні виставки, наприклад, Д. Іяса-Яцика, персональна виставка у 1925 р. в м. Братислава (Островський, 1974, с. 33), Й. Бокшай, у 1926 р. виставляється в Празі (Курильцева, 1962, с. 42) А. Ерделі, у 1923 р. в Мюнхені, виставкова зала «Скляний палац» (Небенік, 2007, с. 21). Такі можливості дозволяли митцям не тільки активно працювати, але і розкривати свій творчий потенціал з огляду на події в загальноєвропейському мистецькому просторі з його широкими стильовими ознаками.

Становлення закарпатської школи живопису полягає в тому, що мистецтво 20-х рр. ХХ ст. несло у собі окремі ознаки етноромантизму, що й стало вагомим аргументом «культурного відкриття» Підкарпатської Русі. Явище світової економічної кризи 1930-х рр. тільки згуртувало молоде покоління художників, які «...досконало знали народ і жили з ним одним життям... та власними практичними засобами, а в значній мірі, досвідом підняли молоде образотворче мистецтво краю на такий рівень, що дозволило визріти в самостійну школу живопису з етнонаціональними ознаками», – стверджував мистецтвознавець Г. Островський (1974, с. 65). Багато митців краю наслідувало принципи мистецько-освітніх здобутків угорських представників національного романтизму М. Мункачі, І. Ревеса, Ш. Голлоші, які причетні до становлення багатьох художників

Європи, а останній став найбільш авторитетним наставником художників майже з цілого світу. Можна вважати, що подібні засади впровадження мистецьких цінностей сповідували А. Ерделі та Й. Бокшай. Ці два художники визріли у своїй творчості до практичного втілення живописних елегій на підґрунті етнічних мотивів Підкарпатської Русі.

Серед ранніх творів Й. Бокшай простежується захоплення національним романтизмом («Сільська сцена», «Жнива на полонині», «Гуцульське весілля»). У період 1920-х–1930-х рр. митця зацікавлюють теми з життя і побуту гуцулів та верховинців, про що свідчать твори не тільки цього періоду, але і продовження цього напрямку в 1940-х–1960-х рр. (Чернега-Балла, 1978). Митця захоплюють як самі герої полотен, так і особливості колориту національного вбрання на тлі характерного пейзажу. Він не зосереджується на етнографічній описовості, а намагається створити узагальнений образ-картину засобом колористичних комбінацій площини та вібрації барв. Живопис Й. Бокшай характерний застосуванням засобів імпресіонізму, що відповідало логіці творчого методу, який репродукував логіку художника та спостережливості глядача (Ерделій, 1941, с. 172). Значного обсягу втілення народних типажів, а також атрибутів національного костюму гуцулів та верховинців, простежується й в сакральному живописі. В окремих пошуках він застосовує засоби стильових ознак пізнього бароко, відштовхуючись від творчості Джованні Баттіста Тьєполо та Фріца фон Уде, але в той же час, створюючи новаторський мистецький твір, який можна означити як етноромантизм живопису Закарпаття. Подібна тенденція чітко простежується у полотні «Нагірна проповідь» або «Христос серед народу» (1926 р.), де оточуючий краєвид є регіонально характерним, типажі зображені з слов'янськими рисами обличчя. У полотні «Притча про багатого юнака» (1936 р.) (Рис. 4.1) в образі Христа втілено символ



Рис. 4.1. Й. Бокшай. Притча про багатого юнака. 1936.
Полотно, олія.

Fig. 4.1. Y. Bokshay. The parable of a rich young man. 1936.
Canvas, oil.

сакральної традиції – божественність та непорушність святині, в той же час у образі багатого юнака автор демонструє характерний місцевий типаж юнака.

