

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1
Issue 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, декан факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Василенко Вікторія Миколаївна** – кандидат технічних наук, доцент, завідувач кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки Національного авіаційного університету; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиц Едуард Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, Академік Європейської академії наук, мистецтв та літератури, заслужений діяч мистецтв України, Почесний академік Національної академії мистецтв України; **Дубрівна Антоніна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну; **Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; **Кюнцлі Романа Василівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри архітектури Львівського національного аграрного університету; **Криворучко Юрій Іванович** – доктор архітектури, доцент, професор кафедри дизайну Національного університету «Запорізька політехніка»; **Михальчук Вадим Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Чернявський Константин Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, голова Національної спілки художників України, доцент кафедри рисунка та живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури; **Біллі Гунер (Billy Gruner)** – PhD, викладач Сіднейського університету, Австралія; **Качмарська Маргарет (Kaczmarek Małgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта у Вроцлаві, Польща.

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Роготченко Олексій Олексійович – доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України; **Денисюк Жанна Захарівна** – доктор культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Колосніченко Олена Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки художників України, член Спілки дизайнерів України, професор кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну; **Сиротинська Наталія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; **Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка; **Богдановська Моніка (Bogdanowska Monika)** – PhD, старший викладач, кафедра архітектури, факультет рисунку, живопису та скульптури, Краківська політехніка імені Тадеуша Костюшка, Польща; **Куртеза Антонела (Curteza Antonela)** – PhD, професор факультету промислового дизайну та управління бізнесом Технічного університету імені Г. Асакі, Румунія; **Подхаланські Богуслав (Podhalanski Boguslaw)** – PhD, доцент факультету архітектури Краківського Політехнічного Університету, Польща.

Журнал видається за підтримки Київської організації Національної спілки художників України (секція художньої критики та мистецтвознавства)

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Національного авіаційного університету
(протокол № 6 від 15 червня 2023 року)

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

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

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

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

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

© Оформлення «Видавничий дім «Гельветика», 2023

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

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

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

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

The journal is recommended for printing by the Academic Council
of the National Aviation University
(Minutes No. 6 dated June 15, 2023)

The scientific journal “Ukrainian Art Discourse” is registered by the Ministry of Justice of Ukraine
(Certificate of state registration of the print media
Series KB No. 24971-14911P dated 09.09.2021)

Based on the Decree of Ministry of Education and Science of Ukraine No 530 dated 06.06.2022 (Annex 2),
the journal is included in the List of professional editions of Ukraine (category “B”)
in the area of culture and art (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration).

Official web-site: uad-jrnl.nau.in.ua

Articles are checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com
developed by the Polish company Plagiat.pl.

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

© Design “Publishing House “Helvetica”, 2023

ЗМІСТ

Кравчак Л. А. СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ АРТ-СТРАТЕГІЙ.....	6
Rohotchenko O., Shmahalo R., Rudenchenko A., Konovalova O. MOTYW PTAKÓW ZŁOTNICTWA RUSI KIJOWSKIEJ – ŹRÓDŁO INSPIRACJI DLA UCZESTNIKÓW II MIĘDZYNARODOWEGO MŁODZIEŻOWEGO PLENERU GORĄCEJ EMALII.....	13
Романенкова Ю. В., Миронова Г. А., Здор О. Г., Радько К. В. КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ЮВЕЛІРНОМУ ДИЗАЙНІ: ФАКТОР РОЗВИТКУ АБО ПРИЧИНА ПІДМІНИ ПОНЯТЬ.....	20
Стрельцова С. В. ВТІЛЕННЯ СУЧАСНИХ ГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЕКСПЕРИМЕНТАХ ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА (ЕКОЛІН).....	29
Сьомак О. Ю. ХРАМОВА ІКОНА З ДРОГОБИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО ХРЕСТА ПОЧАТКУ/ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХVІ СТ.: СТИЛЬ, МАЙСТЕРНЯ.....	39
Юр М. В., Опанасюк О. П., Зіненко Т. М. ТВОРЧІСТЬ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ У ДЗЕРКАЛІ МИСТЕЦЬКОЇ КРИТИКИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ОСОБОВОЇ СПРАВИ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ).....	47

CONTENTS

Kravchak L. MODERN CONCEPTS OF ART STRATEGIES.....	6
Rohotchenko O., Shmahalo R., Rudenchenko A., Konovalova O. BIRD MOTHS OF KYIVAN RUS GOLDSMITHERY – A SOURCE OF INSPIRATION FOR THE PARTICIPANTS OF THE II INTERNATIONAL ENAMEL PLENER FOR YOUTH.....	13
Romanenkova Yu., Myronova H., Zdor O., Radko K. COMPUTER TECHNOLOGIES IN JEWELRY DESIGN: DEVELOPMENT FACTOR OR REASON FOR CHANGE CONCEPT.....	20
Streltsova S. EMBODIMENT OF MODERN GRAPHIC IMAGES IN THE ARTISTIC EXPERIMENTS OF OLEG DENYSENKO (ECOLINE).....	29
Somak O. THE ELEVATION OF THE HOLY CROSS ICON DATED TO THE BEGINNING / THE FIRST HALF OF THE SIXTEENTH CENTURY FROM THE CHURCH OF THE SAME NAME IN DROHOBYCH: STYLE AND WORKSHOP.....	39
Yur M., Opanasyuk O., Zinenko T. CREATIVITY OF TETIANA YABLONSKA IN THE MIRROR OF ART CRITICISM (BASED ON THE MATERIALS IN THE PERSONAL FILE OF THE UNION OF ARTISTS OF UKRAINE).....	47

УДК 721

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.1>**Кравчак Лілія Анатоліївна,**аспірантка кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету «Львівська Політехніка»

ORCID ID: 0009-0006-1254-6416

liliakravchak@gmail.com

СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ АРТ-СТРАТЕГІЙ

У статті розглядається унікальність арт-стратегій в якості актуального фактора соціокультурних процесів у цілому та розвитку міст, зокрема. У статті досліджується, як мистецькі простори можуть служити місцем для активізму та соціальних змін. На основі застосування методології типологізації відбувається огляд основних арт-стратегій, а також оцінка їх використання в рамках урбаністичних проєктів; аналізуються переваги та недоліки їх застосування. Розглядається потенціал планомірного перетворення міського простору завдяки принципам роботи арт-стратегій. Одним із ключових моментів статті є те, що мистецькі простори мають потенціал бути чимось більшим, ніж просто місцем для демонстрації творів мистецтва; вони можуть бути платформами для соціальних і політичних дій. Мистецькі простори можна використовувати для просування та підтримки маргіналізованих спільнот, а також для боротьби з домінуючими культурними нарративами, які увічнюють нерівність і несправедливість. Створюючи простори, де можна почути різні голоси та точки зору, мистецтво може слугувати каталізатором соціальних змін. Нарешті, стаття наголошує на важливості співпраці та залучення громади до просування соціальної справедливості через мистецтво. Працюючи з громадами та залучаючи їх до мистецького процесу, мистці можуть створювати роботи, які дійсно відображають потреби та досвід тих, хто найбільше постраждав від соціальної нерівності та гноблення. Створюючи простори для активізму, кидаючи виклик домінуючим культурним нарративам і залучаючи спільноти, мистці та мистецькі простори можуть допомогти створити більш справедливе та справедливе суспільство. Робляться висновки про необхідність подальшої теоретизації даного поняття та багатоаспектної розробки практичного застосування отриманих результатів.

Ключові слова: арт-стратегії, арт-концепції, арт-менеджмент, культурні індустрії, урбаністика.

Kravchak Liliya. MODERN CONCEPTS OF ART STRATEGIES

The article examines the uniqueness of art strategies as an actual factor of sociocultural processes in general and the development of cities, in particular. The article examines how artistic spaces can serve as a place for activism and social change. Based on the application of the typology methodology, there is a review of the main art strategies, as well as an assessment of their use within the framework of urban projects; the advantages and disadvantages of their use are analyzed. The potential of the systematic transformation of urban space due to the principles of art strategies is considered. One of the key points of the article is that art spaces have the potential to be more than just a place to display artwork; they can be platforms for social and political action. Art spaces can be used to promote and support marginalized communities, and to challenge dominant cultural narratives that perpetuate inequality and injustice. By creating spaces where different voices and perspectives can be heard, art can serve as a catalyst for social change. Finally, the article emphasizes the importance of collaboration and community engagement in promoting social justice through the arts. By working with communities and involving them in the artistic process, artists can create works that truly reflect the needs and experiences of those most affected by social inequality and oppression. By creating spaces for activism, challenging dominant cultural narratives, and engaging communities, artists and art spaces can help create a more just and equitable society. Conclusions are made about the need for the further theorization of this concept and multi-faceted development of the practical application of the obtained results.

Key words: art strategies, art concepts, cultural industries, urbanistic, urban studies.

Вступ. В кінці XIX століття світ увійшов в стан перманентних науково-технічних трансформацій, які розгорнулися в усіх сферах суспільного життя. Природно, цей процес

торкнувся і мистецтва, яке до того ж було про роком прийдешніх змін, а в ряді випадків – їх каталізатором. Розвиток технологій зумовило легкодоступність і масовість мистецтва; його

вплив і владу над суспільством росли і продовжують рости в геометричній прогресії. Протягом ХХ і на початку ХХІ століття мистецтво нарощує свій вплив і виступає в ролі регулятора суспільних відносин, законодавця смаків і мод, політичного гравця. Щоб закріпити успіх і перемогти в боротьбі за уми людей, мистецтво бере на озброєння різні терміни, механізми і інструменти по аналогії з промисловістю: так з'являється феномен індустріалізації в сфері кіно, моди, краси, розваг. Сьогодні всі ці та багато інших областей художньої діяльності об'єднуються в рамках концепту творчі / культурні / креативні індустрії. Значимість культурних практик зросла настільки, що навіть з'явилася потреба їх сутнісного визначення в рамках чинного законодавства. Методи, за допомогою яких творчі / культурні індустрії перетворюють на практиці свої проекти, стають універсальними, розширюється можливість їх застосування в інших сферах життєдіяльності, в тому числі – в урбаністики як теоретико-практичної діяльності з питань розвитку міста. В арсеналі зазначених методів особливе місце займають арт-стратегії. На сьогоднішній день це часто використовуване словосполучення поки не має стійкого визначення у вітчизняній науковій / фаховій літературі. У той же час західні фахівці (найчастіше являють в одній особі і теоретика, і практика) сходяться на думці, що під арт-стратегіями слід розуміти кураторське стратегічне планування, а також послуги з управління проектами в галузі образотворчого мистецтва або перетворення арт-менеджерами надаються некомерційним організаціям, державним структурам і корпораціям, що спеціалізуються в даній області, громадських / приватних приміщень [2].

Визначення закріплює за арт-стратегіями кілька напрямків діяльності, але всіх їх об'єднує наявність специфічного простору / локації: Кураторське стратегічне планування має на увазі простір виставки. Послуги з управління проектами в галузі образотворчого мистецтва (нехай навіть віртуальними) також локалізуються в просторі; перетворення приміщень передбачає не просто роботу в просторі, а роботу з простором. Загальне

призначення арт-стратегій по роботі з простором дозволяє включити в список об'єктів, до яких можна застосувати цей інструмент, і місто – апіорі існуючий в просторі і є простором.

Аналіз останніх публікацій. Попри увагу дослідників (українських і зарубіжних) до феномену формування арт-просторів, мистецькі процеси в Україні лише спорадично стають предметом інтересу мистецтвознавців і художніх критиків. Проблематика українського арт-кластеру, зокрема, питання організації арт-стратегій та арт-простору, формотворення інтер'єру, порушені у дисертаційних роботах Шаєва Юрія Михайловича (2017), Самойлової Олени Олегівни (2017), Дробішової Олени Євгенівни (2018). У низці робіт дослідників згадуються арт-стратегії в контексті розвитку сучасного міста (Єршова Дарина Євгенівна, Єрмакова Лариса Тарасівна та Суховська Тетяна Миколаївна).

Мета дослідження. Виробництво нових підходів в арт-стратегічному плануванні відбувається стрімко, дифузно, так, що самі арт-менеджери не встигають побудувати типологію своїх прийомів, хоча б для вироблення єдиної професійної мови, а також для передачі досвіду наступним поколінням фахівців. Але загальна термінологія і, тим більше, загальні напрямки діяльності, характеристики базових прийомів принципово важливі. У зв'язку з цим ми бачимо мету даної роботи у визначенні конкретних методів художньої діяльності в сфері перетворення вигляду міст; спробуємо запропонувати свій варіант типології арт-стратегій як провідного інструменту культурних індустрій.

Матеріали та методи

Типологія арт-стратегій по цілепокладанню В рамках «чистого» мистецтва арт-стратегії застосовуються виключно для втілення задуму художника. В рамках функціонального мистецтва арт-стратегії дозволяють створити об'єкти, що володіють художньою цінністю і практичністю. Прикладний характер функціонального мистецтва передбачає більш вузькі типи призначення, особливо в сфері залучення фінансової вигоди. Тут можна виділити наступні великі підтипи:

А) рекламне мистецтво, де арт-стратегії працюють як маркетинговий інструмент; Б) модель «Бізнес + мистецтво», має на увазі не спонсорство, а різні форми взаємодії бізнесу і арт-сфери. Говорячи про користь співпраці стартапів з проектами з області мистецтва, керівник департаменту корпоративних комунікацій PR-агентства «Grayling» Анастасія Елаєва пропонує наступні варіанти таких колаборацій: мистецтво на території бренду; технології для мистецтва; відео та мобільні додатки на арт-теми; культурні стартапи [11].

Відповідно, можна виділити наступні арт-стратегії:

– Ініціювання компаніями створення творів мистецтва, виставок, культурних просторів на своїй території. Сюди входять і реальні (наприклад, щорічний фестиваль саморобних літальних апаратів Red Bull [3]) і віртуальні (Google Arts & Culture [4]) площадки / арт-об'єкти; майданчик, яка послужила причиною організації цілої структури в корпорацію – Google Cultural Institute [5].

– Створення контенту в арт-сфері: мобільних додатків з новинами про мистецтво, освітнього відео (наприклад, youtube-канал «ACADEMIA. Мистецтво. Канал Культура» [6]), путівників по культурно-історичних місцях. – Виробництво матеріалів і технологій (на зразок програми-конструктора Room Remix для дизайнерів [7]) для створення арт-об'єктів, які потребують роботи з самим художником (в широкому сенсі цього слова).

– Розробка арт-стартапів, де мистецтво виступає як бізнес-ідея. У віртуальному просторі актуальні платформи для продажу предметів мистецтва (наприклад, Oilyoil.com [8]), або додатки для установ культури / культурних індустрій, (наприклад, Smart Museum – єдиної платформи для музеїв і відвідувачів [9]). В офф-лайн арт-стартапи найбільш поширені також в музейному середовищі (наприклад, соціальна творча лабораторія «Арт-інкубатор» в музеї «Гараж» [10]). Australian Center of Moving Image відкрив коворкінг для креативних індустрій і творчих одинаків [12].

Типологія арт-стратегій за способом візуального втілення арт-об'єктів

Ще одним критерієм для типологізації арт-стратегій є спосіб візуального втілення арт-об'єктів. Так, наприклад, А. В. Ануфрієва пропонує виділяти «на прикладах об'єктного мистецтва, арт-дизайн, а й рекламного дизайну (як більш утилітарного) найбільш поширені художні ходи і прийоми, візуальні стратегії арт-об'єктів»: реді-мейд (ready-made) і Фаундейшен обджект (found object) – так звані готові і знайдені об'єкти; ассамбляж (від франц. assemblage, від assembler – оббирати); сюрреальність; концептуальність; прийом «гра контекстів»; візуальні ілюзії; іронія, самоіронія, дотепність і гумор; гіперреалізм; метафора.

Пропоную таку типологію візуальних арт-стратегій:

Ассамбляж – близька до колажу техніка, що має на увазі збирання художнього об'єкта з об'ємних предметів або фрагментів у вигляді картини. Його варіанти:

– монтаж предметів на вертикальній площині (Т. Крегг, «Збирання врожаю»);

– монтаж предметів на горизонтальній площині (Р. Лонг «Whitechapel Slate Circle»);

– висновок предметних композицій в заданий простір (асамбляжі Д. Корнела);

– введення реальних об'єктів в живописні твори (роботи А. Брусилівського);

– включення в арт-композицію продуктів харчування і харчових відходів (роботи К. Е. Гердес).

Бриколаж – техніка складання арт-предмета або об'єкта з підручних матеріалів (від слів до викрутки). Ця стратегія актуальна за рахунок вихідних умов: використовувати тільки те, що є.

Ready-made i found-object – метод створення об'єкта мистецтва, при якому максимально зберігається і / або актуалізується його «неспеціальна» природа виникнення. В даному випадку художник або представляє знайдений ним самодостатній артефакт, або перетворює артефакт таким чином, щоб його специфічність була максимально виражена і виявлена неозброєним оком. Актуальні різновиди: треш-арт і джанк-арт.

Прийом «*несподіваного масштабу*» – арт-стратегія, в результаті застосування якої

форми відомих предметів збільшені або зменшені в кілька разів, щоб вразити уяву. Наприклад, скульптури К. Ольденбурга («Жабка», «Булавка» та ін.) у вигляді гігантських побутових предметів.

Візуальні ілюзії – техніка, при якій площину або предмет видається не за те, чим дійсно є (роботи З. Кемпінаса).

Візуально-тактильна несумісність – арт-об'єкти теж виконують функцію здивувати глядача / споживача, але сила їх впливу значно збільшується за рахунок використання оптичних ілюзій.

Типологія арт-стратегій з концептуального змісту арт-об'єктів

По концептуальному змісту арт-об'єктів можна виділити такі стратегії: *Перетворення предмета в сюрреалістичний* – торгтехнікою, при якій втратив традиційну функцію предмет переосмислюється і представляється в нових неприродних якостях. З часів, коли М. Оппенгейм представила «хутрянний прилад», сюрреалістичний ефект виявився надзвичайно популярним і затребуваним (особливо в рекламних і маркетингових технологіях). *Гіперреалізм* – не менш популярний протилежний сюрреалізму прийом. Детальна копія предмета і об'єкта, навіть фотографія, розрахована на колективне сприйняття, малу ступінь концентрації, швидке залучення глядача. Гіперреалізм також розмиває кордони між реальністю і твором мистецтва, але більше орієнтується на ефект подиву, сюрпризу.

Прийом «гри контекстів» – підкреслена ідея-концепція здатна перетворити будь-яку річ в раритетний арт-об'єкт. Концептуальне мистецтво не орієнтоване на виклик емоційного відгуку, але чекає від глядача інтелектуального осмислення побаченого. Вирвана з рідного контексту і поміщена в нове середовище, річ викликає галюциногенний ефект раптовості, утримує увагу глядача, закликає до роздумів.

Прийом метафори – створення образу одного предмета через уподібнення його в деяких істотних рисах іншому. За рахунок того, що метафора нівелює буквальне розуміння, арт-об'єкт / предмет завдяки ефекту впізнавання (і метафоричного, і буквального

смислів, плюс – ідеї їх поєднання) викликає емоційний відгук з боку глядача.

Прийом іронії / самоіронії – традиційний атрибут епохи постмодерну, «репрезентативна стилістична форма, здатна наповнюватися будь-яким змістом. Він хороший в умовах міського простору ще й тим, що має на увазі м'якість і інтелігентність вираження ідеї. Мета не в тому, щоб насмішити, а в тому, щоб змусити задуматися без зайвого пафосу.

Типологія арт-стратегій по хронотопу

З урахуванням просторово-часових координат арт-стратегії можуть бути представлені:

– *Вуличним мистецтвом* – стріт-артом, флеш-мобом, паблік-артом, включаючи фестивалі і виставки в депресивних районах міста. – Перетворенням колишніх промзон в виставкові зали, арт-території, креативні кластери, культурні центри, центри сучасного мистецтва.

– *Організацією спеціальних подій і заходів в якості маркетингового ходу* – до ультурними івентами разового характеру або повторюваними з певною періодичністю виступами з ненав'язливою і приємною споживачеві рекламною акцією. Сюди відносяться концерти і церемонії нагороджень від теле- і радіокомпаній, виставки арт-кластерів в торгових центрах, концерти та ігрові заходи від компанії виробників товарів і / або послуг.

– *Спеціалізовані нічні заходи* – з тавшіє цілком традиційним для відвідувачів пропозицію безкоштовного разового (один раз на рік) і в певний час доби («Ніч музеїв», «Бібліоніч», «Ніч в театрі» і т. Д.) Відвідування тоєї чи іншої установи культури.

Арт-стратегії в урбаністичних концепціях

У сучасних креативних урбаністичних концепціях сфера культури в цілому і творчі індустрії зокрема виступають рушіями розвитку міста. Основна маса розробок в цій сфері слід за ідеями Ч. Лендрі і його компанії «Comedia» («Креативний Місто»). Недоліком таких концепцій виступає відсутність опрацьованого механізму і більш-менш єдиного алгоритму включення культурних галузей в вузлові пункти майстер-плану розвитку міст. Тим більше подібні розробки не пропонують перелік конкретних стратегічних арт-приймів. Однак

багато урбаністи (прямо чи опосередковано) пропонують використовувати арт-стратегії. У просторі міста мистецтво проявляє характерне своє якість, що позначається як «невловиме естетичне».

Охарактеризуємо основні з урбаністичних арт-стратегій:

– *Концепція «Місто-сад»* – вперше запропонована Е. Говардом, вона лише одного разу була реалізована в Лечворте (1920 р), де вони мали успіху. Р. Елвін в 1922 р висунув оновлену концепцію «міста-саду – супутника»: великого міста, оточеного маленькими містами-супутниками з чітко виділеними промисловими і житловими районами, де житлова забудова має зв'язок з природою. В тій чи іншій мірі дану концепцію реалізували в багатьох країнах світу, в тому числі і в СРСР.

– *Зелена архітектура* – еко-будівництво. Зустрічається практично у всіх урбаністичних концепціях. Але це не тільки основа безпечного, економічного та екологічного способу життя. «Зелена архітектура» вже зараз – самостійний маркетинг-і арт-стратегія. По-перше, футуристичність зелених будівель привертає увагу, змушує задуматися, в тому числі, про необхідність екології культури. По-друге, екобудівлі мають певну привабливість, особливо серед бізнес-спільноти, що відбивається на досить високу орендну вартість будівель.

– *Інноваційні міста*. В рамках концепцій «розумних» / «інноваційних» міст, вдосконалені технології виступають не тільки функціональним, але і естетичним рішенням. Сама ідея інновацій знаходиться на вістрі соціально-гуманітарного дискурсу. На сьогоднішній день вже реалізовані подібні проекти в різних частинах світу, включаючи Росію (місто ІТ-фахівців Іннополіс 5, майстер-план якого розробляла ціла команда архітекторів і дизайнерів на чолі зі знаменитим Ліу Тай Кером).

