

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5
Issue 5



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)

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zareєстровано 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.

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 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.

ЗМІСТ

Андріанова О. Б., Біскулова С. О. ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕХНІКИ ЖИВОПИСУ КИРІАКА КОСТАНДІ ШЛЯХОМ МУЛЬТИАНАЛІТИЧНОГО ВИВЧЕННЯ ОПТИЧНИМИ ТА ФІЗИКО-ХІМІЧНИМИ МЕТОДАМИ.....	6
Афоніна О. С. ОБРАЗИ РОМІВ І КОНЕЙ В ЖИВОПИСІ ТА ГРАФІЦІ: СИМВОЛІКА ТА ЗНАЧЕННЯ.....	18
Долеско С. В., Васильєва О. О. ПІДРИВ КАХОВСЬКОЇ ГЕС РОСІЙСЬКИМИ ВІЙСЬКАМИ У 2023 РОЦІ: НАСЛІДКИ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ПЛАСТА УКРАЇНИ.....	24
Дяченко А. В. РЕЗУЛЬТАТИ ВПРОВАДЖЕННЯ СХІДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК НА ФАКУЛЬТЕТІ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА.....	38
Засенко С. В. ДИСКУРС СИМВОЛІКИ ВЕСНИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ КІНЦЯ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ.....	48
Коваленко С. Г. КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРВОНИЙ ДІМ. КАУЗАЛЬНА АТРИБУЦІЯ.....	56
Москвігін Р. В. АВТОПОРТРЕТИ В ЖИВОПИСІ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЖАНРУ.....	67
Мудаліге О. І., Іваненко Т. О. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ ШРИФТОВОГО ПЛАКАТУ ЕКОЛОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ.....	79
Оборська С. В. ВІДОБРАЖЕННЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ РОМІВ).....	87
Педан Т. В. ТВОРЧІСТЬ МИСТКИНІ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ МАРИНИ МАЛЯРЕНКО В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ.....	94
Пугаченко М. К. ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ СКЛЯНИХ ВИРОБІВ, ЗНАЙДЕНИХ У РОЗКОПКАХ ЯРОСЛАВА ПАСТЕРНАКА НА ЛЬВІВЩИНІ 1936–1944 РОКІВ.....	100
Хуан Сін КОНЦЕПТУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНА ОСНОВА ТРАДИЦІЙ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ–ХХІ СТОЛІТТЯ.....	113
Чмелик І. В. ПРІОРИТЕТИ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ	119

CONTENTS

Andrianova O., Biskulova S. KYRIAK KOSTANDI'S PAINTING TECHNIQUE THROUGH THE MULTI-ANALYTICAL STUDY BY OPTICAL AND PHYSICAL-CHEMICAL METHODS.....	6
Afonina O. IMAGE OF GYPSIES AND HORSES IN PAINTING AND GRAPHICS: SYMBOLISM AND MEANING.....	18
Dolesko S., Vasylieva O. DESTRUCTION OF KAKHOVKA HPP BY RUSSIAN MILITARY FORCES IN 2023: CONSEQUENCES FOR CULTURAL LAYER OF UKRAINE.....	24
Diachenko A. THE RESULTS OF THE IMPLEMENTATION OF EASTERN PRACTICES AT THE FACULTY OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS MYKHAILO BOICHUK KYIV STATE INSTITUTE OF DECORATIVE -APPLIED ARTS AND DESIGN.....	38
Zasenko S. DISCOURSE OF SPRING SYMBOLISM IN EUROPEAN PAINTING OF THE LATE XIX-XX CENTURIES.....	48
Kovalenko S. KAZIMIR MALEVICH. RED HOUSE. CAUSAL ATTRIBUTION	56
Moskvitin R. SELF-PORTRAITS IN THE PAINTING OF TETYANA YABLONSKA: STYLISTIC FEATURES IN THE CONTEXT OF EUROPEAN'S GENRE TRADITIONS.....	67
Mudalige O., Ivanenko T. MODERN TRENDS IN ENVIRONMENTAL FONT POSTER DESIGN.....	79
Oborska S. REFLECTION OF JEWELLERY ART IN THE EUROPEAN PAINTING (ON THE EXAMPLE OF CULTURAL TRADITIONS OF ROMA PEOPLE).....	87
Pedan T. CREATIVITY OF THE ART OF PETRYKIV PAINTING BY MARINA MALYARENKO IN THE UKRAINIAN DIASPORA.....	94
Puhachenko M. ARTISTIC ANALYSIS OF GLASSWARE UNEARTHED IN YAROSLAV PASTERNAK'S EXCAVATIONS IN LVIV REGION BETWEEN 1936 AND 1944.....	100
Khuan Sin THE CONCEPTUAL AND STYLIST BASIS OF THE TRADITIONS OF EASEL PAINTING IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY-XXI CENTURY.....	113
Chmelyk I. PRIORITIES OF THE EXHIBITION ACTIVITY OF THE IVANO-FRANKIVSK CITY IN THE CONDITIONS OF FULL-SCALE WAR.....	119