Враховуючи експресіоністичний живописний підхід А. Ерделі, він знаходить засоби та методи відтворення етнічних тем, які абсолютно вкладаються у його образотворчі засади. Для автора вагомими стали не форми сучасного мистецтва, а власні творчо-методичні рішення, які він зміг застосувати у власній живописній манері, залишаючись підкарпатським художником[11,9]. В окремих випадках автор демонструє твори, які близькі до жанрової картини «Святковий день. На Русалю» (1933 р.), «Біля річки» (1930-і рр.), створює значну кількість портретів у народному костюмі «Дівчина в червоній хустині» (1930-і рр.), «Верховинка» (1947 р.), «Молодиця» (1940-і рр.). У цих полотнах виразно простежуються сформований, власний творчий метод та ідеї новаторських прийомів, де жанрова домінанта переходить вагомість представленої ідеї – картинного образу. Окремо А. Ерделі демонструє в експресивному ключі традиційну символіку народного костюму, також демонструючи новаторські підходи. Слід зазначити те, що подібні принципи стають аксіомою в мистецько-педагогічній діяльності. Підтвердженням цього є живописні твори молодого покоління закарпатських художників А. Коцки, Е. Контратовича, А. Борецького, В. Дван-Шарпотоки та інших. А. Ерделі, був переконаний в необхідності формування індивідуальної, регіональної мистецької школи, яка повинна розвиватись на власних традиціях. «Мистецтво майже всіх країн має свої направляючі, котрі ведуть за собою нову генерацію» – стверджував митець (Ерделій, 1941, с. 169). В цьому випадку А. Ерделі абсолютно впевнений у власній місії щодо створення мистецької школи та необхідності формування творчого осередку однодумців. Концептуальними принципами, які б змогли дати можливість об'єднатися митцям, стали ознаки народної поліетнічної культури Закарпаття, зокрема, ландшафтна специфіка та її кольорові дефініції. Про це художник констатує у звіті «Доклад о дїяельности Унгварского кор. Греко-кат. лица пївцо-учит. Семинарії за 1938/39 школьний рок. Подає д-р Ернест Дунда, доч. директор», в якому автор констатує основоположні засади об'єднання митців, що засноване у 1931 р. як «Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі», одним із основних завдань якого стало згуртування творчої молоді. Кінцевою метою об'єднання було створення мистецького центру та сприяння покращенню умов для творчої роботи (Фекета, 1996). Наміри, які прозвучали від представника державного освітнього закладу, в якому працювали А. Ерделі та Й. Бокшай, свідчили про широку підтримку не тільки митців, але й культурного життя регіону в цілому. Очевидно, така підтримка та сприяння розвитку мистецької освіти на Підкарпатській Русі дозволяли у 1927 р. відкрити недільно-суботню «Публічну школу рисунку», яка існувала на базі зга-

даної семінарії під керівництвом А. Ерделі та Й. Бокшая. Слід зазначити про високий методично-педагогічний рівень школи, де студенти вивчали не тільки спеціальні предмети – рисунок, живопис, композицію, але також і допоміжні дисципліни – перспективу, історію мистецтв, пластичну анатомію (Садварі, 1981). Така тенденція підходів до мистецько-освітнього процесу свідчить про ґрунтовні наміри щодо створення умов навчання, які відповідали засадам європейської мистецької освіти на прикладі Будапешта, Мюнхена, Праги та Парижа.

Результат мистецько-освітньої праці продемонструвала плеяда учнів, яка власними здобутками засвідчила рівень викладацької роботи А. Ерделі та Й. Бокшая. На перших спільних виставках можна було простежити творчі досягнення молодих учнів школи А. Коцки, А. Борецького, Е. Контратовича, А. Добоша. У 1935 р. А. Коцка в Ужгороді відкриває свою першу персональну виставку, яка викликала захоплення не тільки в глядачів, але й позитивні відгуки його вчителів. Художник до цієї виставки готувався, перебуваючи на посаді сільського вчителя в с. Тихе на Верховині (Изворин, 1943, с. 273). Уже в 1939 р. А. Коцка разом зі своїми колегами та вчителями приймає участь у всеугорському пленері та згодом – виставці в м. Кошіце. Згадуючи у своїй публікації в газеті «Русская правда» про пленер, який передував самій виставці, де учасниками були багато іменитих угорських митців, художник пише: «Наш край дає багато матеріалу для творчості... якщо би нам (Підкарпатським художникам авт.) вдалося відтворити не тільки зовнішньо, але і душу Верховини, то виникне своєрідне підкарпатське мистецтво» (Коцка, 1939). Думку А. Коцки згодом підтверджує та доповнює угорський мистецький критик Ернест Каллаї, який наголошує на своєрідності закарпатського живопису та влучно констатує його концептуальну сутність, вважаючи що художники застосовують у творчості здобутки «образотворчої свободи» європейського мистецтва з метою заглиблення в сутність природи та людей регіону (Каллаї, 1940, с. 36). Відомо, що окремі аналітичні факти угорського мистецтвознавця, а також окремі напрацювання творчого осередку митців Закарпаття означають індивідуальні засадні принципи «новітнього» живопису регіону, які виражені особливістю творчого методу на основі етноромантичних традицій. Про це засвідчує значна кількість живописних творів, виконаних А. Коцкою, А. Борецьким, Е. Контратовичем, А. Добошом, В. Дван-Шарпотокі, а також їх наставниками А. Ерделі та Й. Бокшаєм.