– *«Місто як атракціон»* – про пределеніє, дане Ремом Колхас щодо Коні-Айленда в період 1904 по 1911 рр. (Аж до пожежі, що знищила атракціони). Ця до кінця не висловлена, але втілена в життя концепція (до міст-атракціонів можна віднести, наприклад, Лас-Вегас), має на увазі підпорядкування фактично

всього міського простору цілям туристичного бізнесу; також знаходить вираз в різноманітні дозвільних установ. В даному випадку арт-стратегії виступають дійсним першочерговим принципом розвитку, однак застосовувати таку стратегію розвитку в інших локаціях не доцільно.

Незважаючи на різні підходи до використання художнього компонента при розробці концепцій розвитку або проектування міста, урбаністи часто вдаються до арт-стратегій. Представлені вище варіанти типологій показують, що міський простір саме по собі – про Грімне поле діяльності для арт-менеджера. У той же час, арт-стратегії – підмога для містобудівників / міських архітекторів. Так, бриколаж може увійти в число пріоритетних прийомів економічних та екологічних концепцій, що орієнтуються на безвідходне або циркулярний виробництво. До того ж така форма творчості, обмежена жорсткими рамками, закликає до більшої винахідливості та оригінальності. Гра з масштабуванням особливо актуальна в парках, на дитячих майданчиках і в місцях відпочинку. Візуальні ілюзії можуть стати (і в рядових випадках вже стали) порятунком в цілях перетворення скромних районів міста. Споруди часів промислового буму і однотипні багатоповерхівки ще цілком функціональні, т.д. Їх знесення економічно недоцільний, але зовнішній вигляд будівель істотно псує обличчя міста. Дані простору – безмежне поле діяльності для вуличних художників і дизайнерів, при цьому їх проекти є відносно недорогими, але в той же час практичними способами перетворення міського простору.

З огляду на всю складність комплексу художньо-естетичних і соціально-економічних завдань, що стоять перед практичної урбаністикою, вивести універсальний набір арт-стратегій важко, і, що важливо для вирішення завдань культурного різноманіття, – безглуздо. Небезпечне і пряме (в чистому вигляді) використання арт-стратегій в міському просторі, оскільки воно може привести до кристалізації соціальних, культурних та економічних проблем. Приставка «арт» передбачає, що ставлення до об'єкта, на який спрямована

реалізована стратегія, буде тотожним відношенням до нього як до об'єкта мистецтва. Не можна ставити за мету перетворення міста в тотальний арт-об'єкт, інакше станеться його муміфікація, яка, в свою чергу, вб'є будь-який розвиток: «Місто-пам'ятник перетворюється в самостійне видовище, в декорацію».

Потрібний гармонійний багатоаспектний розвиток міського простору в такому ключі, щоб жителям хотілося тут жити і працювати, а гостям – регулярно повертатися.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає у розширенні уявлення про простір та генезис мистецтва на перетині новітніх культурних парадигм та про його вплив на явища мистецького авангарду ХХІ ст.

Висновки. Отже, арт-стратегії неможливо застосовувати як єдиний набір інструментів з розвитку міста; адже основний принцип їх дії – відношення до перетворення міста як до відповідальної художньої діяльності і прагнення отримати на виході результат, що володіє естетичною цінністю. Головна мета використання арт-стратегій – зміна ставлення

людей до оточуючого простору. Розвиток міста як соціокультурного простору неможливий лише за допомогою роботи служб благоустрою. Низький рівень соціальної культури може миттєво знищити позитивні зміни. Принцип застосування арт-стратегій – це окремий випадок арт-менеджменту як науки третього тисячоліття, що представляє на сьогоднішній день досить важливий ресурс / інструмент / механізм розвитку інноваційної / творчої / креативної економіки, в якій ключовими є творчі / креативні індустрії, творчий клас, творче місто і творчий кластер. Таким чином, актуальність поставленої нами задачі обумовлюється соціокультурним контекстом, а саме культурні індустрії, самі по собі будучи складним явищем, сьогодні виявляють свій потужний позитивний потенціал в багатьох областях діяльності; виступають драйвером економічного зростання територій, одним із способів регулювання зайнятості населення, простором для реалізації креативності, полем творення нових культурних смислів і їх ціннісних причетний.

Література:

1. Бахтін, М. Діалогічна уява: чотири есе М. М. Бахтіна. (М. Голквіст, ред. ; В. Борисенко, пер.). Київ : Дух і літера. 1981. С. 85–140.
2. Бур'яйд, Н. Естетика взаємовідносин / А. Смолін, пер. Київ : Критика. 1998. С. 75.
3. Бродський, Й. Менше ніж один : вибрані есе. / В. Кривенко, пер. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. 2003 С. 178.
4. Дін, Д. Сучасне мистецтво і політика естетики. Київ : Критика. 2010. С. 67.
5. Фрід, М. Мистецтво та речовість / О. Іванова, пер. Київ : АртХроніка. 2011. С. 35–70.
6. Лефевр, Г. Виробництво простору / І. І. Морозова, пер. Київ : Альтернативи. 2010. С. 67–90.
7. Ліпшард, Л. Приваблення місцевості: почуття місця в багатоцентровому суспільстві. Київ : Дух і літера. 2016. С. 78–140.
8. Мерло-Понті, М. Феноменологія сприйняття. Київ : Дух і літера. 2010. С. 65–98.
9. Сожа, Е. Третій простір: подорожі до Лос-Анджелеса та інших реальних і уявних місць. Київ : Альтернативи. 2011. С. 256–270.
10. Ставрідес, С. До міста порогів / У М. Кузулас (ред.). Архітектурні підходи до міста: діалоги та перетини. Київ : Дух і літера. 2014. С. 127–134.
11. Вірлію, П. Відкрите небо. Київ : АртХроніка, 2012.

References:

1. Bakhtin, M. (1981) *Dialohichna uyava: chotyri ese*. [The dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin]. (M. Holquist, Ed. ; C. Emerson & M. Holquist, Trans.). Kyiv : Dukh i litera. pp. 85–140. [in Ukrainian]
2. Bourriaud, N. (1998) *Estetyka vzayemovidnosyn*. [Relational aesthetics]. (A. Smolin, Per.). Kyiv : Krytyka. P. 75. [in Ukrainian]
3. Brodsky, J. (2003) *Menshe nizh odyin: vybrani ese*. [Less than one: Selected essays]. Kyiv : A-BA-BA-NA-LA-MA-NA. P. 178. [in Ukrainian]
4. Dean, J. (2010) *Suchasne mystetstvo i polityka estetyky*. [Contemporary art and the politics of aesthetics]. Kyiv : Krytyka. P. 67.

5. Fried, M. (2011) *Mystetstvo ta rechovist'*. [Art and objecthood]. (O. Ivanova, Per.). Kyiv : ArtKhronika. pp. 35–70 [in Ukrainian]
6. Lefebvre, H. (2010) *Vyrobnytstvo prostoru*. [The production of space]. (I. I. Morozova, Per.). Kyiv : Al'ternatyvy. pp. 67–90. [in Ukrainian]
7. Lippard, L. (2016) *Pryvablennya mistsevosti: pochuttya mistsy v bahatotsentrovomu suspil'stvi*. [The lure of the local: Senses of place in a multicentered society]. Kyiv : Dukh i litera. pp. 78–140. [in Ukrainian]
8. Merleau-Ponty, M. (2010) *Fenomenolohiya spryynyattya* [Phenomenology of perception]. Kyiv : Dukh i litera. pp. 65–98 [in Ukrainian]
9. Soja, E. (2011) *Tretiy prostir: podorozhi do Los-Andzhelesa ta inshykh real'nykh i uyavnykh mist'*. [Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places]. Kyiv : Al'ternatyvy. pp. 256–270 [in Ukrainian]
10. Stavrides, S. (2014) *Do mista porohiv* [Towards the city of thresholds]. U M. Kuzulas (Red.), *Arkhitekturni pidkhody do mista: dialohy ta peretyny*. Kyiv : Dukh i litera. pp. 127–134. [in Ukrainian]
11. Virilio, P. (2012) *Vidkryte nebo*. [Open sky]. Kyiv : ArtKhronika. [in Ukrainian]

УДК 7.03: 739.2(477.4)»10-12»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.2>**Rohotchenko Oleksii,**

Doktor habilitowany, Profesor,

Główny badacz

Instytut Problemów Sztuki Nowoczesnej

Narodowa Akademia Sztuki Ukrainy

ORCID ID: 0000-0003-4631-8260

rogotchenko2007@ukr.net

Shmahalo Rostyslav,

Doktor habilitowany, Profesor,

Profesor Wydziału Historii i Teorii Sztuki

Lwowska Narodowa Akademia Sztuk Pięknych

ORCID ID: 0000-0002-9853-8989

shmahalo@hotmail.com

Rudenchenko Alla,

Doktor habilitowany, Profesor,

Kierownik Katedry Sztuki Dekoracyjnej i Renowacji

Wydział Sztuk Pięknych i Projektowania

Kijowski Uniwersytet im. Borysa Grinczenki

ORCID ID: 0000-0001-9354-8216

a.rudenchenko@kubg.edu.ua

Konovalova Olha,

Kandydat historii sztuki,

Adiunkt na Wydziale Sztuk Pięknych i Dizajnu

Kijowski Uniwersytet im. Borysa Grinczenki

ORCID ID: 0000-0002-1782-4757

olgakonovalova@i.ua

MOTYW PTAKÓW ZŁOTNICTWA RUSI KIJOWSKIEJ – ŹRÓDŁO INSPIRACJI DLA UCZESTNIKÓW II MIĘDZYNARODOWEGO MŁODZIEŻOWEGO PLENERU GORĄCEJ EMALII

Praca jest poświęcona kompleksowemu badaniu artystycznemu refleksji motywów ptasich złotnictwa Rusi Kijowskiej w pracach uczestników II Międzynarodowego Młodzieżowego Pleneru Gorącej Emalii. Ustalono informacje o historycznych przesłankach powstania tradycji wykorzystywania wizerunków ptaków w sztuce jubilerskiej Rusi Kijowskiej.

Wyjaśniono typologię kształtów i przeznaczenie użytkowe wyrobów złotnictwa Rusi Kijowskiej, które zostały zdobione wizerunkami ptaków techniką gorącej emalii. Rozpatrzono specyfikę wykorzystania motywów ptaków w poszczególnych wytworach biżuterii Rusi Kijowskiej. Wyjaśniono techniczne i technologiczne procesy średniowiecznej sprawy emalierskiej.

Wyeksponowano twórczość uczestników II Międzynarodowego Pleneru Młodzieżowego Gorącej Emalii. Określono potrzebę odrodzenia tradycji kulturalnych i artystycznych Rusi Kijowskiej. Na przykładzie pracy powstałej w ramach wspomnianego wyżej wydarzenia, podane są sposoby przetwarzania motywów ptaków Rusi Kijowskiej we współczesnej sztuce dekoracyjnej i użytkowej. Dokonano badania porównawczego średniowiecznej praktyki stosowania techniki gorącej emalii z metodykami pracy współczesnych mistrzów. Podkreślono znaczenie zorganizowania młodzieżowych wydarzeń artystycznych, które wpływają na rozwój i popularyzację techniki gorącej emalii. Wyjaśniono techniczne i technologiczne cechy nowoczesnej sprawy emalierskiej.

Ujawniono potrzebę dalszych badań nad cechami artystycznymi złotnictwa Rusi Kijowskiej. Przyczyni się to do rozwoju nowoczesnej sztuki dekoracyjnej i użytkowej na Ukrainie, popularyzacji sztuki naszego kraju na świecie, przywrócenia techniki gorącej emalii metali nieżelaznych, wsparcia i rozwoju zawodowego twórczej młodzieży.

Słowa kluczowe: ornament z motywem ptaków, złotnictwo Rusi Kijowskiej, młodzieżowe plenery gorącej emalii, sztuka jubilerska Ukrainy.

Rohotchenko Oleksii, Shmahalo Rostyslav, Rudenchenko Alla, Konovalova Olha. BIRD MOTHS OF KYIVAN RUS GOLDSMITHERY – A SOURCE OF INSPIRATION FOR THE PARTICIPANTS OF THE II INTERNATIONAL ENAMEL PLENER FOR YOUTH

The research is devoted to a comprehensive art analysis of the reflection of the ornithomorphic motifs of Kyivan Rus goldsmithing in the works of the participants of the II International Enamel Plener for Youth. Information about the historical prerequisites for the emergence of traditions of using images of birds in Kyivan Rus jewelry art is outlined. The typology of forms and the functional purpose of products of Kyivan Rus goldsmiths, which were decorated with images of birds in the hot enamel technique, have been specified. Peculiarities of the use of ornithomorphic motifs in individual jewelry of Kyivan Rus are considered.

The technical and technological processes of the medieval enamel work have been specified. The creativity of the participants of the II International Enamel Plener for Youth. The need for the revival of Kyivan Rus cultural and artistic traditions has been determined. Using the example of the work created within the framework of the above-mentioned event, methods of transformation of the ornithomorphic motifs of Kyivan Rus in modern decorative and applied art are given.

A comparative analysis of the medieval practice of using the hot enamel technique with the work methods of modern masters was performed. The importance of creating youth art events that influence the development and popularization of the hot enamel technique is outlined. The technical and technological features of modern enamel work are clarified. The need for further research into the artistic and figurative features of goldsmithing of Kyivan Rus was revealed. This will contribute to the development of modern decorative and applied art in Ukraine, the popularization of the art of our country in the world, the restoration of the technique of hot enameling of non-ferrous metals, the support and professional growth of creative youth.

Key words: ornithomorphic ornament, Kyivan Rus goldsmithing, pleners of hot enamel, jewelry art of Ukraine.

Роготченко Олексій, Шмагалю Ростислав, Руденченко Алла, Коновалова Ольга. ОРНІТОМОРФНІ МОТИВИ КИЄВОРУСЬКОГО ЗОЛОТАРСТВА – ДЖЕРЕЛО ІНСПІРАЦІЇ ДЛЯ УЧАСНИКІВ II МІЖНАРОДНОГО МОЛОДІЖНОГО ЕМАЛЬЄРНОГО ПЛЕНЕРУ

Дослідження присвячене комплексному мистецтвознавчому аналізу рефлексії орнітоморфних мотивів киеворуського золотарства у творчості учасників II Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру. Окреслено інформацію про історичні передумови виникнення традицій застосування образів птахів в ювелірному мистецтві Київської Русі.

Уточнено типологію форм і функціональне призначення виробів киеворуського золотарства, які декорувалися зображеннями птахів і створювалися у техніці гарячої емалі. Розглянуто особливості застосування орнітоморфних мотивів в окремих ювелірних виробках Київської Русі. Уточнено техніко-технологічні процеси середньовічної емальєрної справи.

Висвітлено творчість учасників II Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру. Визначено потребу відродження киеворуських культурних і мистецьких традицій. На прикладі роботи, створеної в рамках вищезазначеної події наведено способи трансформації орнітоморфних мотивів Київської Русі у сучасному декоративно-прикладному мистецтві. Виконано порівняльний аналіз середньовічної практики застосування техніки гарячої емалі з прийомами роботи сучасних майстрів. Окреслено важливість створення молодіжних мистецьких заходів, що можуть суттєво впливати на розвиток і популяризацію мистецтва гарячої емалі. Уточнено техніко-технологічні особливості сучасної емальєрної справи.

Виявлено необхідність подальшого дослідження художньо-образних особливостей золотарства Київської Русі, що сприятиме розвитку сучасного декоративно-прикладного мистецтва в Україні, популяризації творчих здобутків нашої держави у світі, відновленню техніки гарячого емальювання кольорових металів, підтримці та професійному зростанню творчої молоді.

Ключові слова: орнітоморфний орнамент, золотарство Київської Русі молодіжні пленери гарячої емалі, ювелірне мистецтво України.

Sformułowanie problemu. Przebieg ostatnich ważnych wydarzeń historycznych na Ukrainie zapoczątkował ważny proces przemyslenia dziedzictwa artystycznego naszego kraju. Obecnie istnieje pilna potrzeba rewizji interpretacji poszczególnych dokonań złotniczych księżęcego Kijowa, w szczególności

motywów ptaków, które były wykorzystywane w zdobieniu wyrobów.

Ponadto, należy podkreślić obiekty złotnictwa Rusi Kijowskiej, które znalazły odzwierciedlenie w pracach uczestników II Międzynarodowego Plenaru Młodzieżowego Gorącej Emalii i wzbudziły duże zainteresowanie publiczności genezą sztuki

narodowej, co jest niezwykle ważne dla odbudowy świadomości narodowej Ukraińców.

To badanie opiera się na pracach współczesnych krajowych naukowców, poświęconych podkreśleniu artystycznych, technicznych i technologicznych cech złotnictwa Rusi Kijowskiej. Ponieważ szczególnym zainteresowaniem w kontekście podejmowanego tematu cieszą się motywy ptaków wykorzystywane w zdobnictwie biżuterii książęcego Kijowa, w szczególności kołty znalezione na terenach współczesnej Ukrainy, istotną dla tego artykułu jest zbiorowa praca krajowych znawców sztuki O. Shkolnej, O. Sosik, O. Barbalat. W pracy wspomnianych autorów «Kyivan Rus Kolts with enamels and Niello: genesis, sources of inspiration, iconography, attribution issues» opisano i szczegółowo omówiono specyfikę wykorzystania ptaków w zabytkach złotnictwa epoki Rusi Kijowskiej» [12, s. 646].

Wśród prac ważnych dla badania tego tematu znajdują się również artykuły naukowe starszego wykładowcy sztuki jubilerskiej na Uniwersytecie Kijowskim imienia Borysa Hrinchenki O. Barbalat: «Artistic and Pictorial Peculiarities of the Symbol of the Tree of Life in the Kyivan Gold Business of the XI–first half of the XII century», w którym zwracają uwagę na specyfikę wykorzystania motywów ptaków w połączeniu z symbolem Drzewa Życia w dziełach złotnictwa Rusi Kijowskiej [8, s. 78] oraz «Peculiarities of Hot Enamel Technique Application in the Artistic Imagies System o Kyivan Rus Goldsmithing XI – first half of XIII century», w którym dokładnie zbadano specyfikę zastosowania techniki gorącej emalii w sztuce jubilerskiej Rusi Kijowskiej [9, s. 47].

Ponadto istotne dla niniejszych badań są informacje uzyskane z wywiadu ze wspomnianym autorem artykułów z archiwum kierownika pracowni jubilerskiej Uniwersytetu Kijowskiego imienia Borysa Grinczenki, M. Stoliar [2, s. 2], w którym określono przesłanki do stworzenia cyklu międzynarodowych plenerów emalierskich dla młodzieży.

Istotne dla tematu niniejszego opracowania są również materiały drugiej Międzynarodowej Konferencji Rozwoju Technologii Gorącej Emalii, przygotowane przez O. Kazmiruk, starszego pracownika naukowego Winnickiego Obwodowego Muzeum Sztuki Pięknej,

zatytułowanej «Międzynarodowe plenery gorącej emalii dla młodzieży» [2] oraz prezesem zarządu Międzynarodowej Fundacji «Braterstwo» H. Chornym «Międzynarodowe Warsztaty Gorącej Emalii „Braterskie Spojrzenie” dla Dzieci i Młodzieży w Krynicy-Zdroju» [10], które jasno opisują genezę powstania oraz formułują cel i zadania cyklu międzynarodowych plenerów emaliowych dla młodzieży.

Ponieważ upływ czasu ma zdolność zamieniania prawdziwych historii w legendy, które w kolejnych stuleciach zamieniają się w mity. Wśród obecnie znanych źródeł informujących czytelnika o pochodzeniu i przeznaczeniu symboli pogańskich, w szczególności symboli ptaków, prace krajowych naukowców V. Voytovycha, «Mity i legendy starożytnej Ukrainy» [1, s. 55] oraz T. Koberskiej «Obrazy-symboli w staroukraińskiej tradycji mitologicznej i chrześcijańskiej: aspekt aksjologiczny» [4].

Celem artykułu jest zbadanie motywów ptaków, które pojawiły się w dekoracji złotnictwa Rusi Kijowskiej, wykonanej w technice gorącej emalii, oraz ich wpływu na twórczość uczestników II Międzynarodowego Młodzieżowego Pleneru Gorącej Emalii.

Przedstawienie podstawowego materiału.

W średniowieczu technika artystycznego emaliowania gorąco była jednym z skutecznych środków wyrażania formy i treści w wytworach jubilerskich sztuki sakralnej. Odmienne od innych zasad kształtowania, technika ta wyróżnia się ekspresją kolorystyczną i wyraźną doskonałością graficzną dekoru. Technika emaliowania na gorąco metali nieżelaznych, w szczególności złota, była nieograniczonym polem twórczych eksperymentów w pracach jubilerów bizantyjskich i Rusi Kijowskiej.

Szeroka gama metodyk pracy w technice gorącej emalii stworzyła potężny arsenał wyrazistych środków kształtowania, którymi do dziś posługują się artyści jubilerscy wielu krajów świata, w szczególności Ukrainy. Tradycje emaliowania na gorąco metali nieżelaznych znane są od czasów starożytnego Egiptu, Iranu, Bizancjum i Rusi Kijowskiej. Ogólnie rzecz biorąc, gorąca emalia jest starożytnym dziedzictwem artystycznym naszego narodu w kontekście światowym.

Przebieg ostatnich ważnych wydarzeń historycznych mających miejsce na Ukrainie na drodze do odrodzenia jej tradycji kulturowych prowokuje do przemyślenia na nowo dziedzictwa artystycznego. Biorąc pod uwagę fakt, że proponowane w XX wieku interpretacje poszczególnych dokonań kultury i sztuki książęcego Kijowa straciły dziś na aktualności, warto podkreślić potrzebę ich ponownego przeglądu i dogłębnego zbadania i przemyślenia w obrębie wiedzy o sztuce.

We współczesnym dyskursie naukowym i artystycznym, proponuje się uznanie dziedzictwa złotniczego Rusi Kijowskiej za samowystarczalny składnik sztuki zdobniczej i użytkowej, gdyż artefakty sztuki, zwłaszcza te najlepiej zachowane, czyli przedmioty złotnicze, pozwalają lepiej zrozumieć punkty przecięcia się kultura artystyczna poszczególnych ośrodków, ich wspólne lub różne prerogatywy twórcze oraz fakty pewnej jedności.

Osobliwości wykorzystania artystycznej techniki gorącej emalii w zdobieniu biżuterii, które zostały stworzone pod wpływem cywilizacji bizantyjskiej przez mistrzów książęcego Kijowa, nadal cieszą się dużym zainteresowaniem artystów-mistrzów krajowego złotnictwa [9, s. 47].

Powszechnie wiadomo, że Ruś z centrum w Kijowie przejęła chrześcijaństwo z Bizancjum, co okazało się długotrwałym procesem przekształcania pogańskich obrazów w nowe motywy chrześcijańskie [1, s. 56]. Ruś Kijowska, aby stworzyć własny styl, odmienny od innych, zaadaptowała pogańskie tradycje artystyczne w zakresie tworzenia obiektów sakralnych i liturgicznych sztuki chrześcijańskiej.