УДК 75Костанді:75.023.1:542.8

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.1>**Андріанова Олена Борисівна,**

кандидатка хімічних наук, мистецтвознавиця-експертка,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
директорка Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»
ORCID ID: 0000-0003-3835-6312
andria.elena@gmail.com

Біскулова Світлана Олександрівна,

кандидатка хімічних наук, мистецтвознавиця-експертка,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
провідна наукова співробітниця Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»
ORCID ID: 0000-0003-3437-6113
sabiskulova@gmail.com

ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕХНІКИ ЖИВОПІСУ КИРІАКА КОСТАНДІ ШЛЯХОМ МУЛЬТИАНАЛІТИЧНОГО ВИВЧЕННЯ ОПТИЧНИМИ ТА ФІЗИКО-ХІМІЧНИМИ МЕТОДАМИ

У представлений статті наводяться результати технологічних досліджень десяти творів Кириака Костанді із зібрання одеського колекціонера Юрія Балашова. Основна увага приділялася встановленню характерних ознак нанесення підписів, особливостей основ, ґрунтів та техніці виконання фарбового шару оптичними та фізико-хімічними методами. Дослідження показали, що Костанді не завжди підписував свої картини. Твори невеликого розміру мають підпис «К. К.», більші за розміром полотна та етюди позначені підписом «К. Костанді», нанесеним тушшю, чорнилом або коричневою фарбою по сухому живопису невдовзі після створення картини. Портрети пензля Кириака Костанді написані переважно на лляних дрібнозернистих полотнах прямого полотняного переплетення різної щільності (одна з картин виконана на бавовняному полотні), заґрунтованих автором. Ґрунти одношарові, білого кольору, містять як в'язиво тваринний клей та олію (або домішки олії), як наповнювачі свинцеве білило, чисте або у суміші з крейдою і баритовим білилом. При створенні етюдів художник переважно використовував незаґрунтовані дощечки з деревини листяних розсіяносудинних порід або картон. Для портретів пензля Костанді є типовими підготовчі рисунки, виконані вуглем, та уточнення композиції. Підготовчі рисунки етюдів нанесені графітним олівцем, містять численні авторські правки деталей зображення, які спостерігаються в ІЧ-діапазоні. Дослідження методом ІЧ-спектроскопії дозволили визначити, що як в'язиво у фарбах використана олія, та підтвердити хронологію створення творів відповідно до даних мистецтвознавчої експертизи. Аналіз фарбових шарів методом РФА дозволив виявити тенденцію до витіснення свинцевого білила цинковим: у творів початку 1880-х рр. ідентифіковане свинцеве білило, у картинах 1890-х–першої половини 1910-х рр. виявлені цинково-свинцеве білило та цинкове білило із домішкою свинцевого білила, після 1916-го р. у фарбах присутнє виключно чисте цинкове білило. Дослідження показали, що для палітри художника є типовими кадмій жовтий (сульфід кадмію), кіновар, смарагдова зелена (дигідрат окису хрому) та кобальт синій, були встановлені характерні пігменти фарбових сумішей. Отримані дані є важливими для мистецтвознавців та зберігачів музейних колекцій і можуть бути використані для уточнення атрибуції творів Кириака Костанді.