Під протекторатом президента Чехословаччини Едварда Бенеша у 1937 р. відбулася групова виставка в Празі «Slovnisko a Podkarpacka Rus», особливою рисою якої була присутність молоді групи митців, а також вчителів з Ужгорода та Мукачеве. Художники виставили переважно живописні полотна, в яких втілено характерні ознаки етнічної культури та краєвиду регіону (Wagner, 1937). Вагомість проведення виставки засвід-

чує патронатство вищої особи краю. Відомий чеський критик д-р. В. Вагнер пише вступне слово до упорядкованого до виставки каталогу. Тут він зазначає, що живопис Підкарпатської Русі виокремлюється у власне мистецьке явище, яке шукає притаманну тільки йому духовну виразність (Wagner, 1937). Особливість представлення етнічних тем торкається майже усього загалу явищ, що, зокрема, пов'язані з народним мистецтвом і традиціями Закарпаття. Художники втілюють ідеї майже в усіх жанрових напрямках, використовуючи різні технічні засоби, втілюючи новітні творчі рішення. Зокрема, А. Ерделі намагається створити експресивний образ самого твору, використовуючи для цього портрет із середовища підкарпатського села та народний костюм, пейзаж та атрибути побуту, що простежується у творах «Гуцул із люлькою» (середина 1930-х рр.), «Пейзаж з річкою» (1930-і рр.) (Рис. 4.2), «Дівчата на річці» (1940-і рр.) та ін.



Рис. 4.2. А. Ерделі. Пейзаж з річкою, 1930-ті. Полотно, олія.

Fig. 4.2. A. Erdeli. Landscape with the river, 1920-s. Canvas, oil.

Творчо-методичні прийоми Й. Бокшая демонструють його прихильність до імпресіоністичних впроваджень національної теми гуцулів та верховинців. Художник вбачає навіть у самому народному костюмі прояви імпресіонізму, які митець таким способом і відтворює, зберігаючи достовірність завдяки реалістичній манері виконання («Гуцульське весілля» (1930-і рр.), «Колядники» (1930-і рр.) «Збір'яблук» (1925 р.), «Дівчата на полонині» (1937 р.)), та особливої динаміки розвитку тема знаходить у 1940-х – 1950-х рр. («Гуцулка» (1926 р.), «Бокораші» (1960 р.) (Чернега-Балла, 1978)).

Тема народного мистецтва та легенд абсолютно вкладається у творчість Ф. Манайла та навіть більше того: вона захоплює автора чи не найглибше. Художник у формі експресіонізму та символізму намагається побудувати образи живописного втілення народної усної творчості у формі казок чи бувальщин. Значне місце у творчості автора посідають народні та релігійні свята, які він висвітлює, намагаючись відтворити не тільки манеру виконання народного майстра, але й передати в цьому

філософський зміст, зокрема, це простежується у творах «Помиванки» (1940 р.), «Комора. Сіни» (1937 р.), що також продовжується в більш пізніх напрацюваннях автора – «Зустріч молодих» (1976 р.), «Мисливець» (1976 р.).

Окрім згаданих художників, до народної теми в регіоні апелюють угорські, чеські та словацькі майстри, які також входили до товариства підкарпатських митців або час від часу брали участь у виставках разом із членами товариства. З особливим захопленням в цьому напрямку працює Д. Ендреді. Художник, угорець за походженням, народився в м. Мукачеві (1910 р.), після закінчення Будапештської академії мистецтв повертається до Закарпаття та активно долучається до роботи товариства підкарпатських митців. Хоча і не довгий час митець тут працює, але переймається, як пише дослідник мистецтва А. Изворин, «підкарпатською темою». У його творах звучать ліричні мотиви русинського села, героями творів стають лісоруби, жінки на полі, що пораються з сіном. Роботи виконані та витримані у візантійсько-іконній манері двовимірності, оминаючи зовнішню етнографічність у відтворенні народного костюму (Изворин, 1943, с. 277). Художник у числі учасників вищезгаданої виставки 1939 р. представляє твір «Русинський селянин». Більшість його творів того періоду на сьогодні є невідомі, ймовірно, вони знаходяться в угорських збірках, оскільки до середини 1940-х художник виїхав до Угорщини.