Symbole świata roślin i zwierząt były często wykorzystywane w dekoracji przedmiotów złotnictwa Rusi Kijowskiej. Centrum kompozycji z reguły stanowiło «Drzewo Życia», które uosabiało światy niebiański, ziemski i podziemny. Na przykład, rozwiązanie kompozycyjne z ptakami umieszczonymi po obu stronach Drzewa Świata prawdopodobnie symbolizowało dwoistość istnienia, równowagę zjawisk we wszechświecie. Podobne obrazy, na przykład, są obecne w przytłaczającej liczbie kołtów Rusi Kijowskiej [8, s. 79].

Współczesna «marka» ukraińskich jubilerów, zwana kołtami, uważana jest dziś za uosobienie

najwyższych osiągnięć myśli artystycznej ówczesnych mistrzów, w których wyczuwa się ogromna wewnętrzna kultura duchowa i profesjonalna nienaganna znajomość materiałów i technik [12, s. 646]. W wielu skarbach kijowskich znaleziono kołty z wizerunkami ptaków i «Drzewem Życia»: w 1896 roku w okolicach Knyazha Gora koło Kanewa, w 1909 roku w pobliżu Cerkwi dziesięciny, w 1936 roku w pobliżu Michajłowskiego Klasztoru o Złotowierzchiego [8, s. 79].

Warto zwrócić uwagę na złoty kołt z wizerunkiem ptaka z XI–pierwszej połowy XIII wieku, ze skarbu, który został znaleziony na grodzisku Knyazha Gora, w pobliżu wsi Pekari z rejonu kanewskiego obwodu czerkaskiego. Dzieło to znajduje się obecnie w zbiorach Skarbcza Narodowego Muzeum Historii Ukrainy. Zostało ono źródłem inspiracji dla uczestników II Międzynarodowego Pleneru Młodzieżowego Gorącej Emalii podczas którego powstała praca zbiorowa w technice gorącej emalii pod tytułem «Gołąb Pokoju» [2, s. 2].

W kontekście niniejszego badania warto zwrócić uwagę na wykorzystanie przez uczniów krajowej szkoły emalii „Pracownia Słońca” artystycznych obrazów i technologii doby książęcego Kijowa. Na przykład, przedstawiciel Fundacji Daryny Zholdak, która wspierała powyższe wydarzenie artystyczne, zauważa: («<...>^osztukę można uczynić rozrywką, która zainteresuje wszystkie dzieci. Nastolatki są naprawdę bardzo kreatywne i potrafią dostrzec coś niezwykłego tam, gdzie inni nie mogą. W czasach, gdy nastolatki marzą o zostaniu sławnymi blogerami, usłyszenie „Mamo, będę emalierem” to rzadkość. Podobno jak rzadki jest sam zawód – artysta-emaliarz: nie więcej niż 20 specjalistów w całej Ukrainie popiera istnienie pięknej i bardzo pracochłonnej w tworzeniu sztuki dekoracyjnej i użytkowej czasów Rusi Kijowskiej i Bizancjum <...>») [6], [7].

Łącznie 12 zdolnych nastolatków przeszło przez wyzwania z historii sztuki, akademickiego rysunku, malarstwa i kompozycji, aby rozpocząć doskonalenie umiejętności pracy w technice gorącej emalii metali nieżelaznych. Dziś prace młodych artystów z Pierwszej i jedynej na Ukrainie Dziecięcej i Młodzieżowej Szkoły Emalii «Pracownia Słońca» są wystawiane na Ukrainie i za granicą [6].

Warunkiem powstania cyklu międzynarodowych plenerów emalierskich dla młodzieży były autorskie ruchome warsztaty z techniki gorącej emalii słynnego jubilarza-emaliarza Oleksandry Barbalat, które od 2009 roku do dziś tradycyjnie odbywają się w ramach międzynarodowych projektów artystycznych na Ukrainie i za granicą. W trakcie prowadzonych warsztatów stwierdzono, że większość osób zainteresowanych kontynuacją nauki pracy w technice gorącej emalii to dzieci i młodzież w wieku od 7 do 18 lat. Na tej podstawie w 2015 roku powstała pierwsza i jedyna na Ukrainie szkoła emaliowania dla młodzieży «Pracownia Słońca» [3, s. 15].

Pandemia Covid 19, która rozpoczęła się w 2020 roku, nieco utrudniła prowadzenie zajęć i warsztatów w pomieszczeniach. Postanowiono więc nie przerywać procesu nauki, tylko kontynuować pracę z gorącą emalią na świeżym powietrzu. W ten sposób proces edukacyjny został przekształcony w zajęcia plenerowe (fr. plan air – praca na świeżym powietrzu). To zostało kolejną rundą w pracy «Pracowni Słońca». Więc, proces uczenia się nie załamał się, lecz przekształcił się w wyjątkowe zjawisko artystyczne, nie mające odpowiednika na świecie [3, s. 14].

W 2021 roku w ramach IX międzynarodowego wydarzenia artystycznego «Braterskie Spojrzenie» ze wsparcia Kosowskiego Instytutu Sztuk Użytkowych i Dekoracyjnych (Kosów, Ukraina) zorganizowano pierwszy i jedyny międzynarodowy plener gorącej emalii dla młodzieży na Ukrainie. W 2022 roku II Międzynarodowy Młodzieżowy Plener Gorącej Emalii odbył się w obrębie X Międzynarodowego projektu artystycznego «Braterskie Spojrzenie» (Krzyńca-Zdrój, Polska) [10, s. 10].

Podczas wydarzenia artystycznego powstała praca zbiorowa w technice gorącej emalii pod tytułem «Gołąb Pokoju». Jak wspomniano, źródłem inspiracji do powstania pracy był wizerunek ptaka, prawdopodobnie gołębia, z kołta czasów Rusi Kijowskiej [2]. W chrześcijaństwie gołąb był symbolem Ducha Świętego. Ptaki te były przedstawiane w symbolicznych dla chrześcijaństwa kolorach: czerwonym, białym, niebieskim, zielonym i żółtym na biżuterii z czasów Rusi Kijowskiej. Podstawowym i obowiązkowym elementem symbolicznym był kolor złota, utożsamiany z Królestwem Świętych [4].

Praca zbiorowa «Gołąb Pokoju» powstała w technice inkrustacji błoniastej metalowym drutem ołowianym oksydowanym i udekorowana ozdobnymi wielobarwnymi wstawkami wykonanymi w technice gorącej emalii. Praca została zaprezentowana w październiku 2022 roku na wystawie w Winnickim Obwodowym Muzeum Sztuki, które jest współtwórcą cyklu międzynarodowych plenerów emalierskich dla młodzieży [3, s. 16].

Warto podkreślić, że organizacja tych wydarzeń artystycznych jest niezwykle ważna, gdyż przyczynia się do rozwoju i popularyzacji sztuki gorącej emalii, wspiera uzdolnioną młodzież poprzez angażowanie jej w zajęcia praktyczne i warsztaty w powyższej technice, pomaga opanować umiejętności artystyczne i zdolności w praktycznym działaniu z najnowszymi metodami gorącej emalii, wzmacnia wzajemne zrozumienie i rozwój w dziedzinie sztuki użytkowej i dekoracyjnej, nawiązuje stosunki kulturalne między państwami, sprzyja promowaniu wartości europejskich.

Wnioski. Podsumowując, należy podkreślić, że wykorzystanie motywów ptaków było typowe dla dekoracji biżuterii Rusi Kijowskiej XI – początku XIII wieku, w szczególności kołtów. Świadczą o tym wspomniane zabytki archeologiczne. Wizerunek gołębia na kołcie, ze skarbu z Kniazha Góra, stał się źródłem inspiracji dla uczestników II Międzynarodowego Pleneru Młodzieżowego Gorącej Emalii, podczas którego wykonano pracę zbiorową w technice gorącej emalii pod tytułem «Gołąb Pokoju». W przeciwieństwie do technologii średniowiecznych, we współczesnych metodykach gorącej emalii stosuje się techniki laserowego cięcia metali, co znacznie przyspiesza pracę. Jeśli chodzi o skład mieszanek emalii, współczesna gama odcieni kolorów jest znacznie szersza niż ta stosowana przez mistrzów Rusi Kijowskiej.

Ogólnie warto zaznaczyć, że powstanie pracy zbiorowej w technice gorącej emalii na gorąco jest procesem złożonym i pracochłonnym, wymagającym od młodych mistrzów sporego wysiłku, w tym umiejętności pracy w zespole. W trakcie pracy każdy uczestnik był odpowiedzialny nie tylko za osobną część swojej pracy, ale także za cały obraz, jednocześnie otrzymując niezwykle ciekawe doświadczenie, specjalną wiedzę i umiejętności praktyczne pracy z gorącą emalią.

Podsumowując, należy podkreślić znaczenie tworzenia takich wydarzeń artystycznych dla młodych ludzi, które mogą wpłynąć na dalszy rozwój techniki gorącej emalii Rusi Kijowskiej, promować badanie i odrodzenie własnych tradycji kulturowych i artystycznych oraz reprezentować sztukę ukraińską na światowej scenie.

Literatura:

1. Войтович В. Міфи та легенди стародавньої України. Навчальна книга Богдан. Тернопіль, 2009. 408 с.
2. Інтерв'ю з викладачем ювелірної майстерні кафедри декоративного мистецтва і реставрації Київського університету імені Бориса Грінченка Барбалат О. В. Записано 7.02.2023 у приміщенні ювелірної майстерні університету м. Київ (з архіву Столяра М. С.).
3. Казмірук О. «Міжнародні пленери гарячої емалі для молоді». Тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції в рамках II Міжнародного молодіжного пленеру гарячої емалі «Голуб Миру» (30 жовтня 2022 року). Вінниця : Вінницький обласний художній музей. С. 14–17.
4. Коберська Т. Образи-символи в давньоукраїнській міфологічній та християнській традиції: аксіологічний аспект. *Гуманітарний часопис*. 2016. № 4. URL: <http://surl.li/ewsyh> (дата звернення 18.02.2023).
5. Особливості релігійних вірувань праслов'ян. URL: <http://surl.li/coqhg> (дата звернення 18.02.2023).
6. Фондація Дарини Жолдак. Мамо, я хочу стати емальєром. URL: <http://surl.li/eynns> (дата звернення 18.02.2023).
7. Чорний В. В. Фондація Дарини Жолдак. Підтримка вогню таланту у підлітків. URL: <http://surl.li/eynru> (дата звернення 18.02.2023).
8. Barbalat O. Artistic and Pictorial Peculiarities of the Symbol of the Tree of Life in the Kyivan Gold Business of the XI – first half of the XIII century. *Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*. 2022. Vol. 1. № 54. 3. 77–82. ISSN 2308-4855. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-10>
9. Barbalat O. Peculiarities of Hot Enamel Technique Application in the Artistic Images System of Kyivan Rus Goldsmithing XI-first half of XIII century. *Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*. 2022. Vol 1. № 55. P. 46–52. ISSN 2308-4855. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-7>
10. Czarny H. «Międzynarodowe Warsztaty Gorącej Emalii» «Braterskie Spojrzenie» Streszczenia Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji w ramach II Międzynarodowego Pleneru Gorącej Emalii «Gołąb Pokoju» (30^opaździernika 2022 r) Winnica : Winnickie obwodowe muzeum sztuki. S. 8–10.
11. Stoliar M., Solomko I., Opanasiuk O. Stworzenia Mityczne z Dziej Złotnictwa Kijoworuskiego w Nnowoczesnej Sztuce Zdobniczej oraz Sztuce Pięknej Ukrainy. *Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*. 2022. Vol. 2. № 54. P. 109–116. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-16>
12. Shkolna, O. V., Sosik, O. D., Barbalat, O. V., Sytnyk, I. V., Kashshay, O. S. (2021). Kyivan Rus Kolts with enamels and Niello: genesis, sources of inspiration, iconography, attribution issues. *Linguistics and Culture Review* 5(S2). P. 645–677. DOI: <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1409>

References:

1. Voitovych, V. (2009). Mify ta lehendy starodavnoi Ukrainy. [Myths and legends of ancient Ukraine] Ternopil : Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].
2. Interviu z vykladachem yuvelirnoi maisterni kafedry dekoratyvnoho mystetstva i restavratsii Kyivskoho universytetu imeni Borysa Hrinchenka Barbalat O. V. Zapysano 7.02.2023 u prymishchenni yuvelirnoi maisterni universytetu m. Kyiv (z arkhivu Stoliara M. S.) [in Ukrainian].
3. Kazmiruk O. (2022). «Mizhnarodni plenery hariachoi emali dlia molodi». [International pleners of hot enamel for young people] *Proceedings from II Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia v ramkakh II Mizhnarodnoho molodizhnoho pleneru hariachoi emali «Holub Myru» – II International scientific and practical conference within the framework of the II International plener hot enamel for youth «Dove of Peace»* (pp. 14–17). Vinnytsia : Vinnytskyi oblasnyi khudozhnii muzei [in Ukrainian].
4. Koberska, T. (2016) Obrazy-symvoly v davnoukrainskii mifolohichnii ta khrystyianskii tradytsii: aksiolohichni aspekt. [Images-symbols in the ancient Ukrainian mythological and Christian tradition: axiological aspect]. *Humanitarnyi chasopys – Humanitarian journal*, 4. Retrived from <http://surl.li/ewsyh> [in Ukrainian].
5. Osoblyvosti relihiinykh viruvan praslovian. [Peculiarities of the religious beliefs of the Proto-Slavs]. Retrived from <http://surl.li/coqhg> [in Ukrainian].

6. Fundatsiia Daryny Zholdak. Mamo, ya khochu staty emalierom. [Darina Zholdak Foundation. Mom, I want to become an enameller]. Retrived from <http://surl.li/eynns> [in Ukrainian].
7. Chorny, V. V. Fundatsiia Daryny Zholdak. Pidtrymka vohniu talantu u pidlitkiv [Supporting the fire of talent in teenagers]. Retrived from <http://surl.li/eynru> [in Ukrainian].
8. Barbalat, O. (2022a). Artistic and Pictorial Peculiarities of the Symbol of the Tree of Life in the Kyivan Gold Business of the XI – first half of the XIII century. Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers. (Vols 1), 54. (pp. 77–82). DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-10> [in English].
9. Barbalat, O. (2022b). Peculiarities of Hot Enamel Technique Application in the Artistic Images System of Kyivan Rus Goldsmithing XI–first half of XIII century. Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers. (Vols 1), 55. (pp. 46–52). DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-7> [in English].
10. Czarny, H. «Międzynarodowe Warsztaty Gorącej Emalii «Braterskie Spojrzenie» [International Workshop of Hot Enamel «Braterskie Spojrzenie». Proceedings from Streszczenia Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji w ramach II Międzynarodowego Pleneru Gorącej Emalii «GOŁĄB POKOJU» – II International scientific and practical conference within the framework of the II International plener hot enamel for youth «Dove of Peace» (pp. 8–10). Winnica: Winnickie obwodowe muzeum sztuki [in Poland].
11. Stoliar M., Solomko I., Opanasiuk O. (2022). Stworzenia Mityczne z Dziedziny Złotnictwa Kijoworuskiego w Nnowoczesnej Sztuce Zdobniczej oraz Sztuce Pięknej Ukrainy. [Mythological beings of the works of kyivan rus goldsmith in the modern decorative and applied and fine arts of Ukraine]. Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers. (Vols. 2), 54. (pp. 109–116). DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-16> [in Poland].
12. Shkolna, O. V., Sosik, O. D., Barbalat, O. V., & Sytnyk, I. V. (Ed). (2021). Kyivan Rus Kolts with enamels and Niello: genesis, sources of inspiration, iconography, attribution issues. Linguistics and Culture Review. (Vols. 5). (S2), (pp. 645–677). DOI: <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1409> [in English].

УДК 7.739.2;004.094

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.3>**Романенкова Юлія Вікторівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка,
ORCID ID: 0000-0001-6741-7829,
20romanenkova20@gmail.com

Миронова Ганна Анатоліївна,

старший викладач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка,
ORCID ID: 0000-0002-8490-7739,
h.myronova@kubg.edu.ua

Здор Оксана Григорівна,

старший викладач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка,
ORCID ID: 0000-0001-9914-5506
o.zdor@kubg.edu.ua

Радько Катерина Володимирівна,

старший викладач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка,
ORCID ID: 0000-0001-5021-2827,
k.radko@kubg.edu.ua

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ЮВЕЛІРНОМУ ДИЗАЙНІ: ФАКТОР РОЗВИТКУ АБО ПРИЧИНА ПІДМІНИ ПОНЯТЬ

Стаття має на меті розглянути роль комп'ютерних технологій у сучасному ювелірному мистецтві. Розглянуто значення комп'ютерного програмування, 3D-моделювання та 3D-друку для процесу виникнення ювелірного виробу, приділяється увага етапам створення ювелірних виробів, їх рекламі та продажу. Розглянуто деякі технології, що використовуються сьогодні в ювелірній справі, позитивні риси можливості використання комп'ютера та недоліки цього процесу. Поставлено питання значення та оцінки застосування інструментарію комп'ютерних технологій при створенні ювелірного виробу. Акцентовано роль процесу зміни характеру дизайну ювелірних виробів після початку використання цифрових технологій. Акцентовано питання зміни сприйняття та оцінки твору ювелірного мистецтва, при створенні якого використовується механізація. Проведено компаративний аналіз особливостей формування вартості ювелірного виробу, що створений вручну, можливий для тиражування, та твору ювелірного мистецтва, що виготовлений вручну. Розглянуто причини дороговизни ювелірного твору, виготовленого без допомоги механізації процесу, мала кількість високопрофесійних митців, що володіють класичними техніками ювелірного мистецтва. Ставиться гостре питання безпеки зникнення ручної праці в ювелірній справі через заміну переважної кількості процесів механічною, автоматизованою працею. Але пояснено і всі переваги механізації низки етапів виготовлення ювелірного виробу. Наведено найпопулярніші програми створення дизайну ювелірних виробів, акцентована їх швидке старіння та втрата актуальності, поява нових програм. Охарактеризовано значення реклами та грамотного просування ювелірних виробів та роль у цьому процесі комп'ютерних технологій. Наведено приклади ювелірних виробів сучасних митців, створених вручну, охарактеризовані сайти, каталоги низки сучасних українських ювелірних брендів.

Ключові слова: дизайн ювелірних виробів, 3D-друк, 3D-моделювання, комп'ютерне проектування, цифрові технології, ручна робота.

Romanenkova Yuliia, Myronova Hanna, Zdor Oksana, Radko Kateryna. COMPUTER TECHNOLOGIES IN JEWELRY DESIGN: DEVELOPMENT FACTOR OR REASON FOR CHANGE CONCEPT

The article aims to consider the role of computer technology in modern jewelry art. Considered the importance of computer programming, 3D-modeling and 3D-printing for the process of creating a jewelry product, attention is paid to the stages of jewelry creation, their advertising and sales. Some of the technologies used today in the jewelry business, the positive features of the possibility of using a computer and the disadvantages of this process are considered. The question of the value and assessment of the use of computer technology tools in the creation of jewelry was raised. The role of the process of changing the nature of jewelry design after the start of using digital technologies is emphasized. The issue of changing the perception and evaluation of a work of jewelry art, in the creation of which mechanization is used, is emphasized. A comparative analysis of the features of the formation of the value of a hand-made jewelry product, possible for replication, and a hand-made work of jewelry art was carried out. Considered the reasons for the high cost of a piece of jewelry made without the help of mechanization of the process, the small number of highly professional artists who possess classical jewelry techniques. There is an acute question of the danger of the disappearance of manual work in the jewelry business due to the replacement of the majority of processes with mechanical, automated work. But all the advantages of the mechanization of a number of stages in the manufacture of jewelry are also explained. The most popular programs for creating the design of jewelry are given, their rapid aging and loss of relevance, the appearance of new programs are emphasized. The importance of advertising and competent promotion of jewelry and the role of computer technologies in this process are described. Examples of hand-made jewelry by modern artists are given, sites and catalogs of a number of modern Ukrainian jewelry brands are described.

Key words: Jewelry design, 3D-printing, 3D-modeling, computer projecting, digital technologies, handiwork.

Вступ. У сучасному ювелірному світі протягом останніх приблизно двох десятиріччів відбулося дуже жорстке протистояння між традиціоналістами, які вважають за краще працювати в традиціях колишніх років і створювати прикраси вручну, і прихильниками сучасних тенденцій, що віддають перевагу комп'ютерним технологіям. Володіння програмами 3D-моделювання значно полегшує працю автора та дозволяє залучати до процесу людей, які не мають художньої освіти та не володіють спеціальними знаннями. Саме це стало «яблуком розбрату» між колишнім та новим поколіннями, між традиціями та новаторством. Завданням цього нариса не є детальний аналіз програм, що використовуються для створення ювелірних виробів, або ресурсів, за допомогою яких уже майже десятирок років можна навіть приміряти прикрасу до його покупки дистанційно [2], або інтернет-магазинів із продажу ювелірних виробів. Мета статті полягає в тому, щоб розглянути питання про те, як розцінювати використання комп'ютерних технологій в ювелірній справі сьогодні – як інструмент, що дає додаткові можливості, або як зброю, що вбиває традиції ручної роботи і перетворює мистецтво на ремесло, ексклюзив – на «ширвжиток», і нівелює роль художника, дозволяючи замінити його будь-яким досвідченим користувачем

ПК, який володіє графічними редакторами, програмами 3D-моделювання. А як наслідок можлива і дискусія про повну трансформацію ювелірної галузі та зміну ролі художника, вірніше, про те, що художник втрачає свої домінуючі функції, а ювелірна царина перестає бути мистецтвом. Відбувається процес, що має багато спільного з причинами виникнення дизайну як самостійного виду арт-діяльності людини. Адже дизайн досі лежить на стику з мистецтвом, а його виділення в самостійне явище стало можливим лише після механізації виробництва та налагодження серійного випуску низки виробів у галузі меблів, художнього металу, скла, що призвело до прискорення темпів випуску виробів, спрощення цього процесу та – як наслідок – зниження цін на таку продукцію та її доступність для більшої частини населення. Подібні процеси відбуваються і в ювеліриці через звернення до можливостей комп'ютерних технологій.

Аналіз останніх публікацій. Використання комп'ютерних технологій для проектування, практичного втілення, реклами та просування, примірки та реалізації ювелірних виробів – тема, досить нова для дослідників-теоретиків, тому бібліографія з цього питання ще майже мізерна. Окремим блоком можна виділити джерела, присвячені різноманітності програм для створення

3D-моделей, процесу 3D-друку, проте більшість їх носить не науковий характер, а навчально-методичний, це частіше статті в періодиці, або практичні рекомендації, що мають прикладну функцію, проте не теоретичну, оскільки часто у них відсутня складова наукового аналізу.