Ключові слова: Кириак Костанді, експертиза, технологічні дослідження, живопис, рентгенофлуоресцентний аналіз, інфрачервона спектроскопія.

Andrianova Olena, Biskulova Svitlana. KYRIAK KOSTANDI'S PAINTING TECHNIQUE THROUGH THE MULTI-ANALYTICAL STUDY BY OPTICAL AND PHYSICAL-CHEMICAL METHODS

The article presents the results of technological research on ten Kyriak Kostandi paintings from the collection of Yuriy Balashov. The main attention was paid to establishing the signatures' characteristics, the features of the painting's supports, grounds, and the technique of the paint layers using optical and physics-chemical methods. The research showed that Kostandi did not always sign his paintings. The smallest study is signed "K. K.",

other paintings and studies are signed as "K. Kostandi" in black ink, iron-gall ink, or brown paint on a dry painting layer shortly after the painting was created. The portraits are painted mainly on plain weave fine-grained linen artists-primed canvases of various densities. One of the paintings is made on cotton canvas. The white single-layer grounds contain a mixture of animal glue and oil (or small amounts of oil) as binders. There were identified lead white and the mixture of lead white with chalk and blanc fixe as ground fillers. The unprimed hardwood panels or the cardboard were used as the supports for the studies. Portraits' underdrawings were made with charcoal. The research in the transmitted IR light has shown a reworking of the portraits' composition. The studies' underdrawings were applied with a graphite pencil. Numerous corrections of the image details were revealed in the infrared range. It was determined oil as a paint binder by the IR spectroscopy method. The chronology of the works according to the input data was confirmed. The XRF analysis of paint layers revealed a tendency for the replacement of lead white by zinc white. Lead white was identified in the early 1880s painting. Zinc white and lead white admixture and zinc white with a small amount of lead white were found in paintings created from the 1890s to the first half of the 1910s. In further paintings, the pure zinc white was detected. The research has shown that cadmium yellow (cadmium sulfide), vermilion, viridian (hydrous oxide of chromium), and cobalt blue are typical for the artist's palette. The characteristic pigments of paint mixtures have been identified. The data obtained are important for art historians and museum curators and can be used to clarify the attribution of Kyriak Kostandi's paintings.

Key words: Kyriak Kostandi, expertise, technological research, painting, X-ray fluorescence analysis, FTIR-ATR.

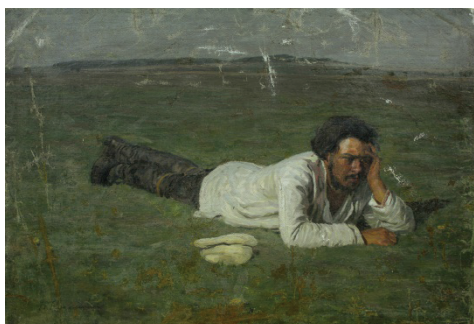
Вступ. Кириак Костянтинівич Костанді (1852–1921) належить до плеяди українських художників-реалістів, творчість яких формувалася під впливом мистецтва передвижників. Упродовж життя Костанді написав сотні картин і етюдів, які зберігаються у приватних зібраннях та колекціях українських музеїв, зокрема Одеського художнього музею, Національного художнього музею України, Миколаївського обласного художнього музею імені В. В. Верещагіна тощо. Персональні виставки художника відбувалися у 1924-му р., 1946–1947-му рр. і 1952-му рр. в Одесі, у 1977-му р. – в Києві, достатньо повно твори Костанді були представлені у тематичних експозиціях [1, с. 130].