Значний внесок у розвиток та популяризацію підкарпатського живопису в першій половині ХХ століття зробили педагоги, культурні діячі та художники Чехословаччини в період 1919–1939 рр. Визначити роль певних професійних преференцій складно, оскільки у багатьох випадках персоналії вдало абсорбували у собі багато задатків, зокрема, малярство. Прикладом був Ладіслав Кайгл – особистість, яка поєднувала в собі педагога, громадського діяча, а також художника. До списку можна віднести також окремих персоналій, переважно з фаховою мистецькою освітою: Я. Заїчека, М. Лудву, О. Бедржіха, Й. Томашека, О. Єлена. Переважно, вони були й першими учасниками товариства підкарпатських митців (1931 р.). Особливо цікавими є живописні рішення О. Єлена (професор рисунку в Ясінянській деревообробній школі), який у системі динамічних експресій створив «Гуцульське весілля» чи «Ясінянський пейзаж» (Рис. 4.3), що технічно є характерною ознакою європейських новаторських експериментів.

Захоплення народною темою простежується у живописі та графіці чеських митців В. Фіали та Л. Куби. Водночас, складно порівняти ці дві особистості у змісті застосування творчо-методичних засобів, але кожен із них знайшов для себе багатогранну тему в народно-мистецьких проявах матеріальної культури гуцулів та верховинців. Подібні пошуки та способи організаційних принципів між художниками дозволили розширити поле напрацювань у творчо-методичній доктрині кожного, і в той же



Рис. 4.3. Е. Отто. Сільська вулиця. 1937.
Полотно, олія.

Fig. 4.3. E. Otto. Rural street. 1937.
Canvas, oil.

час створювати можливості новітніх впроваджень у середовищі мистецького простору Європи завдяки творчим виставкам та пленерам.

Наукова новизна та практичне значення дослідження **5**

У запропонованій статті розглянуто окремі складові процесів взаємодії українського, зокрема, закарпатського та європейського мистецького середовища. Висвітлено складні процеси взаємодії мистецьких центрів та регіональної мистецької школи. Обґрунтовано основні засади формування новаторських ідей у контексті розвитку живопису Закарпаття першої половини ХХ століття. На цьому тлі окреслено основні віхи розвитку новаторських впроваджень у системі образотворчого мистецтва Закарпаття, зокрема, живопису. Розглядаючи загальномистецькі явища європейського простору, визначено окремі вагомні мистецькі події, які відбулися на території регіону та за її межами, що дозволили виявити магістральні шляхи розвитку новаторських рішень окремих мистецьких постатей на основі їх творчого методу.

Висновки **6**

У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що в першій половині ХХ ст. відбувається активний виставковий рух, а також – творчі взаємообміни, які проявили себе у системі мистецько-освітніх процесів загальноєвропейського простору. У руслі таких подій образотворче мистецтво регіону пройшло період становлення та остаточно сформувалося. В цьому контексті спостерігається тенденція новітніх впроваджень у живописі окремих мистецьких постатей. Слід стверджувати, що в цьому контексті спостерігаються окремі внутрішні та зовнішні ознаки етноромантизму. Його внутрішній зміст сформувався на тлі традицій народного мистецтва регіону, яке стало глибинним резервом для творчих новацій значної кількості митців, що працювали в регіоні. Етнокультурні мотиви характерно відображені у творчо-методичних напрацюваннях та складають основу творчості засновників закарпатської мистецької школи

та першої плеяди учнів. Вагоме явище, яке сприяло новаторським рішенням, постало в активному пленерному, виставковому та мистецькоосвітньому процесі. Така тенденція дозволила простежити інноваційні рішення у системі творчого методу окремих майстрів. Слід стверджувати, що феномен закарпатської школи живопису характерно виокремився у власне стилістично-образне явище регіональної специфіки живопису. Така система побудована на традиціях народної культури регіону в призмі новітніх європейських тенденцій тогочасного мистецтва.

Список посилань

- Віднянський, С. (1994). Закарпаття у складі Чехословацької республіки: переломний етап у національно-культурному й етнополітичному розвитку русинів-українців. В *Культура Українських Карпат* (с. 130-140). Ужгород: Гражда.
- Ерделій, Б. (1941). Унгарські художні тижні. *Зоря-Ножна*, 1 (1-2), 168-176.
- Изворин, А. (1943). Сучасні руські художники. *Зоря-Нажна*, 3 (1-4), 258-284.
- Каллаи, Э. (1940). Искусство и художники Карпатского края. В *Огоньки* (Декабрь, с. 35-39). Ужгород.
- Коцка, А. (1939). К выставке картин «Общества угрорусских художников». *Русская правда*, 44.
- Курильцева, В. (1962). *Бокшай Иосиф Иосифович*. Москва: Советский художник.
- Небесник, І.І. (2007). *Адальберт Ерделі*. Львів.
- Островський, Г. (1974). *Образотворче мистецтво Закарпаття*. Київ.
- Павлов, В. (1972). *Адальберт Ерделі*. Київ: Мистецтво.
- Садварі, В. (1981, 23 травня). Живописець чистої води. *Прапор перемоги*.
- Фекета, І. (1996, 25 травня). Адальберт Ерделі у пам'яті учнів. *Новини Закарпаття*.
- Чернега-Балла, О. (1978, 16 вересня). Краса відкрита всім. *Закарпатська правда*.
- Wagner, V. (1937). Slovensko a Podkarpatská Rus, jejich lid a kraj ve výtvarném umění: Výstava Československé jednoty od 29. ledna do 23. února v pavilonu Myslbeka Praha 1, Na Příkopě. Praha : Československá jednota.