Осторонь стоїть трохи більш розширений, але теж поки все ще дуже обмежений масив теоретичних робіт з теорії ювелірного дизайну загалом, від зародження до сьогодення [4; 5; 6]. Українська ювелірна справа не є винятком із загального контексту. Мало освітлені як теорія, і історія феномену, зрідка можна зустріти окремі статті про проблеми підготовки майбутніх дизайнерів-ювелірів (Л. Пасічник [10], Ю. Романенкова). Комплексних досліджень про ювелірне мистецтво дуже мало, можна сказати, їх майже немає. На сьогоднішній день найбільшою за географією та хронологією працею про ювелірне мистецтво в мистецтвознавстві України можна назвати енциклопедію, випущену завдяки зусиллям команди автором під керівництвом Р. Шмагало, якого можна назвати одним із найбільш значних дослідників художнього металу [17]. Дуже цінною за наповненням, інформативною, що містить цінний та грамотно структурований матеріал, стала дисертація С. Луця [7], як і низка окремих його робіт, присвячених ювелірству України [8]. Питаннями сучасної української ювелірики, її різними аспектами опікуються Л. Пасічник [9; 10], яка є автором ще однієї комплексної роботи – дисертації, присвяченої сучасному ювелірному мистецтву України [11], М. Кравченко [5; 6], О. Роготченко [12], Ю. Романенкова [13; 14; 18], І. Удовиченко [15; 16] – куратора низки виставок сучасних українських майстрів-ювелірів, автор статей про їхню творчість, ін. Проте, ці праці розглядають окремі питання в галузі ювелірного мистецтва, підготовки майбутніх фахівців, організації виставок, але не пов'язані з проблемами застосування в ньому комп'ютерних технологій, у цій галузі досі залишається безліч лакун.

Створення ювелірного виробу: можливість застосування комп'ютерних технологій на різних стадіях процесу

Протягом останніх 15–20 років ювелірне мистецтво пройшло дві дуже різні стадії.

З одного боку, можна констатувати різкий стрибок ювелірної промисловості – цьому сприяло впровадження в ювелірну галузь комп'ютерних технологій, які почали використовувати на всіх етапах роботи з виробом, від ідеї до продажу. Різко зросла швидкість виробництва творів, у багатьох випадках знизилася їхня вартість завдяки механізації процесу, розширилися можливості за рахунок залучення людей, які можуть не мати художньої освіти, але добре знайомі з програмами для проектування ювелірних виробів, 3D-моделювання, 3D-друку. Ескіз прикраси та її тривимірну модель вже може зробити навіть людина, яка не вміє малювати.

До появи можливостей комп'ютерного проектування ювелірних виробів процес їх створення був дуже трудомістким і часто тривалим, включаючи багато стадій і вимагаючи від майстра хорошої професійної підготовки як художника. Нині цей шлях не менш трудомісткий, складний, але у ньому зміщені акценти у бік автоматизації процесу. Головною роль відіграють програмне забезпечення, 3D-принтер, 3D-сканер. Необхідно уточнити, що технології лиття давно застосовуються в ювелірній справі. І якщо йшлося про виріб, для створення якого застосовувалося лиття, то й модель робилася також вручну. І надалі комп'ютерні технології зможуть полегшити процес створення прикраси у тому випадку, якщо йдеться саме про лиття за моделлю. Людина, що створює ювелірний виріб вручну, раніше створювала ескіз (малювала), втілювала свою ідею в металі, кріпила дорогоцінне каміння (якщо передбачалося його наявність), проводила фінальні роботи – шліфувала, полірувала. Усі стадії робилися вручну, механізації процесу не було. Але й сьогодні виготовлення прикраси повністю вручну зберігає важливу роль, ручна робота все більше цінується, оскільки дедалі менша кількість майстрів володіє і навичками художника, і ремеслом ювеліра. Ескіз створює автор-універсал, який є художником, має навички хіміка, оскільки повинен розуміти сутність усіх процесів, яким піддаються метали, геммолога, знає властивості дорогоцінного каміння, стиліста, оскільки часто створює прикрасу на замов-

лення і підбирає дизайн виробу індивідуально під специфіку людини, враховуючи її вік, зовнішні дані, спосіб життя, характер.

Зрозуміло, ручна робота, виріб, створений повністю вручну, високо цінується. Якщо при його виготовленні застосовувалося лиття, цінова політика дещо змінюється у бік демократизації, але ця різниця не така критична. Це основні мінуси ручної роботи у ювелірній справі. Але є багато плюсів. Ручна робота дуже трудомістка, тривала, але вона передбачає створення твору МИСТЕЦТВА, що має унікальні якості. Такий виріб одиничний, він не призначений для тиражування, є частиною іміджу свого власника, індикатором його статусу. Важко уявити існування Великодніх яєць роботи майстрів будинку Фаберже у багатьох екземплярах, – адже існувала заборона копіювання шедеврів, створюваних на замовлення певних осіб. Навіть сам автор міг створювати повтори лише з обов'язковими відмінностями. Ручна робота ювеліра передбачає точність, скрупульозність, віртуозну тонкість та наявність смаку у художника-творця (рис. 1).

Кілька десятиліть тому комп'ютерні технології почали застосовувати і в ювелірній справі. У цьому фахівці бачать як позитивні, і негативні сторони. Майже всі стадії прикраси відтепер мають можливість бути виконаними без застосування ручної роботи. Починаючи з ескізу. Поява програм комп'ютерного проектування уможливила розробляти ескізи і показувати, як виглядатиме майбутній виріб, відразу тривимірним, у кольорі. Програми, призначені для моделювання ювелірних виробів, можуть бути різними за рівнем складності, від досить простих до найскладніших, вартість коливається від безкоштовних простих варіантів до дуже дорогих. Проте, їх все ж поєднує одна риса – вони дуже швидко застарівають, втрачають актуальність і виходять із використання, як, наприклад, «JewelCAD», «RhinoGold», «Autodesk ArtCAM», «JewelSmith», із перших програм для моделювання ювелірних виробів, що застосовуються в тому числі на українському ювелірному ринку. Не всі програми призначені для ювелірної промисловості, є такі, які, крім іншого, застосовуються і для цієї мети



Рис. 1. Романенков В. «Спас Нерукотворний». Кулон. Ручна робота. Срібло, золото, перламутр, циркони, гравіювання. 2011 р.

(«SolidWorks», «Fusion 360»). Фаворитом у цій низці найчастіше називають «RhinoCeros», програмне забезпечення для тривимірного «NURBS-моделювання» (рис. 2).

Проте, існує й низка спеціалізованих програм, хоча навіть на сьогоднішній день їх не так багато. Серед найбільш використовуваних можна згадати «MatrixGold», «3Design», «Firestorm», «JCD» («Jewelry CAD Dream»), «Maya», «Modo». Опанувати ці програми часто нелегко, найзручніші з них коштують дуже недешево, вимагають спеціальних навичок і досвіду. Також дуже недешевим є і 3D-друк, що робиться на основі 3D-моделі. Видів 3D-друку фахівці на сьогоднішній день налічують чимало. Різні моделі ювелірних 3D-принтерів нині використовуються не тільки для створення недорогої серійної біжутерії, а й слугують бізнесу великих ювелірних будинків країн Європи та США. З низки верстатів, які використовуються для виведення 3D-моделі, згадують фрезерний верстат, SLA та DLP (лазерну стереолітографію) та пошарове наплавлення.

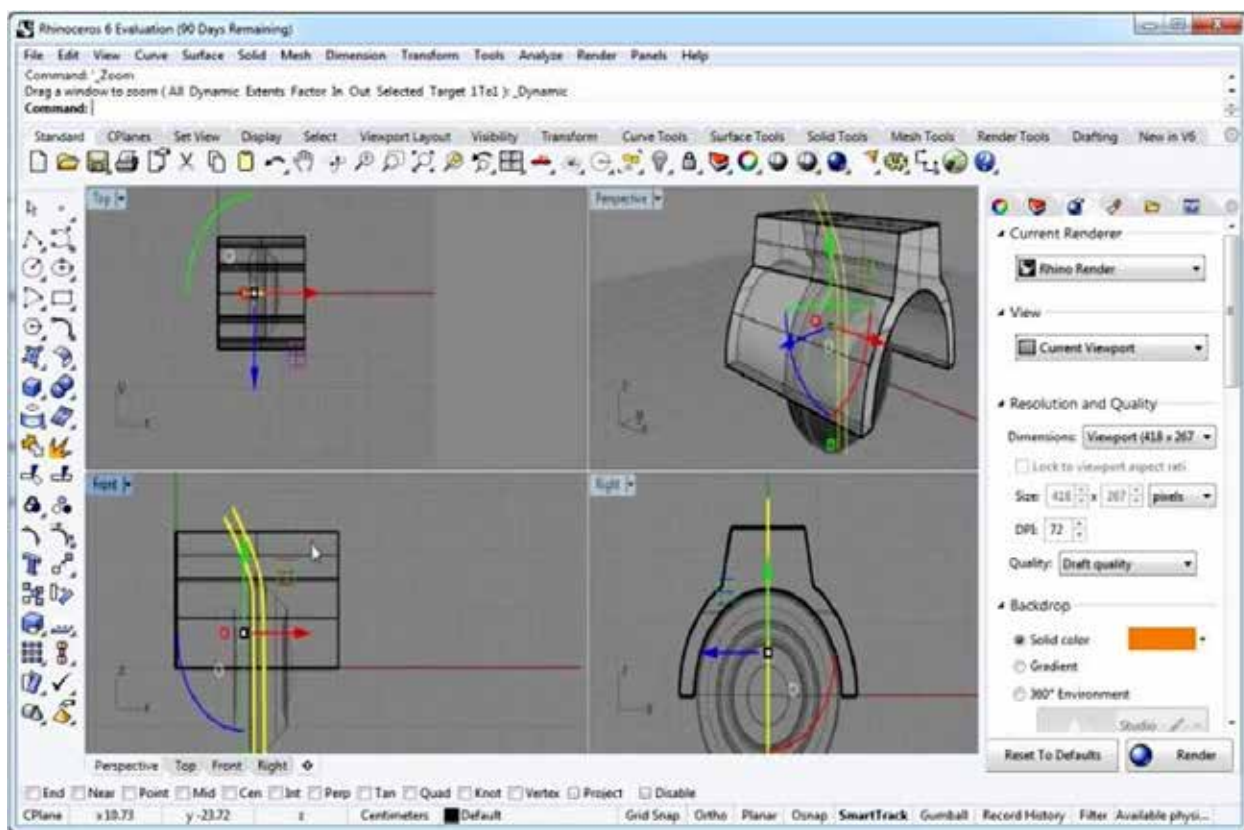


Рис. 2. Моделювання каблучки в програмі «Rhinoceros». Доступно за посиланням: http://htmleditors.ru/Rasnoe/Editing_images/list47/rhino.html

Майже всі стадії створення виробу зазнали автоматизації. Від проектування, створення ескізу, до створення моделі і потім – втілення в матеріалі, лиття в металі по моделі, що виплавляється за допомогою 3D-друку. Процес лиття по моделях, що виплавляються, і по випалюваних, теж автоматизований, як і основні етапи зборки виробу. 3D-принтери, в яких застосовується технологія багатоструменевого моделювання («MultiJet Printing», «MJP»), друкують із воску модель, яка потім стає основою для ливарної майстер-моделі. Ручної праці в процесі виготовлення залишилося обмаль, хоча на деяких ділянках роботи без неї не обійтися.

Бачимо, що комп'ютерні технології вже проникли у всі етапи створення ювелірного виробу та активно використовуються у всьому світі. Безумовно, це полегшує виробництво творів, підвищує швидкість їх випуску та кількість. Питання ціни можна розглядати як спірне – при тому, що автоматизація процесів зазвичай робить вироби більш доступними,

потрібно пам'ятати про те, що таке обладнання та комп'ютерне забезпечення саме по собі дуже дороге і може бути поки що далеко не на кожному підприємстві. І головне, що важливо враховувати: йдеться про серійне виробництво виробів, які виготовляються у певному тиражі, компаніями, фірмами, заводами, тобто про СЕРІЙНЕ ВИРОБНИЦТВО. Але навіть у цьому випадку застосування ручної праці все одно не уникнути, оскільки комп'ютерні технології не можуть замінити працю людини на деяких фінальних етапах. Проте, навіть за високого рівня якості виробу, створеного таким чином, все одно йдеться не про МИСТЕЦТВО створення авторського ювелірного виробу, який виготовляється вручну і сьогодні. Комп'ютерні технології можуть бути корисними і для автора такого виробу, якщо застосовується комп'ютерне проектування, але подальші процеси він проводить вручну. Розвиток комп'ютерних технологій, що застосовуються в ювелірному виробництві сьогодні, спричинив те, що на

них збільшився попит, а художників-ювелірів, які здатні створити прикрасу вручну, стало значно менше, вони поступово зникають. Відповідно, все більше цінується і їх майстерність.

Реклама, просування, продаж ювелірного виробу: можливості цифрових технологій

Але є ціла низка галузей, де використання комп'ютерних технологій, інтернету приносить лише позитивний результат. Будь-який виріб потребує реклами просування для того, щоб бути вигідно представленим покупцю. Для цієї мети неоціненну допомогу надає інтернет, особливо з того моменту, коли пандемія Covid-19 відібрала у людей можливість часто відвідувати виставки, магазини. Купівельна спроможність різко знизилася, змінивши систему цінностей людей, а оскільки ювелірні вироби належать до предметів розкоші, продати їх, якщо вони не були зроблені на замовлення, шансів дуже небагато. Тому особливо важливо створювати вигідні умови для презентації продукту, щоб підтримати до нього інтерес. Цьому слугують індивіду-

альні сайти художників-ювелірів, сайти магазинів, ювелірних будинків, заводів, навіть соцмережі.

Будь-який ювелірний бренд має свій сайт, що виконує функції каталогу, де можна познайомитися з асортиментом, вибрати для себе виріб та замовити його, або звернутися до майстра, щоб замовити аналогічний виріб, але за індивідуальними параметрами (змінити розмір, підібрати інший метал, камінь). Українські бренди «Zarina», «Kochut», «CDD Jewelry», ін. відомі багато в чому завдяки своїй презентації в мережі – сайтам-магазинам, сайтам-каталогам, сторінкам у Instagram, Facebook.

До гігантів ювелірної справи в Україні, відомих своїми високохудожніми творами VIP-класу, можна віднести Ювелірний Дім «Лобортас», чий сайт-каталог (рис. 3) також може бути чудовим прикладом величезного значення вдалої презентації ювелірних виробів, особливо якщо йдеться про ексклюзивні твори, створені з дорогих матеріалів, у таких випадках грамотна подача матеріалу є індикатором смаку, якості та репутаційним показником.



Рис. 3. Сайт ювелірного будинку «Лобортас». Доступно за посиланням: <https://lobortas.com/en/jewelry-and-jewelry-collections/rings>

Окремо варто звернути увагу на ювелірні виставки, які у сьогоднішніх реаліях вже здебільшого є віртуальним форматом. Це можливо і для виставок ювелірного обладнання, де можна познайомитися з новинками техніки та інструменту, і для художніх виставок, де презентують високохудожні вироби майстрів, виконані вручну, і для ювелірної промисловості, і для ювелірного мистецтва. Навіть приміряти прикрасу, яку покупець захотів придбати, сьогодні вже можливо за допомогою комп'ютерних технологій – існує функція віртуальної примірки.

Висновки. В Україні в умовах пандемії, а з 24 лютого 2022 р. – під час повномасштабної російсько-української війни – віртуальний формат виставок став основним, що дозволяє художникам продовжувати працювати та представляти свою творчість глядачеві. Виставки у форматі «офф-лайн» сьогодні – рідкість, оскільки це дорого та небезпечно, зібрати художників та поціновувачів ювелірного мистецтва вдається рідко. Час від часу це робить Національна Спілка художників України в рамках всеукраїнських виставок, презентуючи і ювелірний матеріал, іноді робить досить камерні виставки Скарбниці Національного музею історії України, вони дозволяють майстрам зберігати ювелірне мистецтво для гля-

дача. В умовах воєнного стану важко знаходити час та кошти на створення прикрас, їх рекламу та придбання. У цьому випадку можливості інтернету важко переоцінити – навіть ті виставки, які проходять у форматі «офф-лайн», анонсують та презентують у соц.мережах, що дозволяє максимально розширити коло тих, хто зможе познайомитися з витворами мистецтва та дізнатися про імена майстрів, які з'являються на ювелірному ринку.

Вибір між традиціями та новаціями в галузі створення ювелірних виробів неможливий, це різні галузі – неможливо вибрати між ексклюзивною авторською прикрасою та серійним виробом. Єдиний правильний варіант відповіді на це питання – співіснування різних варіантів створення ювелірного виробу, коли художник-ювелір, індивідуально підходячи до кожного твору, використовує у разі потреби і комп'ютерні технології як інструмент, допомагає йому виконати низку процесів. Але це тільки інструмент, а не самоціль, про що необхідно пам'ятати, щоб у ювелірному мистецтві могли співіснувати ручна робота та автоматизація, механізація низки етапів створення виробу. У такому разі йтиметься про збереження традицій та розумне використання новацій, а не про знищення одного через зловживання іншим.

Література:

1. Авраменко О. Підготовка кваліфікованих робітників ювелірного профілю на підприємствах і в професійно-технічних навчальних закладах України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Київ, 2011. 22 с.
2. Боднар О. Дизайн і проблеми світогляду: ідея гармонії в ідеології освіти. *Вісник ЛНАМ*. 2007. Спецвип. IV. С. 141–149.
3. Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть. Київ : Родовід, 2008. 232 с.
4. Ковальська майстерня: каталог «Художня обробка металу в навчальних закладах України». 2006. № 3(5). 216 с.
5. Кравченко М. Авторські художні прикраси в Україні (кінець XX – початок XXI ст.). *Образотворче мистецтво*. 2012. № 3–4. С. 36–37.
6. Кравченко М. Авторські художні прикраси в Україні XX – початку XXI ст.: традиції і сучасні тенденції. *Вісник Закарпатського художнього інституту. Ерделівські читання* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Ужгород, 15–16 травня 2010 р. Ужгород, 2010. С. 189–196.
7. Луць С. Творчість митців КЮД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця XX – початку XXI століття : дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Львів, 2017. 325 с.
8. Луць С. В. Взаємодія художньо-образної та технологічно-технічної складових у формуванні фірмової стилістики Класичного ювелірного Дому «Лобортас». *Вісник ЛНАМ*. 2013. Вип. 24. С. 49–59.
9. Пасічник Л. Особливості сучасної художньої ювелірної освіти в Україні. *Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі* : матеріали науково-практичної конференції. Харків, 2014. С. 241–244.

10. Пасічник Л. Особливості формування та розвитку ювелірної промисловості України ХХ–ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. 2014. Вип. 6. С. 1529–1539.
11. Пасічник Л. Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття (історія, стилістика, персоналії) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Київ, 2015. 223 с.
12. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя. Особливості розвитку. Сучасне мистецтво. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. 2013. С. 117.
13. Романенкова Ю. Ювелирное искусство в современных реалиях: летопись триумфа или хроника выживания? *АРТ-платформа*. 2021. Вип. 4(2). С. 60–85.
14. Романенкова Ю. Ювелирные композиции как имиджевый компонент дизайна интерьера. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 3(55). С. 44–52.
15. Удовиченко І. Формування колекції сучасного ювелірного мистецтва: історія та перспективи. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2019. Вип. 5. С. 1–15.
16. Удовиченко І. Ювелірна драматургія Тетяни Калужної. *Музейні читання* : матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» (9–11 листопада 2015 р.). Київ: ТОВ «Фенікс», 2018. С. 240–247.
17. Шмагало Р. Художній метал України ХХ–ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. Львів : Априорі, 2015.
18. Romanenkova J., Bratus I., Gunka A. Historical jewels in the museums of the world. *Agathos*. 2020. V. 11. Is. 1(20). P. 131–144.

References:

1. Avramenko, O. (2011). *Pidhotovka kvalifikovanykh robotnykiv yuvelirnoho profilyu na pidpryyemstvakh i v profesiyno-tekhnichnykh navchal'nykh zakladakh Ukrayiny* [Training of qualified jewelry workers at enterprises and vocational educational institutions of Ukraine] : avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. ped. nauk. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bodnar, O. (2007). *Dyzayn i problemy svitoochlyadu: ideya harmoniyi v ideolohiyi osvity* [Design and worldview problems: the idea of harmony in the ideology of education]. *Visnyk LNAM*, V. IV, pp. 141–149 [in Ukrainian].
3. Vrochyns'ka, H. (2008). *Ukrayins'ki narodni zhinochi prykrasy 19 – pochatku 20 stolit'* [Ukrainian folk women's jewelry of the 19th – early 20th centuries]. Kyv: Rodovid [in Ukrainian].
4. Koval's'ka maysternya: kataloh “Khudozhnya obrobka metalu v navchal'nykh zakladakh Ukrayiny” [Blacksmith workshop : catalog “Artistic metal processing in educational institutions of Ukraine”]. (2006), 3(5) [in Ukrainian].
5. Kravchenko, M. (2012). *Avtors'ki khudozhni prykrasy v Ukrayini (kinets' 20 – pochatok 21 st.)* [Author's artistic jewelry in Ukraine (end of 20 – beginning of 21 century)]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, pp. 36–37 [in Ukrainian].
6. Kravchenko, M. (2010). *Avtors'ki khudozhni prykrasy v Ukrayini 20 – pochatku 21 st.: tradytsiyi i suchasni tendentsiyi* [Author's art jewelry in Ukraine of the 20th – early 21st centuries: traditions and modern trends]. *Visnyk Zakarpat's'koho khudozhn'oho instytutu. Erdelivs'ki chytannya: materialy Vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*. Uzhhorod, 15–16 travnya 2010 r. Uzhhorod, pp. 189–196 [in Ukrainian].
7. Luts' S. (2017). *Tvorchist' myttsiv KYUD “Lobortas” u konteksti ukrayins'koho yuvelirnogo mystetstva kintsya 20 – pochatku 21 stolittya* [Creativity of the artists of the “Lobortas” KUD in the Ukrainian context jewelry art of the late 20th – early 21st centuries]. *Dys. ... na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvosnav. L'viv* [in Ukrainian].
8. Luts', S. (2013). *Vzayemodiya khudozhn'o-obraznoyi ta tekhnolohichno-tekhnichnoyi skladovykh u formuvanni firmovoyi stylistyky Klasychnoho yuvelirnoho Domu “Lobortas”* [The interaction of artistic and figurative and technological and technical components in the formation of the corporate style of the Classic Jewelry House “Lobortas”]. *Visnyk LNAM*, 24, pp. 49–59 [in Ukrainian].
9. Pasichnyk, L. (2014). *Osoblyvosti suchasnoyi khudozhn'oyi yuvelirnoyi osvity v Ukrayini* [Peculiarities of modern artistic jewelry education in Ukraine]. *Tradytsiyina kul'tura v umovakh hlobalyzatsiyi: narodna muzyka ta dekoratyvne mystetstvo v svitovomu tsyvilizatsiyonomu prostori: materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*. Kharkiv, pp. 241–244 [in Ukrainian].
10. Pasichnyk, L. (2014). *Osoblyvosti formuvannya ta rozvytku yuvelirnoyi promyslovosti Ukrayiny 20–21 stolittya* [Peculiarities of the formation and development of the jewelry industry of Ukraine in the 20th–21st centuries]. *Narodознавчи zoshyty*, 6, pp. 1529–1539 [in Ukrainian].
11. Pasichnyk, L. (2015). *Yuvelirne mystetstvo Ukrayiny ХХ – pochatku ХХІ stolittya (istoriya, stylistyka, personaliyi)* [Jewelry art of Ukraine of the 20th – early 21st centuries (history, stylistics, personalities)]. *Dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvosnav. Kyiv* [in Ukrainian].