Великий самобутній талант художника сформувався під впливом і за дружньої допомоги видатних майстрів мистецтва, зокрема Іллі Рєпіна, з яким Кириака Костанді пов'язувала багаторічна дружба. Діяльність Товариства пересувних художніх виставок мала вирішальний вплив на формування художника: саме на виставках передвижників з'являються найкращі його твори. У 1897-му р. Костанді стає дійсним членом Товариства, на 1890-ті рр. припадає найплідніша робота митця над портретом – за виняткової простоти композиційної побудови він досягає максимальної виразності портретного образу. Портретів Кириак Костанді написав небагато, відомо, що на замовлення їх не писав взагалі. Моделями зазвичай були близькі друзі та родичі художника [2, с. 20].

Відомо, що Костанді створив багато етюдів [3]. Мистецтвознавець Василь Афанасьєв вказує [2, с. 30], що значна кількість пейзажних етюдів були написані художником в останні роки життя. Кожну деталь живописного твору митець попередньо проробляв з натури, що дозволяло йому з безпомилковою точністю відтворити об'єм та структуру об'єкта, його освітлення.

Життєвий шлях та творчість митця були ґрунтовно описані у численних наукових публікаціях та працях відомих мистецтвознавців, проте вивченню технічних засобів створення живописних творів та особливостям художніх матеріалів, які використовував Костанді, приділено вкрай мало уваги (характеристики основ та перелік фарб наводяться у спогадах Михайла Кириаківича Костанді, сина митця). Розуміння технічних прийомів та технологічних особливостей матеріалів, які використовував Кириак Костанді при створенні своїх живописних творів, залишається обмеженим, здебільшого через незначну кількість проведених досліджень та наукових публікацій [4; 5].

Представлену статтю присвячено комплексним технологічним дослідженням десяти живописних творів пензля Кириака Костанді (іл.1–10), які належать приватному зібранню Юрія Балашова. Основу колекції Балашова складають полотна одеських художників кінця ХІХ–початку ХХ ст., зокрема Костанді та його учнів.



Іл.1. Кириак Костанді. Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920). Етюд до картини «Побачення (північний мотив)». 1882–1884. Полотно, олія. 41,0×60,0 см



Іл.2. Кириак Костанді. Узлісся. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 8,5х24,0 см



Іл.3. Кириак Костанді. Портрет Марії Ісидорівни Князевої (тещі художника). 1896. Полотно, олія. 50×68,5 см



Іл.4. Кириак Костанді. Жіночий портрет. Кінець XIX ст. Полотно, олія. 52,2×42,7 см



Іл.5. Кириак Костанді. Триптих. 1904. Дерево, олія. 19х38,3 см



Іл.6. Кириак Костанді. Портрет Єфросинії Кузьмівни (1863–1947), дружини художника. 1909–1912. Полотно, олія. 73,5×63,5 см



Іл.7. Кириак Костанді. Галявина з кущами бузку (Етюд до картини «Побачення (Бузок)»). 1914–1916. Дерево, олія. 19,5x25,5 см



Іл.8. Кириак Костанді. Схід місяця (Етюд жіночої фігури над кручею). 1916. Дерево, олія. 15,5x15,5 см



Іл.9. Кириак Костанді. Рано-вранці. 1920. Дерево, олія. 12x19,8 см



Іл.10. Кириак Костанді. Санаторій. 1921. Картон, олія. 14,2 x 18,8 см

Усі досліджені твори Костанді походять з родини художника, брали участь у його персональних виставках та наведені у каталогах творів. Автентичність картин підтверджено мистецтвознавчими дослідженнями Лінди Страутман, зберігачки спадщини Кириака Костанді, дослідниці творчості південноросійських художників, директорки Благодійного фонду «Галерея «Дім художників»» та онуки народного художника України Альбіна Гавдинського (учень та зять Костанді). Експертні висновки Лінди Страутман були надані для ознайомлення Юрієм Балашовим. Перелік досліджених творів та основна інформація про картини представлені в таблиці 1 (дані

про час створення вказані згідно із висновками мистецтвознавчої експертизи).