References

- Cherneha-Balla, O. (1978, September 16). Krasa vidkryta vsim [Beauty is open to all]. *Zakarpatska Pravda* [in Ukrainian].
- Erdelii, B. (1941). Unhvarski khudozhni tyzhni [Hungarian art weeks]. *Zoria-Hojnal*, 1 (1-2), 168-176 [in Ukrainian].
- Feketa, I. (1996, May 25). Adalbert Erdeli u pam'iaty uchniv [Adalbert Erdeli in the memory of the disciples]. *Novyny Zakarpattia* [in Ukrainian].
- Kallai, E. (1940). Iskusstvo i hudozhniki Karpatskogo kraya [Art and artists of the Carpathian region]. In *Ogonki* [Lights] (December, pp. 35-39). Uzhgorod [in Russian].
- Kotska, A. (1939). K vystavke kartin "Obschestva ugro-russkih hudozhnikov" [For the exhibition of paintings by the Society of Ugro-Russian Artists]. *Russkaya pravda*, 44 [in Russian].
- Kuriltseva, V. (1962). *Bokshay Iosif Iosifovich*. Moscow: Sovetskiy hudozhnik [in Russian].
- Nebesnyk, I.I. (2007). *Adalbert Erdeli*. Lviv [in Ukrainian].
- Ostrovskiy, H. (1974). *Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia* [Fine Arts of Transcarpathia]. Kyiv [in Ukrainian].
- Pavlov, V. (1972). *Adalbert Erdeli*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Yzvoryn, A. (1943). Suchasni ruski khudozhnyky [Contemporary Russian artists]. *Zoria-Hajnal*, 3 (1-4), 258-284 [in Ukrainian].

- Sadvari, V. (1981, May 23). Zhyvopysets chystoi vody [Painter of pure water]. *Prapor peremohy* [in Ukrainian].
- Vidnianskyi, S. (1994). Zakarpattia u skladi Chekhoslovatskoj respubliky: perelomnyi etap u natsionalno-kulturnomu y etnopolitychnomu rozvytku rusyniv-ukraintsiv [Transcarpathia within the Czechoslovak Republic: a turning point in the national-cultural and ethno-political development of Rusyn-Ukrainians]. In *Kultura Ukrainskykh Karpat* [Culture of the Ukrainian Carpathians] (pp. 130-140). Uzhhorod: Hrazhda [in Ukrainian].
- Wagner, V. (1937). *Slovakia and the Sub-Carpathian Rus, their People and the Region of Fine Arts: Exhibition of Czechoslovak Unity from 29 January to 23 February in the Myslbek pavilion*. Prague: Czechoslovak Unity [in Czech].

Наукове видання

ДЕМІУРГ:
ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ,
ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

Засновник і видавець
Київський національний університет культури і мистецтв

Виходить із 2018 р.

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

Редагування та коректура

*Вікторія Олійник,
Наталя Удріс-Бородавко*

Бібліографічний редактор

Олена Вапельник

Редактор англomовних текстів

Юлія Рибінська

Дизайн макету

Наталя Удріс-Бородавко

Дизайн обкладинки

Поліна Пененко

Технічне редагування

В'ячеслав Лук'яненко

Комп'ютерна верстка

Олена Щербина

Scientific publication

DEMIURGE:
IDEAS, TECHNOLOGIES,
PERSPECTIVES OF DESIGN

Scientific Journal

The founder and publisher
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Founded in 2018

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

Editing and proofreading

*Viktoriia Oliinyk,
Natalia Udris-Borodavko*

Bibliographic editor

Olena Vapelnyk

English text editor

Julia Rybinskiy

Design of mock-up

Natalia Udris-Borodavko

Cover design

Polina Penenko

Technical editing

Viacheslav Lukianenko

Computer layout

Olena Shcherbyna

Підписано до друку 26.12.2018. Формат 70x108 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Обл.-вид. арк. 12,87. Ум.друк.арк. 15,4.
Наклад 300 прим.
Зам № 3580

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

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