12. Rohotchenko, O. (2013). Yuvelirne mystetstvo Ukrayiny 20 storichchya. Osoblyvosti rozvytku [Jewelry art of Ukraine of the 20th century. Features of development]. *Suchasne mystetstvo. Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrayiny*, 117 [in Ukrainian].
13. Romanenkova, Yu. (2021). Yuvelirnoye iskusstvo v sovremennykh realiyakh: letopis' triumfa ili khronika vyzhvaniya? [Jewelry art in modern realities: a chronicle of triumph or a chronicle of survival?]. *ART-platforma*, V. 4(2), pp. 60–85 [in Russian].
14. Romanenkova, Yu. (2018). Yuvelirnyye kompozitsii kak imidzhevyy komponent dizayna inter'year [Jewelry compositions as an image component of interior design]. *Molodiy vcheniy*. V. 3(55), pp. 44–52 [in Russian].
15. Udovychenko, I. (2019). Formuvannya kolektsiyi suchasnoho yuvelirnoho mystetstva: istoriya ta perspektyvy [Formation of a collection of modern jewelry art: history and prospects.]. *Naukovyy visnyk Natsional'noho muzeyu istoriyi Ukrayiny*. V. 5, pp. 115–117 [in Ukrainian].
16. Udovychenko, I. (2018). Yuvelirna dramaturhiya Tetyany Kalyuzhnoyi [Jewelry dramaturgy of Tetyana Kalyuzhnaya]. *Muzeyni chytannya. Materialy naukovoyi konferentsiyi “Yuvelirne mystetstvo – pohlyad kriz' viky” (9–11 lystopada 2015 r.)*. Kyiv : TOV “Feniks”, pp. 240–247 [in Ukrainian].
17. Shmahalo, R. (2015). Khudozhniy metal Ukrayiny 20-21 st. Entsyklopediya khudozhn'oho metalu [Art metal of Ukraine 20-21 centuries. Encyclopedia of artistic metal]. L'viv : Apriori [in Ukrainian].
18. Romanenkova, J., Bratus, I., Gunka, A. (2020). Historical jewels in the museums of the world. *Agathos*. V. 11. Is. 1(20), pp. 131–144 [in English].

УДК 76:621.798]:[7.01:005.591.61].071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.4>**Стрельцова Світлана Вікторівна,**

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

факультету образотворчого мистецтва і дизайну

Київського університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID 0000-0003-4612-911X

s.strieltsova@kubg.edu.ua

ВТІЛЕННЯ СУЧАСНИХ ГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЕКСПЕРИМЕНТАХ ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА (ЕКОЛІН)

Метою статті є висвітлення творчого доробку відомого українського митця Олега Денисенка який неодноразово було відзначено за кордоном та в Україні як представниками мистецьких кіл, так і колекціонерами. За весь час мистецьких практик митця поки жодного ґрунтовного дослідження його творчості та експериментальних пошуків у графіці не було зроблено, не було описано творчу манеру й графічну мову художника.

Згадки творчості митця є в окремих статтях, поверхнево вона опосередковано фігурує в дослідженнях творчого доробку представників львівської графічної школи, які працюють в певних графічних техніках та напрямках. Постать О. Денисенка давно посідає вагоме місце серед представників української графіки. Це саме той варіант, коли художника та його творчість більше визнано за кордоном, ніж на теренах України. Саме Денисенко є представником мистецьких технік, які існують понад п'ять століть, який не боїться вдосконалювати, експериментувати та робити нові пошуки графічного втілення образів та філософських міркувань. У статті досліджено мистецькі практики та експерименти в графіці на прикладі корпусу графічних робіт «Еколін». Звернено увагу на процес пошуку нових образів, методів та зображальних технік, на засоби розкриття художньої виразності. Акцентовано стилізацію, специфіку графічної мови та індивідуальну манеру. Запропоновано спробу авторської класифікації робіт на основі технологічної спільності. Розглядається можливість подальшого вивчення трансформації графічних образів в інших техніках й сюжетних композиціях. Розкривається основа експериментальних пошуків, поява образно-символічних інтерпретацій, авторські новації митця.

Ключові слова: творчість О. Денисенка, графіка, індивідуальна манера, трансформація образів, образно-символічна інтерпретація.

Streltsova Svetlana. EMBODIMENT OF MODERN GRAPHIC IMAGES IN THE ARTISTIC EXPERIMENTS OF OLEG DENYSENKO (ECOLINE)

The purpose of the article is to highlight the creative work of the famous Ukrainian artist Oleg Denysenko, who has been repeatedly recognized abroad and in Ukraine by both representatives of artistic circles and collectors. For all the time of the artist's artistic practices, no thorough research of his work and experimental searches in graphics has been made, no creative style and graphic language of the artist have been described.

The artist's work was mentioned in some articles, superficially revealed in studies of the creative work of representatives of the Lviv graphic school working in certain graphic techniques and trends. The figure of O. Denysenko has long occupied a significant place among the representatives of Ukrainian printmaking and graphics. This is the case when the artist and his work are more recognized abroad than in Ukraine. Denysenko is a representative of artistic techniques that have existed for more than five centuries, who is not afraid to improve, experiment, and make new searches for graphic embodiment of images and philosophical considerations. The article explores artistic practices and experiments in graphics on the example of the series of graphic works «ecoline». Attention is drawn to the process of searching for new images, methods and visual techniques, as well as to the means of revealing artistic expression. An overview of the stylization, expressiveness of the graphic language and individual manner is given. The possibility of further studying the transformation of graphic images in other techniques and plot compositions is considered. The basis of experimental searches, the emergence of figurative and symbolic interpretations, and the author's innovations are revealed.

Key words: creativity of O. Denysenko, graphics, individual style, transformation of images, figurative and symbolic interpretation.

Вступ. Творчість Олега Денисенка привертає увагу багатьох дослідників, але досі не отримала належного мистецтвознавчого аналізу. До сьогодні не були встановлені етапи творчих пошуків митця, не проаналізовані експериментальні підходи та трансформації образів у подальші мистецькі твори, завершені естампи, офорти. Багатогранність та різноплановість таланту О. Денисенка розкривається в різних видах образотворчого мистецтва, а саме: скульптурі, графіці, живописі, гесографії (новий вид образотворчого мистецтва, патентований винахід Денисенка), що потребує детального вивчення діяльності в різних видах образотворчого мистецтва. В основу творчості митця лягають підсвідомо народжені образи, сформовані образно-символічною мовою та творчими експериментами, пошуками графічної виразності. Аналіз графічних технік, які розкривають зміст творчого процесу, дасть можливість встановити класифікацію основних підходів у формуванні індивідуальної манери митця.

На сьогодні багатьма науковцями та дослідженнями встановлена мистецька унікальність, цінність й особливість графічного мистецтва, яке розвивалася на теренах України протягом ХХ та початку ХХІ сторіччя. Основний вектор руху вільної (ручної) та друкованої графіки найбільшу динаміку розвитку пройшов саме на теренах Галичини. Представники графічної школи Львова, отримавши можливість відчувати на собі подих західного мистецтва в перші роки ХХ сторіччя та в кінці, змогли розвинути, примножити та ствердити українську графічну школу, зберігаючи свою неповторність, творчу експресію, самовираження та впізнаваність серед багатьох шкіл. Творчості О. Денисенка поверхнево опосередковано фігурує в дослідженнях творчого доробку представників львівської графічної школи, які працюють в певних графічних техніках та напрямках, отже потребує глибшого та всебічного дослідження. Отже, метою статті є визначення стилістичних особливостей образно-символічної мови та формування графічних образів у результаті творчих експериментів митця в графічних техніках.

Матеріали та методи. У дослідженні використані методи формального-стилістич-

ного, семіотичного, компаративного, типологічного аналізу та метод мікро-історії. Творчість О. Денисенка цікавить дослідників, як в розгляді індивідуального творчого доробку, так і в загальному контексті графічного мистецтва. Ґрунтовним дослідженням розвитку графічного мистецтва на теренах України присвятили свої роботи О. Голубець, М. Криволапов, О. Лагутенко, О. Роготченко, В. Сидоренко, Т. Шепеть, О. Федорук, Р. Яцків. Дослідженням львівської школи екслібрису та місцю друкованої графіки України в сучасному світовому художньому просторі займається Ю. Романенкова [12]. Нариси з дослідження художніх експериментів та інновацій проводить М. Юр [11]. Висвітленням творчості О. Денисенка в контексті розвитку львівської школи станкової графіки як окремого явища в європейському мистецтві ХХ століття проводить О. Руденко [5]. Вивченню творчої діяльності митця та визначенню особливостей індивідуального стилю свої роботи присвятили В. Михальчук, С. Стрельцова [3, 7]. Знайомство з автором методом інтерв'ювання, з метою ознайомлення з творчим доробком та творчим шляхом проводять такі автори інтернет-видань, як Г. Бабій, О. Загакайло, П. Зиміна, І. Оліх [1, 2]. Ці праці дають можливість частково ознайомитися з особливостями формування власного стилю Денисенка у різних видах мистецтва та його становленню в контексті розвитку львівської мистецької школи та європейського мистецтва в цілому.

Результати дослідження. Олег Денисенко народився у Львові в 1961 році. Мистецьку освіту отримав в Академії друкарства у Львові (до 1994 р. – Український поліграфічний інститут імені Івана Федорова) та присвятив свій творчий шлях технологіям інтаґліо. Сьогодні ми знаємо його як винахідника нового виду витонченого мистецтва – гесографії, члена Академічного сенату Римської академії сучасних мистецтв, лауреата престижного гранту від «фонду Поллок-Краснер», володаря понад 30 міжнародних нагород, який здобув світове визнання [6].

Денисенко є представником львівської школи, яка набула новий оберт розквіту саме під час його творчого становлення, як митця. Сам художник вважає, що львівська школа

має бути сформована на сталих традиціях, які впевнено розвиваються сторіччями та повинні мати трансформацію технік і підходів у творчості своїх представників та їх учнів, і лише тоді незаперечно можна стверджувати наявність мистецької школи [1]. Першим кроком митця до визнання стала міжнародна виставка, яка проходила у Львові та стала відкриттям творчого доробку О. Денисенка та багатьох представників графічного мистецтва для знавців та поціновувачів з європейських країн. Наступним кроком була персональна виставка у Львові, на якій український глядач був першим «посвяченим» в екзистенціалізм графічного мистецтва автора. І вже тільки після цього відбулися виставки за кордоном: Бельгія, Нідерланди, США, Франція, Швеція тощо.

Розглядаючи творчий доробок О. Денисенка в цілому, можемо виявити основні позиції у виборі сюжетів за весь час. Спостерігаємо чітко спрямований відбір у зображенні образів в поєднанні з символами та знаками наповненими таємним, етнічними маркерами, сакральним значенням та потаємним змістом. В основу більшості з них лягають філософські мірку-

вання, роздуми над сенсом буття, спостерігаються етнокультурні та крос-культурні впливи.

Сам автор говорить, що в підґрунтя своєї творчості закладає, як першооснову, людину з її проблемами, пошуками, думками. У роботі спирається на загально прийняті цінності, що є близьким для нього самого. Також є мотиви, які виражають філософсько-ідейний зміст, повторюються в наступних роботах і створюють індивідуальність автора. Так формується власний стиль автора, за яким він стає впізнаваним по певних елементах, технічних прийомах, композиціях. Денисенко каже про власну творчість, що не уявляє графіку без символів, знаків – всім відомих або напівтаємних. Символіка для нього – це основа графіки [2].

Ми розглядаємо корпус робіт «Еколін», виконаний у 2021 році у змішаній техніці на старовинних паперах.

Роботи автора, які представлені в статті, об'єднані технікою до якої Денисенко звертається в різних творах. Експериментальні пошуки митця, в його трактуванні вибору техніки, матеріалів, паперу для робіт, зазначені як «еколін», в статті буде збережений



Рис. 1. Старим паперам – нове життя – 3, еколін 2021 р.

визначений автором термін. Ми не розглядаємо прямого значення терміну «еколайн», як матеріалу для роботи в графічних техніках. У мистецькому аналізі робіт будемо спиратися на матеріал (еколайн – рідкі акварельні фарби), який складається з поєднання барвників та гуміарабіка, що дає стійкий колір фарбам при роботі з паперовою основою. У наведених роботах автор застосовує папір, який «створює сам» методом колажування, додаючи старовини за допомогою штучного зістарювання паперу, посилюючи візуальне сприйняття від завершеного твору. Саме таке поєднання дає можливість митцю проводити різнобічні експерименти в графічних техніках.

У наведеному корпусі робіт відбувається процес перевтілення старого у нове, на основі філософського підтексту плинності життя. Використання старих паперів для створення нового візуального образу, обрано з метою підкреслити старовинний дух, часовий проміжок спілкування, історичність та тяглість мистецтва. Все, що ми можемо побачити в цих роботах, може бути втіленням як абсолютної фантазії та уяви автора, так і надреальної фіксації минулого, яке втілюється в реальність за допомогою посиленого ефекту присутності чи учасника подій того часу.

Творчість автора давно побудована на роботі метафоричного, алегоричного, образного втілення задуму. Зважаючи на філософську структуру творчості О. Денисенка, скоріше ми будемо говорити про «друге життя» паперу, в його перетворенні у мистецькі твори з новим візуальним сприйняттям. Використання вже наявних листів, звернень, поштових відправлень, набувають нового звучання. Це процес перетворення, відновлення, надання нового життя, достатньо філософське питання, як питання життя і смерті, повернення з попелу, відновлення дихання, або оживлення старого. Тож так чи інакше, ми розглядаємо це як пошуки, експерименти, створення нового на основі інформаційного ґрунту.

В основі творчості, виборі сюжетів автор тяжіє до першоджерел графічного мистецтва, до естампів, відточеної майстерності та про-

фесіоналізму, до бездоганного виконання офортів. Період великих відкриттів в науці знаходять своє звучання в сьогоденні, споріднюються з образами картин, які народжуються на тлі загадкового середньовіччя. Для митця мистецтво в цілому втілює в собі реалізацію дій, наділених невідомою, надприродною силою – магією. З простими матеріальними речами відбуваються надзвичайні перетворення, у творчості митця вони перевтілюються в духовні, нематеріально цінні речі.

Заглиблюючись у розгляд окремого корпусу робіт «Еколін» в цілому можемо побачити основний натяк на інформативність зображення. Підґрунтя формування образів лягає на площину паперу, заповнену шрифтовими композиціями. Ми бачимо вже сформований лист з написами, з вербальною інтонацією спілкування. Ці твори ніби підкреслено оголюють фундамент змісту зображень. Поєднання художніх образів з каліграфічними написами обрана автором не випадково. Це глибока пошана і любов до книг, книгодрукарства, інтролігації. Вона бере свій початок з часів дитинства митця, коли мрійливість і захоплення історією, археологією переросла в жадану форму відкриття, доєднання до тайнства існування Всесвіту та втілилася в мистецьку творчість [7]. Неодноразово автор висловлював свою любов до наук, фоліантів та артефактів у багатьох інтерв'ю з журналістами та мистецтвознавцями.

Так зацікавленість історією, наукою і розвитком цивілізацій, архетипами дійсності, включаючи археологію та алхімію, стають основним напрямком у графічних пошуках творчості Денисенка. Ще одна любов автора втілилася у книгах. Вивчаючи основи книгодрукарства в Українській академії друкарства, Денисенко опанує та майстерно володіє інтролігацією. Створення книги від задуму до втілення цілісного художнього твору, потребує значних зусиль, креативності та майстерності. Завжди в основу таких творів лягають знання, накопичені сторіччями, які мають сучасне втілення зі збереженням технологічних особливостей видання. У Денисенка є створений ним авторський фоліант, робота яку він почав у 1997 році, в дев'яти при-

мірниках – інтерпретація сатиричної поеми С. Бранта «Корабель дурнів», в якому представлені офорти з новим баченням сюжетних композицій і гармонійним поєднанням шрифтових структур та каліграфічних текстів [12]. Допитливий читач, як тоді, так і зараз, завжди сприймає цілу складову твору й тільки недалека людина роздивляється назву та картинку, в наслідок цього не кожен здатен оцінити книгу як мистецький твір.

Робота з поєднанням графічних образів і каліграфічних шрифтів лягає в основу корпусу робіт «Еколін», глядач буде сприймати ці твори через посилення креолізованого тексту. В основі є поєднання вербальних та невербальних елементів, знакових систем які утворюють смислову єдність твору. Спираючись на те, що митець в основу своєї творчості завжди вкладає філософське розуміння Всесвіту, не виникає жодних питань з формуванням графічних листів та поєднання їх із зображеннями, образами навіюваних формотворчою основою робіт.

Для створення образів історичного минулого, автор обирає листи паперу з рукописними та друкованими текстами, доповнює їх певними елементами, вводить творче доопрацювання з посилення ефекту старовини. На форматах ми можемо бачити листування польською та німецькою мовами, частину тексту можна розібрати. На листах можна прочитати звертання до певної людини, особистий підпис листувальника, датування листування. Саме ці частини й викликають додаткову зацікавленість цими творами. Листи мають понад сторічне життя, за якістю і кольором паперу можна стверджувати, що вони старі. На них видно фізично обумовлений процес окислення целюлози, який впливає не тільки на колір, а й на фізичні властивості паперу, але все ж такі незначні авторські втручання з посиленням ефекту старіння були введені.

З точки зору архівної документації, ці папери не мають цінності, але своєю автентичністю вони посилюють візуальний ефект від мистецького твору. В текстових композиціях ми можемо бачити фіксовані дати, а саме: 1878, 1895, 1897, 1899, 1905 роки й пізніше. Мистецьке колажування листів має філате-

лістичну складову, що доповнює унікальність зображення. Наявність погашених марок та марок з надпечатками дає додаткове відчуття, що відбувалося листування між двома особами в різних містах.

Обрані для творів марки датуються періодом панування Австро-Угорської імперії на теренах Галичини. В середньовіччі Львів був важливим торговельним центром, з середини XIX сторіччя провінція Королівства Галичини та Володимирії увійшла до складу австрійської частини Австро-Угорської імперії, столицею Королівства Галичини та Володимирії залишався Львів до 1918 року. Знаючи історичне минуле, уява глядача може сформулювати підґрунтя загальному вигляду формату, що ці листи могли б стати свідками важливих торговельних, політичних, історичних подій.

Становлення О. Денисенка, як митця відбувалося в процесі оволодіння графічними техніками. Свою майстерність в офортах він відточував на вивченні першоджерел естампів. Виконуючи власні роботи на досконалому рівні XX сторіччя, спирався на роботи найбільшого майстра західноєвропейського мистецтва XV сторіччя А. Дюрера. Постійні пошуки втілення художнього образу, творчий неспокій та жага до експериментів, дали свої плоди й відгукнулися у формуванні особистісного стилю митця. Мистецтво в цілому має концепцію розвитку, воно спирається на експериментальні пошуки, які дають поштовх до постійного руху вперед. Художник привносить нові знання у творчий процес, який оснований на перевтіленні власного сприйняття дійсності, що значно впливає на розширення кордонів інтерпретацій художніх образів. Марина Юр зазначає, що «у мистецтві методологія націлена на розкриття його сутності через творчу діяльність художника, для якого правила та закони – це уява та досконалі прийоми практик у будь-якій сфері» [11, с. 67].

Всі свої роботи та творчі експерименти митець підписує у різні способи. Робить це для уникнення надалі питання авторства, ідентифікації та виконання роботи в часовому проміжку і подальшої атрибуції творів. Саме в корпусі «Еколін» ми можемо побачити декілька елементів підпису автора. Графіч-



Рис. 2. Папір старий, – життя нове – 2, еколін, 2021 р.

ним акцентом виступають наявні авторські печатки, ескібриси, створені в різні творчі періоди.

В печатках використані елементи геральдики та тинктури з використанням двох кольорів. Gules (червіль) в геральдиці зазвичай використовується для емалей та символізує хоробрість, мужність та любов. Sable (чернь) є символом мужності, обережності, постійності у випробуваннях. Доповнення зображення такими символічними деталями, які втілюють лаконічний задум, посилюють загальне сприйняття робіт.

Одна з печаток має шрифтовий напис (ПРИВАТНА ЗБІРКА*ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА), який поєднаний із гербовим зображенням лева.

Лева можна розглядати як традиційний символ для геральдики, який уособлює силу, мужність, та великодушність. Якщо розуміти, що автор творів народився у Львові та працює в цьому місті, то розглядаємо знак, як частину герба Львова та Львівської області. На

ньому так само є зображення лева, який увінчаний короною й спирається, видається на скелю. Другий приклад демонструє печатку червоного кольору, вже тільки із зображенням величній тварини, замкненої в овальну форму (рис. 1). У форматах представлена ще одна печатка, яку ми бачимо в цій серії й в подальших роботах кінця 2021 року, протягом 2022 року і далі. ANTIQVITAS NOVA – це новий етап авторських пошуків, який виник у творчому тандемі митця Олега Денисенка та візонера Олександра Денисенка. Візуал печатки поєднує у своєму зображенні назву та монограму нового об'єднання, втілює унікальність та синергію всього що існує.

Любов до античності, унікальної латинської мови, яка стоїть в основі цивілізації, використовувалась в науці, літературі та зазнала декілька етапів розвитку, а саме: стародавній, класичний, пізній, середньовічний, ренесансний та на основі якої виникли романські мови, стає панівною у творчості митця. Так одна з печаток

має тестову складову – OLEH DENYSENKO FECIT IN LEOPOLIS, що в перекладі з латинської мови означає: Олег Денисенко робив у Леополісі (рис.1, 2, 3). У дослідженнях Ярослава Рудницького, щодо походження назви міста Лева зазначено: «У польсько-латинських документах назва Львова виступає в відомій формі «Леополіс», чи скороченій «Леополь»» [4, с. 42]. Також всі роботи серії мають каліграфічний автограф автора із зазначенням року виконання. Тож всі ці печатки фіксують творчість митця, період та місто створення робіт, що значно полегшує наше дослідження.

У своїй творчості автор дотримується, визначених ним самім, стилістичних особливостей у формуванні образів. Зберігаючи принцип впізнаваності робіт шляхом повторюваності елементів, знаків, символів, частин образів або зображувальних мотивів, які мігрують з твору у твір, ми спостерігаємо за народженням графічних образів у результаті творчих експериментів. Корпус робіт «Еколін» створена за використанням графічного матеріалу, рідкої акварельної фарби, що має у своїй основі технічну варіативність підходів у виконанні. Обрана фарба має рідку основу, глибокого насиченого кольору, що дає можливість використання як у чистому вигляді, так і в можливих градаціях монохромного звучання.