Матеріали та методи. Дослідження техніки живопису Кириака Костанді здійснювали шляхом мультианалітичного вивчення всіх складових творів, надаючи перевагу неструктивним оптичним та фізико-хімічним методам.

З метою встановлення технологічних особливостей творів (характеристики основ та ґрунту, техніка живопису, наявність ознак старіння та побутування) використовували візуальний огляд та мікроскопічні дослідження. Для цього застосовували стереоскопічний мікроскоп МБС-10 з можливістю збільшення

Таблиця 1

Досліджені твори Костанді Кириака

№	Назва	Час створення	Основа, техніка	Розміри, см
1	Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920). Етюд до картини «Побачення (північний мотив)»	1882–1884	полотно, олія	41,0×60,0
2	Узлісся	1880-ті	полотно на картоні, олія	8,5×24,0
3	Портрет Марії Ісидорівни Князевої (тещі художника)	1896	полотно, олія	50×68,5
4	Жіночий портрет	кін. XIX ст.	полотно, олія	52,2×42,7
5	Триптих	1904	дерево, олія	19×38,3
6	Портрет Єфросинії Кузьмівни (1863–1947), дружини художника	1909–1912	полотно, олія	73,5×63,5
7	Галявина з кущами бузку (Етюд до картини «Побачення (Бузок)»)	1914–1916	дерево, олія	19,5×25,5
8	Схід місяця (Етюд жіночої фігури над кручею)	1916	дерево, олія	15,5×15,5
9	Рано-вранці	1920	дерево, олія	12×19,8
10	Санаторій	1921	картон, олія	14,2 x 18,8

зображення до 100 разів та USB-мікроскоп Sigeta Expert 5,0 Mр з можливістю збільшення зображення до 300 разів.

Огляд в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні (315–400 нм) здійснювали з метою виявлення реставраційних втручань та попередньої ідентифікації наповнювачів ґрунту та пігментів фарбового шару за характером їхньої флуоресценції. Аналіз проводили із використанням УФ-світильника, обладнаного фільтром з увіолевого скла, який здатний пропускати УФ-випромінювання з довжиною хвилі <400 нм.

Дослідження в інфрачервоній (ІЧ) фотографічній області для ідентифікації підготовчих рисунків та виявлення авторських правок та змін композиції здійснювали за допомогою модифікованої камери Canon EOS 450D (EOS Rebel XSi) з роздільною здатністю 12 Mр, оснащеної фільтром «Pro-HD IR1K» (дозволяє проводити зйомку при довжині хвилі 1000 нм). Як джерело інфрачервоного променів використовували прожектор потужністю 500 Вт.

Елементний склад ґрунтів та фарбового шару визначали методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) на спектрометрі ElvaX-ART (Україна). Діапазон вимірюваних енергій рентгеновського випромінювання

2,0–30,0 кеВ, що дозволяє визначати хімічні елементи з порядковими номерами Z від 16 (S, Сульфур) до 92 (U, Уран). Джерело випромінювання приладу – молібденова трубка (50 Вт). Для реєстрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термоелектричним охолодженням роздільною здатністю <165 еВ. Аналіз проводили при напрузі генератора 35,0 кВ та струмі трубки 50 мкА, час набору спектру становив 100 с. Аналіз ґрунту здійснювали на околичках твору або на ділянках зображення, не прописаних автором. Дослідження фарбового шару методом РФА проводили переважно у щільних мазках, щоб запобігти впливу складових елементів ґрунту.

Ідентифікацію в'язива, наповнювачів ґрунту та пігментів фарбового шару здійснювали методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням на спектрометрі Vertex 70 (Bruker, Німеччина) з елементом порушеного повного внутрішнього відбиття (ATR-FTIR). Для дослідження відбирали мікропроби ґрунту, білила та зразків фарб, інтерпретація пігментного складу яких методом РФА була неоднозначною. Аналіз проводили з обох боків проби без попередньої пробопідготовки. Використання програмного забезпечення OPUS 65 дає можливість реє-

струвати і обробляти FTIR спектри в діапазоні довжин хвиль 400–4500 cm^{-1} з точністю вимірювання 0,5 cm^{-1} . Спектри реєструвалися при роздільній здатності 4 cm^{-1} (мінімальна кількість сканів – 64). Для встановлення складових ґрунту і живопису використовували порівняльний аналіз з еталонними спектрами сполук з бібліотеки ІЧ-спектрів БНТЕ «АРТ-ЛАБ».