Серед образів цих робіт можна виокремити музикантів, лицарів, воїнів, людські постаті, які наділені крилами й уособлюють собою аскетів, мрійників та філософів. Так один сюжет може повторюватися в різних видах творчості автора і кожного разу буде мати нове втілення, з новим технічним і художнім підходами. Основа стилістичної орієнтації творів Денисенка складається з синтезу методів графіки й живо-

пису, в якій автор постійно демонструє свою майстерність як в графічних листах, так і в завершених картинах й офортах. Його образна мова спирається на глибокі знання графічних технік періоду Відродження та впливу мистецтва Північного Ренесансу [12].

Роботи виконані у змішаній техніці з комбінованим підходом та експериментальним пошуком. У зображенні постатей майстерно поєднані методи роботи по вологому та сухому паперу. В основу робіт покладена повітряність матеріалу з його прозорістю та тендітністю, так саме як і листи робіт, які дихають часом.

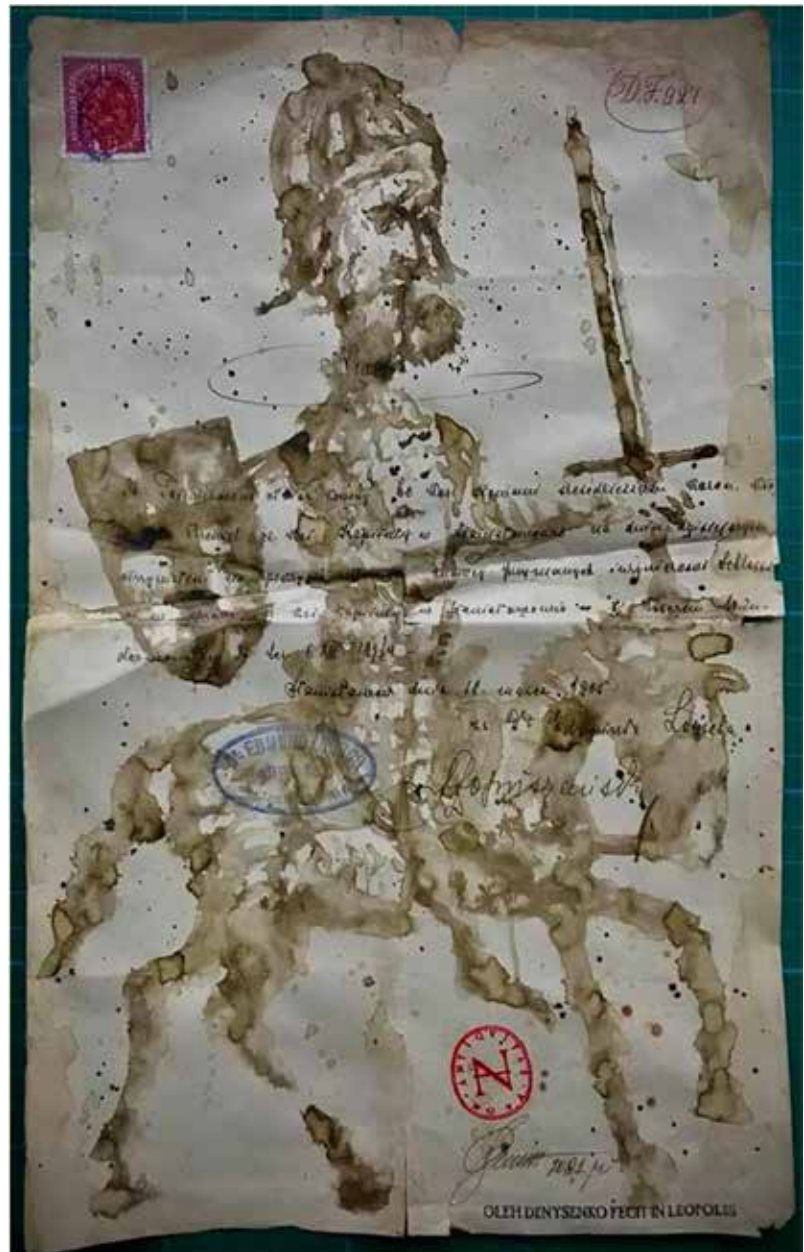


Рис. 3. Старим паперам – нове життя – 3, еколін 2021 р.

В роботах видно застосування багатошарової техніки в опрацюванні образів, спостерігаються межі між мазками, фарба не поєднується в різних шарах. Робота аквареллю достатньо складна техніка, вона потребує майстерності, відчуття матеріалу, віртуозного володіння пензлем і контролем поверхні паперу.

Так формування графічних образів солдатів, воїнів на конях, музикантів відбувається в поєднанні з матеріальністю паперу (рис. 1, 2, 3). Загини, залами листів посилюють проникнення пігменту в глиб паперу, що посилює тональність в окремих частинах рисунка, формуючи нові ефекти. В образах чітко відстежується розбір в тональностях з підкресленням об'ємів, де світло залишається на частинах, що мають виступати й в поєднанні з тоном паперу працюють як освітлена площина. Тіньові частини, які створюють об'ємну форму, попадають у власні тіні частин образу, виконані заливкою з чіткою гранню завершення руху фарби на поверхні.

У корпусі робіт «Еколін» використані різні техніки для головних елементів зображення: по-сирому, по-сухому, лесування та опрацювання площин заливкою та хаотичного набризку фарби, що значно збагачує весь твір, посилює візуальне сприйняття. Зображення формуються на базі глибоких та ґрунтовних знань з анатомії й будови тіла. Ми не бачимо промальованої точності частин людської форми, ці образи ніби розмиті, ніби тримаються тільки внаслідок силуетного звучання. Всі образи виконані без підмальовка, без підготовчого рисунка, але всі вони свідчать про майстерність автора, який володіє базовими знаннями й може віртуозно втілювати власні знання в експериментальних графічних сюжетах.

Дослідження творчого доробку О. Денисенка дає можливість впевнено стверджувати, що народженні графічні образи трансформуються з роботи в роботу. Вони знаходять своє відображення, друге життя в завершених творах

з графіки, в офортах, в живописі й втілюються в левкасі, доповнюються складністю зображення, символізмом та деталізацією і перетворюються у новий вид мистецтва – в гесографію. Автор зберігає та вдосконалює, відточує власний стиль, самовираження та неповторність, мистецьку манеру, що робить його твори індивідуальними та впізнаваними серед багатьох представників графічного мистецтва.

Висновки. Враховуючи все наведене вище, можемо стверджувати, що творчість сучасного митця О. Денисенка перебуває в постійному стані експериментів, які втілюються в графічних роботах, у живописі та гесографії. Митець дотримується виваженого ставлення до сформованої власної мистецької мови. Вважаємо, що сталість в зображенні образів, мотивів, сюжетів, їх перетікання, обмін символами та знаками з роботи в роботу, додає особливості характеристики творчості Денисенка. Глибокі знання, які автор втілює в мистецьких творах, навіть в графічних пошуках і експериментах, в ескізних замальовках, містять в собі кодування знань та інформації, якою автор ділиться з глядачем. Тож можемо зазначити, що Олег Денисенко це художник який наділений унікальним поєднанням обдарованості у поєднанні з мистецьким неспокоєм, авторським світоглядом та відображенням дійсності. Формування автора, як митця припало на час «свободи» для художників, період коли кожен міг вільно творити, втілювати власні задуми, розкривати свої погляди, сприймати оточення й експериментувати з матеріалами. Ця впевненість у правильному виборі діяльності сформувала автора, зробила його впізнаваним серед багатьох представників мистецтва, так Денисенко стає творцем власного творчого шляху. Отже, висвітлення творчого доробку автора в різних видах мистецтва може стати основним перспективним напрямком наших подальших досліджень.

Література:

1. Загакайло О. Львівський графік Олег Денисенко: «Мистецтво України, як і військо, живе завдяки волонтерам». URL: https://zn.ua/ukr/ART/lvivskiy-grafik-oleg-denisenko-mistectvo-v-ukrayini-yak-i-viysko-zhive-zavdyaki-volonteram_.html (дата звернення: 17.01.2023).

2. Зими́на П. Олег Денисенко: «Ми настільки звикли до банальних речей, що не помічаємо їх геніальності». URL: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/oleg-denisenko/> (дата звернення: 22.01.2023).
3. Михальчук В. «Крестовый поход» Олега Денисенко: индивидуальный стиль львовского мастера в контексте современного украинского искусства. *Scientific light*, 2020. Вып. 1(8). С. 3–8.
4. Наш Львів: ювілейний збірник 1252–1952. Our Lviv: jubille almanac 1252–1952. Нью-Йорк : Вид-во «Червона калина», 1953. 216 с.
5. Руденко О. Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві. *Українська академія мистецтва*. 2016. Вип. 25. С. 23–33. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Uam_2016_25_5 (дата звернення: 22.01.2023).
6. Стасенко В. В. Денисенко Олег Іванович. Енциклопедія Сучасної України : енциклопедія / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2007. Т. 7. URL: https://esu.com.ua/search_articles?id=21637
7. Стрельцова С. В. «Скульптура Олега Денисенка як тривимірна археологія графічних творів», АРТ-платФОРМА. 2020. Вип. 2. С. 210–229. URL: <https://doi.org/10.51209/platform.2.2.2020.209-228> (дата звернення: 17.01.2023).
8. Шепеть Т. Національна специфіка графічних аркушів традиційно побутової та історичної тематики 1980 – 2015-х років. *Вісник львівської національної академії мистецтв*. 2017. № 32. С. 247–263. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32_new/22.pdf (дата звернення: 22.01.2023).
9. Шепеть Т. Свобода творчого самовияву у працях львівських графіків кінця ХХ століття. *Мистецтвознавство '14*. Львів, 2014. С. 227–234.
10. Шепеть Т. Станкова графіка Львова 1990-2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2019. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/05.2019/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%A8%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%8C.pdf> (дата звернення: 15.11.2022).
11. Юр, М. Художній експеримент як проведення інновацій. Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми». 2022 № 18(1). С. 66–71. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260424](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260424) (дата звернення: 22.01.2023).
12. Romanenkova J., Bratus I., Mykhalchuk V., Gunka A. Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. *Revista Inclusiones*. 2021. С. 321–331.

References:

1. Zahakailo O. (2016). Lvivskiy hrafiik Oleh Denysenko: «Mystetstvo Ukraini, yak i viisko, zhyve zavdiaky volonteram» [Lviv graphic artist Oleh Denysenko: «Art in Ukraine, like the army, lives thanks to volunteers»] URL: <https://zn.ua/ukr/ART/lvivskiy-grafik-oleg-denisenko-mistectvo-v-ukrayini-yak-i-viysko-zhive-zavdyaki-volonteram-.html> [in Ukrainian].
2. Zymina P. (2014). Oleh Denysenko: «My nastilky zvykly do banalnykh rechei, shcho ne pomichaiemo yikh henialnosti» [Oleg Denysenko: «We are so used to banal things that we do not notice their genius»] URL: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/oleg-denisenko/> [in Ukrainian].
3. Mihalchuk V. (2020). «Krestovyyi pohod» Olega Denisenko: individualnyi stil Lvovskogo мастера v kontekste sovremennogo ukrainskogo iskusstva [Oleg Denysenko's «Crusade»: the individual style of the Lviv master in the context of contemporary Ukrainian art] *Scientific light*, volume 1(8), (pp. 3–8) [in Russian].
4. Nash Lviv: yuvileinyi zbirnyk 1252-1952 (1953). Our Lviv: jubille almanac 1252– 1952 [Our Lviv : jubille almanac 1252– 1952]. Niu-York : Vyd-vo «Chervona kalyna». 213 [in Ukrainian].
5. Rudenko O. (2016). Lvivska shkola hrafiiky yak vyznachne yavysheche v ukrainskomu mystetstvi [Lviv School of Graphic Arts as an outstanding phenomenon in Ukrainian art]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, volume 25, (pp. 23–33) Retrieved from journal URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Uam_2016_25_5 [in Ukrainian].
6. Stasenko V.V.(2007). Denysenko Oleh Ivanovych [Denysenko Oleg Ivanovich] //Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy : entsyklopediia [elektronna versii]. NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. URL: https://esu.com.ua/search_articles?id=21637 [in Ukrainian].
7. Streltsova S.V. (2020). «Skulptura Oleha Denysenka yak tryvymirna arkhelohiia hrafiichnykh tvoriv» [«Oleg Denysenko's sculpture as a three-dimensional archeology of graphic works»]. *ART-platFORMA*, volume 2, (pp. 210–229) doi.org/10.51209/platform.2.2.2020.209-228 [in Ukrainian].
8. Shepet T. (2017). Natsionalna spetsyfika hrafiichnykh arkushiv tradytsiino pobutovoi ta istorychnoi tematyky 1980 – 2015-kh rokiv [National specificity of graphic sheets of traditionally domestic and historical

themes of the 1980s – 2015s]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, volume 32, (pp. 247–263) URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32_new/22.pdf [in Ukrainian].

9. Shepet T. (2014). Svoboda tvorchoho samovyiavu u pratsiakh lvivskykh hrafikiv kintsia KhKh stolittia [Freedom of Creative Expression in the Works of Lviv Graphic Artists of the Late Twentieth Century]. *Mystetstvoznavstvo 14*. Lviv, (pp. 227–234) [in Ukrainian].

10. Shepet T. (2019). Stankova hrafika Lvova 1990-2000-ky rokiv: natsionalna spetsyfika ta yevropeyskyi mystetskyi kontekst [Easel Graphics of Lviv in the 1990s and 2000s: National Specificity and European Artistic Context]. (Doctoral dissertation). URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/05.2019/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%A8%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%8C.pdf> [in Ukrainian].

11. Yur, M. (2022). Khudozhnii eksperyment yak provedennia innovatsii [Artistic experimentation as innovation]. *Naukovyi zhurnal Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. 18(1), (pp. 66–71) doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260424 [in Ukrainian].

12. Romanenkova J., Bratus I., Mykhalchuk V., Gunka A. (2021). Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. *Revista Inclusiones*, (pp. 321–331) [in Ukrainian].

УДК 75.046.3 (477.83-21) «13/15»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.5>**Сьомак Оксана Юрївна,**

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

ORCID ID: 0000-0001-5437-4487

oksana.somak@naoma.edu.ua

ХРАМОВА ІКОНА З ДРОГОБИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО ХРЕСТА ПОЧАТКУ/ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТ.: СТИЛЬ, МАЙСТЕРНЯ

Мета статті полягає у дослідженні особливостей малярства оригінального за іконографією храмового образу з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста та віднайденні стилістичних аналогій до цього твору в українському іконописі XVI ст. Проаналізовано попередні праці Людмили Міляєвої, Лева Скопа та Володимира Яреми, присвячені іконографії та стилістиці дрогобицького образу. Оцінено пропозиції дослідників щодо датування твору. Досліджено іконографію та стилістику дрогобицької ікони, виявлено її характерні художньо-стилістичні риси. Спостережено стилістичні аналогії між іконою Воздвиження Чесного Хреста та творами осередку, визначеного Марією Гелитович як «коло майстра іконостаса з Поляни». Здійснено зіставлення ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича та окремих образів з «кола майстра іконостаса з Поляни». Окрім стилістичної спорідненості зауважено спільне тяжіння до оригінального тлумачення традиційної іконографії. Припущено, що дрогобицьку ікону виконав один з іконописців «кола майстра іконостаса з Поляни», але за фахом належний до «другої лінії» митців. Сформульовано гіпотезу про можливий зв'язок митців «кола майстра іконостаса з Поляни» із самбірсько-дрогобицьким осередком, що активно діяв у другій половині XVI ст.

Ключові слова: український іконопис, іконографія, XVI століття, Дрогобич, Воздвиження Чесного Хреста, «коло майстра іконостаса з Поляни».

Somak Oksana. THE ELEVATION OF THE HOLY CROSS ICON DATED TO THE BEGINNING / THE FIRST HALF OF THE SIXTEENTH CENTURY FROM THE CHURCH OF THE SAME NAME IN DROHOBYCH: STYLE AND WORKSHOP

The aim of the article is to investigate the peculiarities of the main icon from the Church of the Elevation of the Holy Cross in Drohobych and to find stylistic analogies to this artwork in Ukrainian icon painting of the sixteenth century. The researches of Liudmyla Milyaeva, Lev Skop, and Volodymyr Yarema, devoted to the iconography and stylistics of the Drohobych image, were analysed in this text. The researchers' proposals regarding the dating of this icon were also evaluated. The iconography, stylistics, artistic manner of the Drohobych icon were studied. Stylistic analogies between the Drohobych icon of the Elevation of the Holy Cross and the group of icons defined by Maria Helytovych as «circle of the Polyana village iconostasis master» were observed. A comparison of the Elevation of the Holy Cross icon from Drohobych with some images of the «circle of the Polyana iconostasis master» was made. In addition to the stylistic affinity, a common tendency towards the original interpretation of traditional iconography was noted. It was assumed that the Drohobych icon was made by one of the «second line» icon painters of the «circle of iconostasis master from Polyana». A hypothesis about the artists' of the «circle of the Polyana iconostasis master» connections with the Sambir-Drohobych workshop (active in the second half of the sixteenth century), has been formulated.

Key words: Ukrainian icon painting, iconography, sixteenth century, Drohobych, Elevation of the Holy Cross, «circle of the Polyana iconostasis master».

Вступ. Ікона Воздвиження Чесного Хреста з Дрогобича¹ є храмовим образом, котрий прикрасив відбудовану після пожежі 1499 р. Воздвиженську церкву. Перебуваючи в межах датування початком-першою половиною XVI ст., цей оригінальний образ певною мірою заповнює прогалину, що існує в іконописному спадку Дрогобича від кінця XV до середини XVI ст. Ікона виступає як поодинокий взірець, що втілює специфічну іконографію, до котрої досі не знайдено аналогій. Не виявлено прямих аналогій також і в стилістичному полі. Отже, наразі складно бути певними щодо місця цього непересічного твору в українському іконописі XVI ст.

Людмила Міляєва докладно дослідила зображення багаточисельних подій на Воздвиженській іконі: «Воздвиження Чесного Хреста», «Сон царя Костянтина», «Костянтин та Єлена довідуються де шукати Хрест», «Знамення, що вказує на місцезнаходження Хреста», «Віднайдення Хреста», «Визначення Хреста Господня», «Принесення Хреста патріарху», «Поклоніння Хресту». Окремо дослідниця виділила та розтлумачила заснований на апокрифі рідкісний епізод «Заслаб цар Костянтин»: сцену, де готується вбивство немовлят, аби їхньою кров'ю вилікувати хворого імператора (у величезному чані видно умовні голівки дітей), однак Костянтин заборонив цю жажливу дію та видужав [9, табл. 19]. Якщо рухатися зліва направо, то ця сцена є другою у нижньому регістрі. Щодо датування, то спочатку мистецтвознавиця запропонувала середину XVI ст. В подальшому Л. Міляєва дотримувалася датування початком, або ж першою половиною століття [7, с. 46; 8, с. 28]. Лев Скоп пропонує датувати ікону початком XVI ст. На його думку дрогобицька ікона Воздвиження має належати до «високопрофесійної перемишльської школи іконопису». Дослідник також звертає увагу на апокрифічну складову зображуваного – замість усталеного образу єрусалимського єпископа Макарія Чесний Хрест здійснює Св. Яків (брат Спасителя та перший

єрусалимський єпископ). Разом із тим Л. Скоп наводить низку різночасових творів, котрі, на його думку, позначені спорідненими стилістичними ознаками. Сюди він залучає коло творів від кінця XV до середини XVI ст., вказуючи також на ремінісценції візантійського прийому зображення «контурної лінії, що по всій довжині, через певні проміжки, має невеличкі півкруглі завитки». Цей прийом зустрічався поміж інших в іконах з Дрогобиччини XIV–XV ст. та проявився у зображенні ківорію у верхньому ярусі образу Воздвиження. Шукаючи аналогії в межах малярства Перемишльської єпархії, автор пропонує до порівняння в контексті композиції образ «Покрову Богородиці» кін. XV ст. з с. Річиця [7, іл. 94]. Щодо особливо відтворених подібно до «тильної сторони стопи дикого звіра» гіроклещадок на храмовому образі з Воздвиженської церкви, то дослідник виявляє перегуки з іконою Трійці², котру датує поч. XVI ст., образі Зішестя до Пекла XV ст. з с. Поляна [7, іл. 83], Страшного Суду з с. Мшанець [7, іл. 87]. Низку порівнянь дослідник продовжує стосовно світлотіньового моделювання одяг, намагаючись поставити поряд з досліджуваною іконою образи XV ст.: ікони дрогобицького Деїсусу кінця XV ст. (?). [7, іл. 64–69] та Св. Георгія з с. Тур'є XIV–XV ст. [7, іл. 28]. Декорування обрамлення дрогобицької ікони дослідник порівнює з іконою «Успіння Пресвятої Богородиці» майстра Олексія, котра має чітко визначене датування 1547 р. [14, с. 81–82]. Володимир Ярема датує храмову ікону Воздвиженської церкви першою половиною XVI ст., спираючись на стилістичне розв'язання гравірованого орнаменту полів образу. [6, с. 382]. Однак, маємо зауважити, що такий орнамент, котрий М. Гелитович описала як «мотив галузки аканту, що обвиває стовбур з обрубаними гілками» [4, с. 77], виявився досить живучим у варіаціях

¹ Ікона Воздвиження Чесного Хреста (ДКМ і-111) з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Дошка липова, ковчег, левкас, темпера. 131x107x3. Музей «Дрогобиччина» [6, іл. 120].

² Мирослав Крук суголосно із Яніною Клоцінською датує ікону Трійці з Національного музею у Кракові (Інв. № MNK XVIII-87) кінцем XV – початком XVI ст. Дослідник відносить цей образ до спадку майстерні, що активно діяла у центральній-східній частині перемишльських земель (Старосамбірщина) [2, с. 536]. Порівняння форм лещадок на іконах Воздвиження і Трійці, запропоноване Л. Скопом, є доречним, однак образ Трійці загалом сповідує відмінну манеру та значно вищий рівень майстерності.



**Рис. 1. Ікона Воздвиження Чесного Хреста. Поч./перша пол. XVI ст.
З церкви Воздвиження Чесного Хреста у м. Дрогобич. Музей «Дрогобиччина» [3]**

від вишуканого до більш схематизованого відтворення зустрічається й в другій половині XVI ст. Окрім зауваженого рані Л. Скопом застосування цього мотиву майстром Олексієм в середині XVI ст., спостерігаємо подібне декорування на полях празників з с. Дальова першої половини століття [7, іл. 108–111], двох образів «Спас у Славі»: серед. XVI ст. з ц. Св. Миколая с. Шклярі та середини-другої полов. XVI ст. з м. Рава-Руська [7, іл. 210, 198], ікони Богородиці Одигітрії з Похвалою другої пол. XVI ст. з с. Богуші [4, с. 76], образах Св. Миколая з житієм та житійної ікони

Архангела Михаїла (обидві датовані в межах 1550–1580 рр.) з колекції Шариського музею в Бардієві [10, с. 266, 268]. Отже, декорування обрамлень ікони у вигляді пагона аканту, що в'ється довкола стрункої вісі, не може бути ознакою датування.

Матеріали та метод. У дослідженні застосовано метод іконографічного та художньо-стилістичного аналізу, компаративного аналізу задля співставлення споріднених творів, метод встановлення аналогій, а також узагальнення – задля формулювання висновків.