Результати. Дослідження живописних творів Кириака Костанді розпочинали з вивчення підписів на картинах, подальший аналіз матеріалів творів здійснювали, послідовно аналізуючи технологічні особливості основ, ґрунтів, підготовчих рисунків та фарбових шарів.

Підписи на картинах. Портрети, де зображено дружину та тещу художника, не підписані. Підписані портрети Єфросинії Кузьмівни Костанді та Марії Ісидорівни Князевої є нечисленими. Два твори, підписані та датовані зліва зверху, належать колекції Одеського художнього музею: «Портрет Евфросинії Кузьмівни Костанді, уродженої Князевої (1863–1947), дружини художника» (1890, полотно, олія, 97,5x66,5 см, Ж-566) та «Портрет Марії Ісидорівни Князевої (1835–1907)» (1897, полотно, олія, 94x76,2 см, Ж-555).

Етюд найменшого розміру («Узлісся») підписаний справа внизу першими буквами імені та прізвища художника «К. К.». Інші твори позначені підписом «К. Костанді», розташованим справа зверху («Жіночий портрет»), справа внизу («Санаторій») та зліва внизу («Галявина з кущами бузку») та «Рано-вранці»). Для нанесення підпису автором були використані туш («Жіночий портрет»), залізоголове чорнило («Санаторій» та «Узлісся»), коричнева фарба («Галявина з кущами бузку»). Усі картини підписані по сухому фарбовому шару невдовзі після їхнього створення, на що вказують спільні ознаки старіння матеріалів підпису та нижнього живописного шару (спільний кракелюр та точкові осипання живопису).

У родині Костанді зберігається фотографія художника на пленері, датована 1901-м р., що зображує його за роботою над «Триптихом» (копія фотографії була передана для ознайомлення авторам статті Ліндою Страутман).

Етюд «Триптих» підписаний і датований справа внизу коричневою фарбою («К. Костанді // 1904 г.») пізніше часу створення картини, про що свідчать затікання фарби підпису у точкові осипання живопису картини.

Етюд «Схід місяця» був підписаний значно пізніше часу його створення, про що свідчать результати мікроскопічних досліджень (підпис «К. К.» нанесений зліва внизу коричневою фарбою, оптичні характеристики якої відрізняються від фарб живопису картини). На звороті етюду присутнє маркування «Собственность Костанді М.К. // «Восход луны». // (Этюд женской фигуры над обрывом.), виконане коричневим чорнилом у три рядки, та дата «1916», нанесена графітним олівцем.

Етюд «Художник О. Ф. Афанасьев (1850–1920)» підписаний зліва внизу графітним олівцем («К. Костанді») по сухому живопису. При мікроскопічному дослідженні встановлено, що лінії підпису перекривають тріщини кракелюра та волокна полотна в осипаннях живописного шару.

Жодний з досліджених творів не був підписаний одночасно зі створенням картини, що можна вважати технологічною особливістю творів Кириака Костанді. Підписи на етюдах «Триптих» та «Схід місяця» і на портреті художника Олексія Афанасьєва нанесені значно пізніше часу їхнього створення, очевидно, під час побутування творів.

Основи. Досліджені портретні твори Кириака Костанді написані на полотнах, етюди невеликого розміру виконані на твердих основах.

Портрет Єфросинії Кузьмівни натягнутий на авторський розсувний підрамок без поперечок, планки якого мають бортики з обох боків. Таку конструкцію було запатентовано у 1882-му р. виробником Pflieger Company (США), невдовзі її почали виготовляти Anco, Bay State Stretchers, Fredrix та інші американські компанії, вона поширена досі в США [6, с. 22]. Інші портрети були перетягнуті на реставраційні підрамки.

Твір «Жіночий портрет» виконаний на тонкому дрібнозернистому полотні простого щільного полотняного переплетення (26x22 ниток на 1 кв. см), виготовленому з

бавовни (бавовняні полотна як основа для живопису поширюються з кінця XIX ст. [7, с. 19]). Інші картини написані на лляних дрібнозернистих полотнах прямого полотняного переплетення різної щільності. Щільність переплетення ниток основи та піткання становить 16×14, 14×12 та 26×22 ниток на 1 кв. см для творів «Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920)», «Портрет Марії Ісидорівни Князевої» та «Портрет Єфросинії Кузьмівни (1863–1947)» відповідно.

Твір «Узлісся» написаний на полотні, дубльованому на багатошаровий картон жовто-коричневого відтінку товщиною 1,5 мм. Полотно основи виготовлене з лляного волокна, тонке, дрібнозернисте, простого щільного полотняного переплетення (щільність ниток основи та піткання на 1 кв. см становить 26×22). По кутах та уздовж країв полотна є проколи від кріплення до етюдника.

Закономірності у використанні у різні хронологічні періоди полотен з певними технологічними характеристиками (тип волокна, щільність переплетення) не виявлені, проте, у спогадах Бориса Егіза [1, с. 138] зазначається, що художник надавав перевагу гладеньким полотнам «абсербант».

Картина «Санаторій» виконана на тонкому щільному картоні товщиною 1,0 мм, що має заокруглені кути (маркування виробника або розповсюджувача картону відсутнє). Картон жовтувато-бежевого відтінку, виготовлений переважно з деревної напівмаси (за результатами мікроскопічних досліджень та аналізу методом ІЧ-спектроскопії), проклеєний рослинним клеєм, містить значну кількість наповнювачів (крейда та каолін).

Етюди «Галявина з кущами бузку», «Схід місяця» та «Рано-вранці» створені на дощечках з деревини листяних розсіяно судинних порід. Дощки різні за товщиною (від 3 до 7 мм), товщина кожної з них є нерівномірною, що вказує на використання автором як основи фрагментів виробів нехудожнього призначення. Етюд «Триптих» написаний на трьох з'єднаних за допомогою клейового шва дощках, на звороті двох з яких є маркування виробників-розповсюджувачів гаванських сигар («TUBES FRANCAISE // AVEC D'OUATE //

D'HAVAN») та гільз («ГИЛЬЗОВАЯ ФАБРИКА // ТУЛЬЧИНСКИЙ // БЕРНШТЕЙНЬ // ОДЕССА»). Лінда Страутман в особистому спілкуванні з авторами статті повідомила, що Кириак Костанді часто використовував дощечки від коробок з-під гільз та тютюну, які йому постачав художник Володимир Бальц.

Грунти. Полотно із зображенням художника Олексія Афанасьєва проклеєне декстрином, заґрунтоване фабрично. У складі ґрунту ідентифіковані олія та тваринний клей як в'язиво, наповнювачі – свинцеве білило з домішками крейди та баритового білила (близько 3%).

Грунти інших творів, написаних на полотні, авторські, одношарові, білого кольору, містять як в'язиво тваринний клей та олію (або домішки олії). У складі ґрунтів ідентифіковані свинцеве білило («Жіночий портрет»), свинцеве білило у суміші з крейдою (14–16%) (портрети тещі та дружини Костанді) та свинцеве білило з домішками крейди (4%) і баритового білила (близько 2%) («Узлісся») як наповнювачі.

Згідно з інформацією, наданою Ліндою Страутман, етюди невеликого розміру Костанді часто писав на дошці без попередньої обробки та ґрунтування, у подальшому використовуючи колір деревини у живописній побудові твору. Досліджені нами етюди написані на незаґрунтованих основах, винятком є дошка картини «Рано-вранці», яка була заґрунтована автором. Ґрунт білого кольору, тонкий (втертий у структуру волокон деревини і практично відсутній на поверхні дошки), нанесений фрагментарно. Як в'язиво у складі ґрунту ідентифікований тваринний клей з домішкою олії, наповнювач – крейда.