Результати дослідження. Ікона Воздвиження Чесного Хреста представляє складну багатофігурну композицію, котру ритмічно членують вертикалі і горизонталі та вінчають архітектурні верхівки. За горизонталлю оповідь має три реєстри, побудовані за принципом зворотної перспективи. У найвищому першому ярусі в центрі зображено безпосередньо ключову сцену Воздвиження – єпископ Єрусалимський Яків підносить угору Чесний Хрест в оточенні священнослужителів. На відміну від лаконічного вбрання дяконів (білих стихарях з червоним контуренням) облачення брата Божого Якова демонструють динамічний контраст синьо-зеленого та червоного. Партії зеленого у сполуці з червоним взагалі є провідними кольоровими парами, котрі насичують колорит твору, не порушуючи колористичної узгодженості. Сцена Воздвиження є масштабно збільшена у порівнянні з сюжетами двох нижніх ярусів (Рис. 2).

Малярство ликів єднають наступні риси: темна карнація, вузькі немов суворо примружені очі мигдалевидної форми, висвітлені надбрівні дуги, виділені підочні борозни та акцентовані у сивобородих мужів вилиці. Чоловіки мають клиноподібні бороди (у сивих старців – подвоєні). Старці мають також злиті брови із сивими кушиками на переніссі. Образи жінок зустрічаємо у нижніх реєстрах

(Св. цариця Єлена, а також жінки з народу). Лик Св. Єлени вирізняється помітним округленням рис. Яскравою стилістичною ознакою є також колористичне розв'язання твору (баланс теплого та холодного досягається завдяки контрастній сполуці партій зеленого та червоного) і письмо одяг із характерним облямуванням білувато-жовтої тканини червоною лінією, яскравими акцентами виступає кіноварне взуття поважних осіб.

На наш погляд, стиль письма дрогобицької ікони виявляє очевидні перегуки з «іконами кола майстра іконостаса з Поляни» (визначення Марії Гелитович). Іконостас для Покровської церкви в с. Поляна було створено бл. 1550–1560 рр. Означене коло діяло у XVI ст. здебільшого на теренах Старосамбірщини (с. Поляна, Грабівниця, Велике, Мігово, Трушевичі, Березів, Сушиця Велика та ін.) [5, с. 40–41]. Значною мірою збережений іконостасний ансамбль зі с. Поляна є ключовим для розуміння стилістики цього кола. Віра Свенціцька описала стилістику осередку як таку, котрій «властиві насичені кольори, ускладненість композиції, укороченість пропорцій постатей ... завуженість розрізів очей, ламаність лінійної основи зображення» [11, с. 16]. М. Гелитович зазначає, що такі ікони: «... наглядно показують ті зміни в системі виражальних засобів, які україн-



Рис. 2. Ікона Воздвиження Чесного Хреста. Фрагмент. Поч./перша пол. XVI ст. З церкви Воздвиження Чесного Хреста у м. Дрогобич

ський іконопис переживав у середині XVI ст. Чіткість і твердість контурів та геометризованість площин одягу з'явилися ще до появи лінійної графічності, яка запанувала в другій половині XVI ст. Їм властивий спосіб моделювання форм кольоровими площинами» [5, с. 40–41]. Декор творів «кола майстра іконостаसा з Поляни» може вирізнятися вигадливістю та розмаїттям варіацій не лише в межах одного ансамблю, а й на полях однієї ікони. Так, обрамлення образу Богородиці Одигітрії з ц. Покрови Пресвятої Богородиці поєднує три варіанти декору, серед яких є впізнаваний за дрогобицькою іконою мотив аканту, що обплітає тонкий стовбур [6, с. 285; 7, іл. 147].

Спробуємо дослідити найбільш показовий в контексті малярського почерку елемент – письмо ликів. Зіставимо принцип побудови ликів священнослужителів на дрогобицькій іконі із яскравим взірцем письма «полянського осередку» – образом Воскресіння Лазаря з іконостасу церкви Покрова Богородиці с. Поляна, датованим серединою XVI ст. Ми можемо спостерегти наочні збіги у звуженні розрізу очей, висвітлених надбрівних дугах, кущиках сивого волосся між бровами у найстарших чоловіків, рельєфно виділені дужки вилиць. Зауважимо також подібність подвійних борід старців, зображених так, наче коротша борідка накладена поверх довшої (Рис. 3, 4).

Дрогобицька ікона має ще одну точку перетину із «колом майстра іконостааса з Поляни», а саме – вільну інтерпретацію канонічної іконографії. Якщо дрогобицьке Воздвиження доповнене апокрифічними елементами, то в празникових образах осередку майстра полянського іконостасу зазнає змін композиційний лад. В двох образах «В'їзду в Єрусалим» з с. Поляна та Лінина Мала, що є іконографічними двійниками, присутнє «літаюче осля» (так В. Ярема означив зображення віслучка, що везе на собі Спасителя та не торкається копитами долу, а здіймається угору. Дослідник зауважив: «Важко сказати, чи свідомо автор намалював ослака так... Напевно, все ж хотів потрактувати зображувану подію не буквально, а більш теологічно...» [6, с. 285]. Ще одна празникова ікона досліджуваного осередку «Введення в Храм Пресвятої Богородиці» з колекції Національного музею Перемишльської землі була відзначена Я. Клошінською через нетрадиційний іконографічний момент – Богородицю до первосвященника Захарії підводить не Йоаким, а одна з супроводжуючих дів [1, рл. 21].

Наостанок ми повинні звернути увагу на одну пам'ятку з колекції Національного музею Перемишльської землі, а саме – Царські Врата невідомого походження, датовані В. Яремою серединою XVI ст.

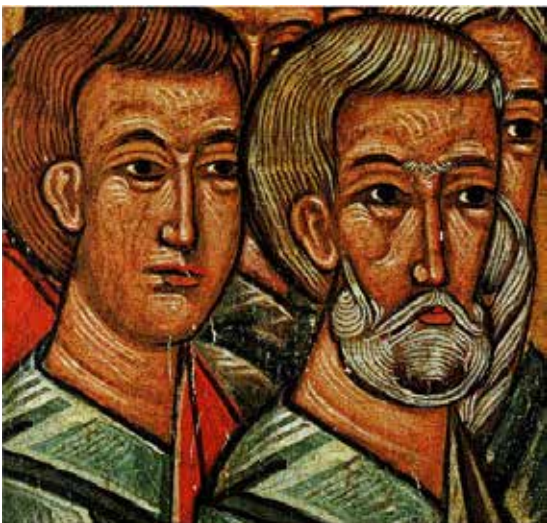
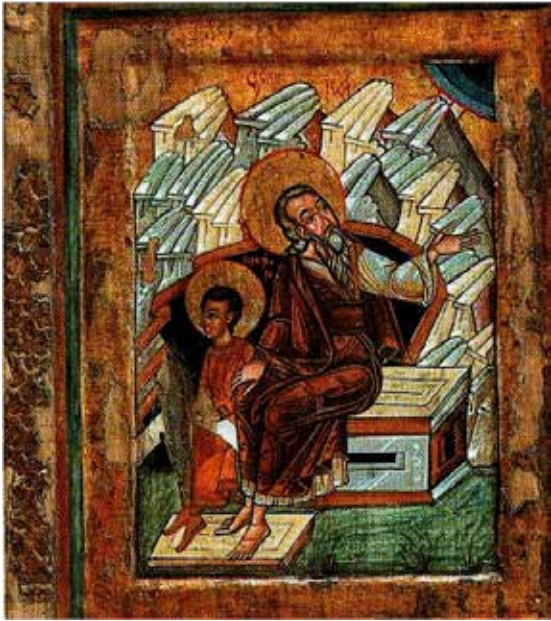
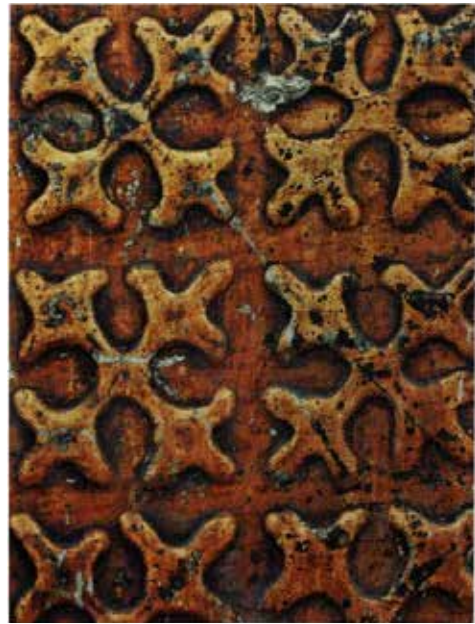


Рис. 3, 4. Воскресіння Лазаря. Фрагменти. Серед. XVI ст.
З церкви Покрова Богородиці с. Поляна Львівської обл. НМЛ [7, с. 45]



**Рис. 5. Св. євангеліст Марк.
Фрагмент Царських врат.
Походження невідоме. Серед. XVI ст.
НПМЗ [6, табл. 53]**



**Рис. 6. Хрещатий орнамент, тиснений
в левкасі (поширений у творах
самбірсько-дрогобицької майстерні).
Фрагмент [13, с. 127]**

(Рис. 5) та віднесені дослідником до «діяльності майстрів, які працювали в першій половині XVI ст. у селах Поляна, Сушиця Велика та Березів, що в околицях Добромила і Хирова» [6, с. 309].

У цьому творі одразу впадає у очі його стилістичне розв'язання (характерна фізіогноміка персонажів із мигдалевидними очима, аскетичні борозни під очима та на вилицях, довгі та «подвійні» клиноподібні бороди), що відповідає манері письма ікон «кола майстра іконостаса з Поляни», тож ми солідаризуємося із В. Яремою. Разом із цим зауважуємо також і відмінності: більш площинно відтворені у чергуванні жовтуваті та сірі гірки-лещадки, а також нехарактерне для образів полянського осередку оздоблення притворної планки рельєфним рапортом з хрестиків, тиснених у левкасі (Рис. 6). Такий варіант декору В. Ярема справедливо відносив до характерної ознаки творів іншої популярної у 1550–1570-х рр. майстерні, котру він означив як самбірсько-дрогобицька, а Л. Міляєва називала самбірською [6, с. 475; 8, с. 33]. Пам'ятаючи про варіативність оздоблення ікон полянського осередку, припускаємо, що мотив тиснених в левкасі хрестиків

міг посередництвом шаблону потрапити до арсеналу самбірсько-дрогобицької майстерні. Ми не виключаємо, що іконописець/іконописці «кола майстра іконостаса з Поляни» були також дотичні й до творчості самбірсько-дрогобицької майстерні, однак остання теза потребує більш детального розгляду в окремому дослідженні.

Висновки. Храмовий образ Воздвиження Чесного Хреста з однойменної церкви в Дрогобичі є непересічним взірцем іконопису в межах візантійського канону, що набуває фольклорної інтерпретації (тяжіння до узагальнення, «вкорочення» постатей та яскравих колірних контрастів. За стилістикою досліджуваний образ виявляє аналогії з творами малярського осередку, відомого як «коло майстра іконостаса з Поляни». Аналогії до нешаблонного, новаторського розв'язання традиційної іконографії Воздвиження в дрогибицькій іконі простежуються також в оригінальних композиційних рішеннях празникових ікон з Покровської церкви с. Поляна 1550–1560 рр. Ці висновки поки не створюють міцного підґрунтя для звуження датування дрогибицької ікони Воздвиження. Навпаки, тепер ми не можемо

відкидати й датування твору серединою XVI ст. Однак, ми певні, що декор обрамлення з «мотивом галузки аканту, що обвиває стовбур з обрубаними гілками», котрий в різних варіаціях проявляв себе протягом XVI ст., не може бути чинником датування.

Література:

1. Kłosińska J. Icons from Poland. Warsaw: Arkady Publishers, 1989. 164 p.
2. Kruk M. P. Ikony XIV-XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie. T. 1. Katalog. Krakow : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2019. 759 s.
3. Воздвиження Чесного Хреста. Інтернет-галерея українського іконопису «ICON.ORG.UA». URL: <http://icon.org.ua/gallery/vozdvizhennya-chesnogo-hresta/> (дата звернення: 30.03.23).
4. Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою (Ікони колекції Національного музею у Львові). Львів : Свічадо, 2005. 168 с.
5. Гелитович М. Іконостас церкви Покрову Пресвятої Богородиці середини XVI століття із с. Поляна Львівської області: спроба реконструкції. *Студії мистецтвознавчі*. 2017. Число 4. С. 31–43.
6. Димитрій (Ярема), Патріарх. Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. / наук. ред. М. Гелитович ; упоряд. К. Маркович. Львів : Друкарські куншти, 2017. 595, (1) с.
7. Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII століть : [альбом] / за участю М. Гелитович. Київ : Духовна спадщина України, 2007. 528 с.
8. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. *Архітектура, малярство, реставрація*. Київ : Видавництво «Київ», 2019. 416 с.
9. Міляєва Л. С. Українська ікона XI–XVI ст. Комплект репродукцій. Київ : «Мистецтво», 1991.
10. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. 480 с.
11. Свенціцька В. І. Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів : Каменярь, 1990. 70, [1] с., [64] арк. іл.
12. Скоп Л. Датування галицьких ікон XIV–XVI століть. Нариси до методики атрибуції українського церковного малярства. Дрогобич : Коло, 2017. 119 с.
13. Скоп Л. Українське церковне малярство у Галичині. Техніка і технологія XV–XVIII ст. Дрогобич : Коло, 2013. 192 с.
14. Скоп Л. А. Ікона «Воздвиження чесного хреста» п. 16 ст. з дрогобицької церкви Воздвиження. Сакральне мистецтво Бойківщини. Дрогобич : Відродження. 1997. С. 77–83.

References:

1. Kłosińska J. (1989) Icons from Poland. Warsaw : Arkady Publishers. 164 p.
2. Kruk M. P. (2019) Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie [Icons from the 14–16th centuries in the National Museum in Krakow]. T. 1. Katalog. Krakow : Muzeum Narodowe w Krakowie. 759 s.
3. Vozdvyzhennia Chesnogo Khresta. Internet-halereia ukrainskoho ikonopysu «ICON.ORG.UA» [Elevation of the Holly Cross. Internet-gallery of Ukrainian icon painting «ICON.ORG.UA»]. icon.org.ua. Retrieved from: <http://icon.org.ua/gallery/vozdvizhennya-chesnogo-hresta/> [in Ukrainian].
4. Helytovych M. (2005). Bohorodytsia z Dytiam i pokhvaloiu (Ikony kolektsii Natsionalnoho muzeiu u Lvovi) [Virgin with a Child and Praise. (Icons of the National Museum in Lviv collection)]. Lviv : Svichado, 2005. 168 s. [in Ukrainian].
5. Helytovych M. (2017) Ikonostas tserkvy Pokrovu Presviatoi Bohorodytsi seredyny XVI stolittia iz s. Poliana Lvivskoi oblasti: sprobna rekonstruktsii. [Iconostasis of the middle of the 16th century from the church of Protection of the Holy Virgin in Polyana village, Lviv region: an attempt of reconstruction] *Studii mystetstvoznachchi*. Chyslo 4. S. 31–43. [in Ukrainian].
6. Dymytrii (Yarema), Patriarkh. (2017) Ikonopys Zakhidnoi Ukrainy XVI – poch. XVII st. / nauk. red. M. Helytovych ; uporiad. K. Markovych. [The icon painting in Western Ukraine of the 16th – begin. of the 17th cent.]. Lviv : Drukarski kunshty. 595, (1) s. [in Ukrainian].
7. Miliayeva L., Helytovych, M. (2007) Ukrainska ikona XI – XVIII stolit : albom. [Ukrainian icon of the 11–18th centuries]. Kyiv : Dukhovna spadshchyna Ukrayiny Publ. [in Ukrainian].
8. Milyayeva, L., Rishnyak, O., Sadova, O. (2019) Tserkva sv. Yura v Drohobychi. Arkhitektura, malyarstvo, restavratsiya. [The church of St. Yura in Drohobych. Architecture, painting, restoration]. Kyiv : Kyiv Publ. [in Ukrainian].
9. Miliayeva L. S. (1991) Ukrainska ikona XI–XVI st. Komplekt reproduksii. [Ukrainian icon of the 11–16th cent. Set of reproductions]. Kyiv : «Mystetstvo» [in Ukrainian].

10. Ovsichuk V (1996). *Ukrainske maliarstvo X–XVIII stolit. Problemy koloru.* [Ukrainian painting of the 10–18th centuries. The Problems of Colour]. Lviv : In-t narodoznavstva NAN Ukrainy. 480 s. [in Ukrainian].

11. Svientsitska V. I. Sydor O. F. (1990) *Spadshchyna vikiv. Ukrainske maliarstvo XIV–XVIII stolit u muzeinykh kolektsiakh Lvova* [Heritage of the ages. Ukrainian painting of the 14–18th centuries in Lviv museum collections]. Lviv : Kameniar. 70, [1] s., [64] ark. il. [in Ukrainian].

12. Skop, L. (2017). *Datuvannia halytskykh ikon XIV–XVI stolit. Narysy do metodyky atrybutsii ukrainskoho tserkovnoho maliarstva.* Drohobych : Kolo, 2017. 119 s. [Dating of Galician icons of the XIV–XVI centuries. Essays on the methodology of attribution of Ukrainian church painting]. Drohobych: Kolo Publ. [in Ukrainian]

13. Skop, L. (2013) *Ukrainske tserkovne maliarstvo u Halychyni. Tekhnika i tekhnolohiia XV–XVIII st.* [Ukrainian church painting in Galicia. Technique and technology of the 15–18th cent.]. Drohobych : Kolo Publ. [in Ukrainian].

14. Skop L. A. (1997) *Ikona «Vozdvyzhennia chesnoho khresta» p. 16 st. z drohobytskoi tserkvy Vozdvyzhennia* [The icon of the «Elevation of the Holy Cross», the begin. of the 16th cent. From the Drohobych Elevation church]. *Sakralne mystetstvo Boikivshchyny.* Drohobych : Vidrodzhennia. S. 77–83. [in Ukrainian].

УДК 7.072:(76/75)(477)»19–20»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.6>**Юр Марина Володимирівна,**

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
проректор з наукової і міжнародної діяльності,
професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну,
ORCID ID: 0000-0003-3487-1480
yur_marina@ukr.net

Опанасюк Олександр Петрович,

доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музикознавства та музичної освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка,
ORCID ID: 0000-0002-2685-9468
o.opanasiuk@kubg.edu.ua

Зіненко Тетяна Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
факультету філології, психології та педагогіки
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
ORCID ID: 0000-0002-0140-0802
zirta@ukr.net

ТВОРЧИСТЬ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ У ДЗЕРКАЛІ МИСТЕЦЬКОЇ КРИТИКИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ОСОБОВОЇ СПРАВИ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ)

Метою статті є розгляд окремих критичних оглядів творів Тетяни Нилівни Яблонської (1917–2005), що наявні у матеріалах її особової справи як члена Спілки художників України, оригінал якої нині зберігається у збірці Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (фонд – особові справи померлих членів Спілки художників України). Встановлено, що від 1940-х до початку 1970-х років нішу мистецтвознавців, школа яких ще не була започаткована, обіймали посадовці зі Спілки художників УРСР, професійні митці, які писали різноманітні подання на Тетяну Яблонську, що включало елементи аналізу та критики окремих творів. Зокрема, у хронологічній послідовності ці функції виконували О. Шовкуненко, М. Хмелько, М. Дерезус, В. Касіян, В. Бородай, народні художники УРСР. З'ясовано, що останній з них спирався вже на праці професійних мистецтвознавців. Зокрема, І. Блюміної, П. Говді, Л. Попової, В. Цельтнера, П. Білецького, І. Верби, В. Павлова, О. Найдена та ін. За їхніми розвідками напрацьовувалася царина арт-критики спадщини Т. Яблонської. Зокрема, за такими творами: «Хліб», «Весна», «В парку», «Ворог наближається», «На старті», «На Дніпрі», «Близнята», «Писанка», «Гончар», «Українка», «Весілля», «разом з батьком», «весінне сонце», «Юність», «Безіменні висоти», цикл «Українські мотиви», «Життя продовжується», «Наречена», «Заручені», «Життя/Родоначальниця», «Молода мати» тощо. Художники-арткритики відзначали специфічну живописність полотен Тетяни Нилівни, зупинялися на її здатності підкреслити, як «золотом сяють обличчя колгоспниць, важке зерно, й здається, ніби повітря відливає чистим золотом», розбирали сміливий живопис, довершений малюнок, одухотворені портрети, «глибоко поетичний, радісний, життєстверджуючий» характер окремих композицій мисткині, а також зауважували на картинах-символах, що містили такі риси, як «закоханість у життя», «світлу віру в людину, добро, справедливість» та «вміння скрізь бачити красу і радіти їй всім серцем» тощо.

Ключові слова: Тетяна Яблонська, образотворче мистецтво, живопис, графіка, ХХ – початок ХХІ століть, стиль, соурреалізм, імпресіонізм, жанр, критика.

Yur Maryna, Opanasyuk Oleksandr, Zinenko Tetyana. CREATIVITY OF TETIANA YABLONSKA IN THE MIRROR OF ART CRITICISM (BASED ON THE MATERIALS IN THE PERSONAL FILE OF THE UNION OF ARTISTS OF UKRAINE)

The purpose of the article is to consider separate critical reviews of the works of Tetyana Nylivna Yablonska (1917–2005), which are available in the materials of her personal file as a member of the Union of Artists of Ukraine, the original of which is currently kept in the collection of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (fund – personal files deceased members of the Union of Artists of Ukraine). It was established that from the 1940s to the beginning of the 1970s, the niche of art critics, whose school had not yet been started, was occupied by officials from the Union of Artists of the Ukrainian SSR, professional artists who wrote various representations of Tatiana Yablonska, which included elements of analysis and criticism of individual works. In particular, in chronological order, these functions were performed by O. Shovkunenko, M. Khmelko, M. Deregus, V. Kasiyan, V. Borodai, the people's artists of the Ukrainian SSR. It turned out that the last of them was already based on the work of professional art critics. In particular, I. Bluminoi, P. Govdi, L. Popova, V. Zeltner, P. Biletskyi, I. Verba, V. Pavlov, O. Nayden, and others. Based on their investigations, the field of art criticism of the legacy of T. Yablonska was developed. In particular, for the following works: "Bread", "Spring", "In the park", "The enemy is approaching", "At the start", "On the Dnieper", "Twins", "Pisanka", "Potter", "Ukrainka", "Weddings", "together with my father", "spring sun", "Youth", "Nameless heights", the series "Ukrainian motifs", "Life goes on", "Bride", "Engaged", "Life/Progenitor", "Young mother" etc. Artists-art critics noted the specific picturesqueness of Tatyana Nylivna's canvases, focused on her ability to emphasize how "the faces of collective farm women shine with gold, heavy grain, and it seems as if the air is filled with pure gold", analyzed bold painting, perfect drawing, spiritual portraits, "deeply poetic, joyful, life-affirming" nature of individual compositions of the artist, and also noted in the paintings-symbols that contained such features as "falling in love with life", "bright faith in man, goodness, justice" and "the ability to see beauty everywhere and rejoice in it with all my heart" etc.

Key words: Tatiana Yablonska, visual arts, painting, graphics, 20th – beginning of 21st centuries, style, social realism, impressionism, genre, criticism.

Критичне осмислення творчості Тетяни Яблонської, одного з найбільш яскравих художників ХХ – початку ХХІ століть в українському мистецтві, – це окрема сторінка вітчизняного мистецтвознавства. Адже упродовж життєвого шляху згадана мисткиня постійно працювала над своєю авторською манерою. Також вона удосконалювала майстерність, уходила в стилізації, «розпредметнення» довколишнього світу, віртуозно «переключалася» з одного жанру чи стильового напрямку на інший.

І при цьому, як головній фаворитці влади у високому мистецтві радянської пори, Тетяні Нилівні було дозволено експериментувати, задавати певну «планку» в трансформаціях, пов'язаних із живописністю. А також – стирати кордони між прийнятним й евристичним, фантазувати і навіть скеровувати, фактично, всю галузь у певному напрямку, співзвучному її шуканням. Проте, навіть саме сприйняття злетів і певних прогалів в творчості художниці сучасниками, – мистецтвознавцями і творцями, викликає сьогодні велике зацікавлення. Адже то є індикатор, певна «діаграма» прийняття суспільством її векторів розвитку, що викликали

схвалення, або нерозуміння й, наразі, вже самі по собі слугують документом епохи.

У цьому сенсі важливо спертися на наукові розвідки таких дослідників, як М. Криволапов, О. Ковальчук, що розробляли питання української художньої критики в галузі образотворчого мистецтва першої половини – середини ХХ століття. Зокрема, починаючи від реакцій на досягнення деяких авторів живопису в 1930–1940-х роках – В. Хмурого [1], І. Врони [2] та інших, низку реакцій яких у хронологічній послідовності на творчість Т. Яблонської розкрито в окремій статті І. Ситник [3].

Але найбільше змістовного матеріалу з приводу сприйняття критиками мистецтва творчості Тетяни Нилівни доби її найвищого злету – від межі 1940–1950-х рр. до часу смерті містять матеріали особових справ художниці. Одна з них зберігається в архіві Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури і датується 1966–1973 роками, коли художниця викладала в закладі. Однак в матеріалах цієї справи не зберіглося вражень з виставок і суджень сучасників [4]. Тому найбільш показовою у сенсі реагувань публіки,

й, насамперед, шанованих вчених і колег по творчому цеху, є спілчанська особова справа, оригінал якої нині передано до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України [5].

Багато різноманітних відгуків й оціночних фраз сучасників містять спогади самої Тетяни Яблонської, яка вела щоденники, нотувала різні роздуми, у тому числі мистецтвознавчого характеру. У цьому сенсі показовою була художня виставка, що відбулася 2017 року в ЦДАМЛМУ під назвою «Інша Тетяна Яблонська». Тут були представлені архівні документи з різних інституцій, присвячені спадщині майстрині, та добірка матеріалів з родинної збірки [6]. Крім того, низка реакцій, відгуків знавців на її роботи та критичних роздумів з огляду на вимоги доби, міститься у статті Г. Атаян «Тетяна Яблонська, Іван Драч, книга, яку знищили», 2017 р. [7] та упорядкованій цією ж донькою мисткині збірці «Щоденників, спогадів, мрій» художниці, оприлюдненій видавництвом «Родовід» 2020 року [8].

Перелічені першоджерела дозволяють зрозуміти, у межах яких «американських гірок» доводилося маневрувати митцям, творчість яких до певної міри вважалася «еталонною» й при цьому була міцно затиснена у догматичні установки сучасних їх творчості ідеологічних лещат.

Тому важливо спробувати розглянути «калейдоскоп» вражень від творчості Т. Яблонської у критичних оглядах її творів у межах різноманітних оглядів і рекомендацій вітчизняної Спілки художників з часів УРСР, коли така практика «допомоги осмислення» була обов'язковою.

Починаючи з перших аркушів особової справи, стає зрозуміло, що вже найбільш ранні ж «творчі біографії» мали частку інтерпретаційних матеріалів і суджень колег по творчому цеху. Так, на недатованому аркуші 12 за підписом голови Спілки художників УРСР, академіка О. Шовкуненка, вказано наступне. «Зростаючий, талановитий художник» Т. Яблонська, котра «послугується заслуженим авторитетом з-поміж художників України» готує на виставку твір «Хліб», в

якому «прославляє героїку суспільної, радісної праці у передовому радянському колгоспі». Означена праця побудована на власному живому матеріалі, набутому мисткинею в одному з таких господарств [5, арк. 12]. Цебто мова йде про кінець 1940-х, коли Тетяна Нилівна ще була молодим і перспективним юним даруванням, зорієнтованим на вимоги соцреалізму, «суворого стилю», частково імпресіонізму (в пейзажі).

Далі, на арк. 19 до цієї ж «об'єктивки», що вимагалася від чільників Спілки, додавалася «рецензія», що містила схвальні оціночні характеристики й елементи опису та аналізу вище вказаної картини. Окремі штрихи кшталту «золотом сяють обличчя колгоспниць, важке зерно, й здається, ніби повітря відливає чистим золотом» подавалися тут як «щедрий результат самовідданого колгоспного труда, залог сили радянської держави» [5, арк. 19] й таке інше.

З одного боку, не можна не погодитися із першою частиною тверджень, що дійсно відбиває справжній стан речей на полотні, натомість в другій частині автор явно намагався зробити умозаключення, вигідні в сенсі ідеологічних настанов того часу, адже наприкінці тексту звучала рекомендація про те, що твір, котрий справляє «правдиве, яскраве» враження, «дає підстави висунути кандидатуру автора на пошукання Сталінської премії» [5, арк. 19].

Тут само, на арк. 15 рецензії О. Шовкуненка вказано, що твір «Весна» Т. Яблонської написаний «з винятковим чуттям життєвої правди, спостереження ... з багатством й різноманіттям психологічних характеристик». Також «оптимістичним» вбачається сам пейзаж. У цілому «картина приваблює колористичною яскравістю живопису, довершеністю малюнка» [5, арк. 15].

Наступна характеристика, дана мисткині на арк. 23 особової справи Спілки художників УРСР, вже як заслуженого діяча мистецтв УРСР, й підписана головою Спілки радянських художників України М. Хмельком, нараховує вже не 1, а 3 сторінки. Тут, окрім схвальних відгуків з приводу «сміливого живопису» тієї ж картини «Хліб», за яку

авторці дали Сталінську премію, – тодішню вищу нагороду в державі, вже звучать нотки критики зі знаком мінус, «виховувального змісту». Зокрема щодо полотна «В парку» висловлені такі репліки, як «художниця, що захопилася живописним боком роботи, недостатньо уваги приділила психологічній характеристиці образів» [5, арк. 23].

Враховуючи, що у 1950-ті рр. в Україні ще не було започатковано своєї мистецтвознавчої школи, принагідно важливо відзначити, що після власне «критиканства» «лівих» художників і так званого формалізму у довоєнні 1930-ті, вітчизняні чільники Спілки художників, відомі живописці 1950-х рр. виявляли гарне знання історії мистецтва, розумілися й на теорії та критиці, що віддзеркалюють їхні багатогранні коментарі, хоч і не позбавлені дещо одіозних вимог щодо «правдивості», «пролетарського мистецтва» тощо. Зважаючи на те, що згадана характеристика ставала підґрунтям для висування Т. Яблонської на дійсного члена Академії мистецтв СРСР, означену «об'єктивку» мали подавати як документ, що різнобічно, у тому числі й критично, висвітлював заслуги молодої перспективної мисткині.

Наступна характеристика вже як на члена-кореспондента Академії мистецтв СРСР і голови секції живопису України готувалася 1957 р. за підписом секретаря парторганізації Спілки радянських художників України М. Деревуса. У ній відзначалося, що мисткиня, згідно тогочасних настанов, впевнено у своїх творах підкреслювала енергію радянської людини. І зауважувалося, що творчість Т. Яблонської є «яскравою, талановитою та своєрідною», завдяки чому вона має різноманітні відзнаки та вже вдруге «обрана депутатом Верховної Ради УРСР» (вочевидь, готувалося подання на відзнаку почесними грамотами до 40-ї річниці утворення держави) [5, арк. 35–37].

Слідом йшла наступна характеристика вже у зв'язку із поданням Тетяни Нилівни на звання народного художника УРСР. На арк. 39–40 продовжувала підкреслюватися М. Деревусом «глибока правдивість» робіт мисткині, її «патріотичність», у зв'язку

з новою значною картиною «На будівництві». На той момент вже номенклатурну художницю Т. Яблонську більше хвалили, ніж хулили. Це, вочевидь, було продиктоване наміром надати бездоганні факти репутації й оціночних суджень, що вимагалося для присвоєння згаданого найбільш значущого в ієрархії звань звання народного художника УРСР [5, арк. 38–40].

На таке підвищення статусу вірогідно вже треба було два подібних документи, через що на арк. 49–50 далі додавалися більш деталізовані судження за підписом голови правління Спілки художників УРСР, народного художника м. Деревуса. Він зазначав, зокрема, тематику героїчного бачення в творах Т. Яблонської «Хліб», «В парку», «Весна» (за яку художниця була удостоєна другої Сталінської премії), «На Дніпрі», «Ранок», «Близнята», «Мати», «У святковий вечір» тощо. У цілому його роздуми й оцінка її напрацювань мали більш схвальний характер [5, арк. 49–50].

Третім обґрунтуванням став допис характеристики за підписом голови Правління Спілки художників УРСР, народного художника В. Касіяна (арк. 55–56), котрий майже некритично намагався в кращому світлі подати інформацію про художницю. Єдиним значущим уточненням для усвідомлення масштабів широти її творчих досягнень, наведеним ним у тексті, стала фраза про те, що з 1939 р. Т. Яблонська брала участь, окрім всесоюзних і республіканських виставок, у виставках зарубіжних. Зокрема, у наступних країнах: «Польща, Румунія, Чехословаччина, Китай, Італія, Індонезія, Бельгія, Корея, США, Мексика, Франція тощо» [5, арк. 55–56, дубль на арк. 59–60].

Наступною за часом була характеристика з приводу висування Тетяни Нилівни у дійсні члени (цебто академіки) Академії мистецтв СРСР [5, арк. 67–78, 81–82], де дублювалися раніше прописані дані В. Касіяна з доповненням про «одухотворені портрети» (арк. 82), і наводилася ще одна характеристика творчості, більш детальна, за підписом заступника голови Правління Спілки художників УРСР, народного художника В. Бородая. Тут, на арк. 79–80 митець тільки деталізував всі здобутки мисткині, а з-поміж творчих

напрацювань акцентував увагу на вагомих її картинах «Ворог наближається», «Хліб» і в цілому охарактеризував весь доробок Тетяни Нилівни, як «глибоко поетичний, радісний, життєстверджуючий» [5, арк. 79–80].

Перед номінуванням на звання професора по кафедрі живопису і композиції Київського художнього інституту, мисткині написали спілчанського листа, автора якого не вказали (імовірно колективна праця), де на арк. 83 було зазначене наступне цілком з мистецтвознавчих позицій: «численні Ваші твори давно стали картинами-символами, з якими мільйони людей зв'язують свою уяву про радянське мистецтво». І відзначили риси, притаманні в цілому її творчості: «закоханість у життя», «розуміння художньої творчості, як високого громадського служіння», «світлу віру в людину, добро, справедливість» та «вміння скрізь бачити красу і радіти їй всім серцем, [що] завжди правлять для нас для вірець» [5, арк. 83].

Пізніше, з повторним (вже вдалим) поданням документів Тетяни Нилівни 1970 р. на балотування в дійсні члени (академіки) Академії мистецтв СРСР, за що в Спілці художників УРСР одноголосно було проголосовано 1969 р. (арк. 91), В. Бородай надав мисткині ще одну, розширену характеристику. Тут він відзначив, окрім творів, що вже стали класикою її доробку, полотна «Влітку», «Разом з батьком», «Весілля», «Весіннє сонце», «Юність», «Безіменні висоти», участь у виставці в Фінляндії, роботи з монументально-декоративним мистецтвом, в галузі поетичних пейзажів» тощо [5, арк. 91–93].

За підписом В. Бородая фігурує у справі й наступне подання 1972 р. на пошукання Державної премії СРСР, в якому більше уваги приділено аналізу творчості мисткині. Тут висловлювалася думка про народ, здатний до втілення задумів і кілька фраз щодо осмислення інтенцій творів Тетяни Нилівни останніх років. Так, на арк. 101 фіксується наступне: «Епічний розмах і масштабність мислення поєднуються в них з особливою силою художнього узагальнення, монументальністю та конструктивною ясністю форми, блискучою колористичною розробкою кольору» [5, арк. 101–103].

Ця думка В. Бородая щодо напрацювань Т. Яблонської продовжується в арк. 105 ще

одним додатковим абзацем в документі від 2 грудня 1971 року, коли в Києві вже формувалася мистецтвознавча школа фахівців-критиків: «синтез форми та змісту, цілісність образно-пластичного ладу картин цього циклу [«Українські мотиви»], що органічно розвиває тему народу-творця, досягнуті художницею завдяки перетворенню принципів українського народного декоративного мистецтва в мистецтві професійному» [5, арк. 104–106]. Тобто митець досить схвально сприймав неопластичні та стилізаторські експерименти Тетяни Нилівни, що відбувалися в мистецтві періоду.

Крім того, автор завершував вказану думку уточненням, що «прокладаючи шляхи в утвердженні національного стилю українського живопису у творчості останнього десятиліття, тим самим Т. Н. Яблонська вносить значний внесок у розвиток багатонаціонального мистецтва» [5, арк. 105]. Вочевидь, малося на увазі, що художниця виявляла притаманну українцям культурну ідентичність на тлі загальнорадянських тенденцій живопису, що вбачалося, новаційним і цінним. Зокрема, з-поміж творів цього різновиду фіксувалися твори «Гончар», «Заручені», «Життя» («Родоначалниця»), «Писанки», декоративне панно «Українка» тощо, прописані на арк. 108–110, де визначається «масштабність узагальнень» і «дух сучасності». Також В. Бородай зазначив, що сприйняття дійсності в авторки має складову «мужнього оптимістичного світосприйняття» [5, арк. 108–110].

Про роботу «Молода мати» означений художник зазначав далі, що «збуджена святкова декоративність картини» ... «температурно та яскраво відображає закоханість художника у життя у всіх її проявах і дозволяє віднести цей твір до числа одного з найкращих картин циклу «Українські мотиви». Крім того, він зауважував, що розробці даної серії передувала копітка праця з множинними колірними відтінками пастелі, де мисткиня намагалася уловити соковитість фарби, її стрімкість у графічно виразних візіях [5, арк. 113–114]. Велику увагу він приділяв композиції і «напруженню всіх духовних сил людини» в творі «Гончар», де на його думку Т. Яблонська зуміла створити «справді монументальний символічний образ

народного художника, що стверджує безсмертя традицій народного мистецтва» [5, арк. 115].

Загалом слід зазначити, що від другої половини 1960-х рр. вказаний голова Спілки художників УРСР практично виступав як фахівець-мистецтвознавець, що започаткував епоху глибокого аналізу творів Тетяни Нилівни і надавав критичні судження майже кожній її окремо взятій роботі, де підкреслював і драматизм, й емоційне сприйняття творів, смислове навантаження робіт, трепетне очікування щастя, пружність динамічного рисунку, рефлексії, мажорні акорди в картинах, написання рук з рембрандтівською виразністю, тривимірність, тональні переходи, контрасти, високу лінію горизонту, композиційні зв'язки, синтез, простір картини тощо (твори «Життя»/»Родоначалница», «Наречена», «Заручини», «Писанки», «Юність», «Безіменні висоти», «Життя продовжується» й ін.) [5, арк. 116–128].

Цей само автор вже спирався на численні публікації Л. Попової, В. Цельтнера, В. Касіяна, П. Говді, В. Воронова, І. Блюміної, В. Зименка, В. Павлова, О. Найдена, В. Курильцевої, Г. Плетньова, О. Федорчука, М. Склярської, П. Білецького, Н. Ріпської, В. Варакова, І. Верби, М. Головіна, О. Пістунової, Ю. Халамінського, В. Ольшевського тощо, тобто цієї школи критиків мистецтва 1960–1970-х рр., коли вона сформувалась в Україні та розвивалась в межах інших республік тодішнього Радянського Союзу. Тобто, варто зазначити, що подальші всі напрацювання в галузі оцінки спадку Т. Яблонської в межах Спілки художників УРСР вже спиралися на ґрунтовні праці гільдії професійних мистецтвознавців і художників, котрі почали опановувати жанр рецензій і відгуків [5, арк. 129–133].

Результати. На прикладі розгляду матеріалів особової справи Тетяни Яблонської з'ясовано, що до середини – другої половини 1960-х років,

коли її творчість почали детально вивчати фахівці в галузі критики мистецтва, школа яких тільки формувалася на той час в Україні, про спадщину мисткині писали лише окремі критичні роздуми в межах необхідних офіційних документів переважно голови та заступники голів Правління Спілки художників України. Зокрема, О. Шовкуненко, М. Хмелько, М. Дергус, В. Касіян та В. Бородай, які були народними художниками України та не мали мистецтвознавчої освіти. Останній з них детальніше за інших досліджував окремі твори мисткині, й від кінця 1960-х – початку 1970-х років почав наводити праці авторів-критиків, на напрацювання яких спирався.

Висновки. Отже, творчість Тетяни Нилівни Яблонської (1917–2005) критично осмислювалася в працях 1940–1970-х років спочатку митцями, які очолювали Спілку художників УРСР, або її живописну секцію. Так, за матеріалами особової справи Т. Яблонської померлих членів Спілки художників України, переданої до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України після 2005 року (Ф. 796, оп. 2, спр. 290) на 243 аркушах, відомо, що до становлення української школи арт-критиків в матеріалах «рецензій» і «характеристик» (подання на нагороди, преміювання, заслуженого діяча мистецтв, народного художника, члена-кореспондента Академії мистецтв СРСР, дійсного члена – академіка Академії мистецтв СРСР, професора), «анотацій» аспекти, пов'язані з аналізом і критикою творів мисткині висвітлювали народні художники УРСР О. Шовкуненко, М. Хмелько, М. Дергус, В. Касіян, В. Бородай, що підкреслювали авторські здобутки Тетяни Яблонської у творчості. Надалі цим вже займалися професійні мистецтвознавці, на наукові розвідки яких спирався в тому числі й у спілчанських матеріалах.

Література:

1. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Київ: А+С, 2006. Кн. 1: *Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття*. 276 с.
2. Ковальчук О. В. Іван Врона – критик, педагог, мистецтвознавець. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. праці: зб. наук. пр. / Спецвипуск: ФТіМ 50 літ*. Київ, 2010. Вип. 18. С. 85–97.

3. Ситник І. В. Погляд мистецтвознавців ХХІ століття на творчість Тетяни Яблонської. *Національні наукові обрії: проблеми, перспективи, новації* : матеріали VII Всеукр. заочна наук.-практ. конф. 07–08 квітня 2020 р. Харків : ЦНТ, 2020. С. 23–27.

4. Личное дело Яблонская Татьяна Ниловна. 14 мая 1966 – 1 июля 1973 года. 30 арк. *Київський державний художній інститут*. Ф. 3-622. Оп. 4. Спр. 32. Арк. 1–30.

5. Особова справа Яблонська Тетяна Нилівна живописець. Народний художник УРСР. Національна спілка художників України. Київська організація правління. 19 грудня 1944 – 17 червня 2005 р. 243 арк. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 796. Оп. 2. Спр. 290. Арк. 1–243.

6. Художньо-документальна виставка «Інша Тетяна Яблонська» / *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України* ; Національний архівний фонд України ; архів родини Тетяни Яблонської. 24.02.2017. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/ukr/vistavki_online/vistavka_yablonska_2017/ (дата звернення: 21.05.2022).

7. Атаян Г. Тетяна Яблонська, Іван Драч, книга, яку знищили / вступ. ст. І. Драча. Київ : Мистецтво, 2017. 56 с.

8. Атаян Г. Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, мрії / упоряд. : Г. Атаян, І. Зайцева. Київ : Родовід, 2020. 584 с.

References:

1. Kryvolapov M. O. (2006). Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy XX stolittia. Kyiv: A+S. Kn. 1: *Formuvannia ta rozvytok natsionalnoi mystetskoï shkoly i mystetstvoznavchoï nauky v Ukraini XX stolittia*. 276 s. [in Ukrainian].

2. Kovalchuk O. V. (2010). Ivan Vrona – krytyk, pedahoh, mystetstvoznavets. *Ukrainska akademiia mystetstva: doslidnytski ta nauk.-metod. pratsi* : zb. nauk. pr. / *Spetsvypusk: FTiM 50 lit.* Kyiv. Vyp. 18. S. 85–97 [in Ukrainian].

3. Sytnyk I. V. (2020). Pohliad mystetstvoznavtsiv ХХІ stolittia na tvorchist Tetiany Yablonskoi. *Natsionalni naukovi obrii: problemy, perspektyvy, novatsii* : materialy VII Vseukr. zaoczna nauk.-prakt. конф. 07–08 kvitnia 2020 r. Kharkiv : TsNT, S. 23–27 [in Ukrainian].

4. Lichnoe delo Yablonskaya Tatiyana Nilovna (1973). 14 maia 1966 –1 iyulia 1973 hoda. 30 ark. *Kyivskiy derzhavnyi khudozhnii instytut*. F. Z-622. Op. 4. Spr. 32. Ark. 1–30 [in Russian].

5. Osobova sprava Yablonska Tetiana Nylyvna zhyvopysets (2005). Narodnyi khudozhnyk URSR. Natsionalna spilka khudozhnykiv Ukrainy. Kyivska orhanizatsiia pravlinnia. 19 hrudnia 1944 – 17 chervnia 2005 r. 243 ark. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy*. F. 796. Op. 2. Spr. 290. Ark. 1–243 [in Ukrainian].

6. Khudozhno-dokumentalna vystavka «Insha Tetiana Yablonska» (2017) / *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy*; Natsionalnyi arkhivnyi fond Ukrainy; arkhiv rodyny Tetiany Yablonskoi. 24.02.2017. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/ukr/vistavki_online/vistavka_yablonska_2017/ (data zvernennia: 21.05.2022) [in Ukrainian].

7. Ataian H. (2017). Tetiana Yablonska, Ivan Drach, knyha, yaku znyshchyly / vstup. st. I. Dracha. Kyiv : Mystetstvo, 56 s. [in Ukrainian].

8. Ataian H. (2020). Tetiana Yablonska. Shchodennyky, spohady, mrii / uporiad. : H. Ataian, I. Zaitseva. Kyiv : Rodovid, 584 s. [in Ukrainian].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1, 2023

Issue 1, 2023

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *А. О. Марєєва*

Підписано до друку 16.06.2023 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 6,28. Зам. № 0623/377
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.