Підготовчі рисунки та підмальовки. При мікроскопічному дослідженні живописних творів, виконаних на полотні, були виявлені сліди підготовчих рисунків, нанесених вуглем по ґрунту (в інфрачервоних променях лінії підготовчих рисунків ледве помітні у потоншеннях живопису). Підготовчий рисунок етюду «Галявина з кущами бузку» виконаний пензлем темно-фіолетовою фарбою, яка в ІЧ-променях виглядає прозорою (це є типовим для пігментів на основі легких елементів, зокрема ультрамарину та краплаку).

Підготовчі рисунки інших досліджених картин нанесені по основі або ґрунту графітним олівцем і чітко ідентифікуються в ІЧ-діапазоні. Їх відрізняють короткі динамічні лінії, що формують композицію картини, намічаючи контури фігур та основних деталей зображення, елементи моделювання світлотіней зигзагоподібними лініями та штриховкою, численні авторські правки та уточнення (іл. 11–12). Такий характер пропрацювання зображення є типовим для начерків та графічних творів Кириака Костанді, виконаних олівцем.



Іл. 11. Кириак Костанді. Триптих. Фотографія картини у бічному ІЧ-світлі

Жіночі портрети виконані в один прийом з незначними авторськими правками та доопрацюванням по підсохлому живопису. Фарбовий шар цих творів тонкий, має невиражену фактуру з потовщеннями та щільнішими мазками на окремих деталях зображення (переважно обличчя портретованих), фрагментарно не прописаний автором. Вивчення портретів у наскрізних ІЧ-променях дозволило виявити авторські правки та зміни композиції (іл. 13–14). Марію Ісидорівну Князеву за первинним задумом було зображено в об'ємному головному уборі, ймовірно, капорі (під час огляду під мікроскопом помітні нижні фарбові шари жовтого та жовто-оранжевого кольорів над волоссям). Портрет Єфросинії Кузьмівни містить правки окремих елементів зображення, а саме, контурів зачіски та деталей одягу.

Картина «Узлісся» крім підготовчого рисунка має підмальовок, виконаний фрагментарно пензлем, тонким шаром темно-синьої фарби.

Фарбові шари. Фарбовий шар етюдів середньої товщини, має слабо виражену фактуру з потоншеннями на окремих деталях зображення та поодинокими щільними мазками, виконаний *a la prima* (в один прийом), фрагментарно не прописаний автором – уздовж контурів елементів картини спостерігається основа, яка бере участь у кольоропобудові картини.



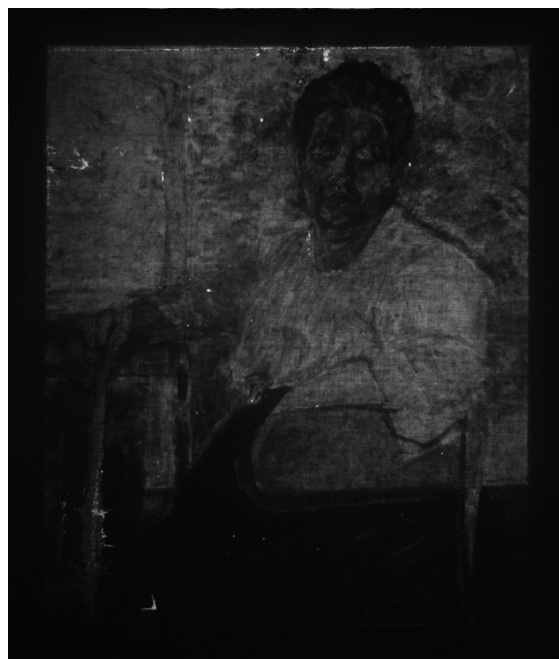
Іл. 12. Кириак Костанді. Схід місяця. Фотографія картини у бічному ІЧ-світлі

Техніка виконання картини «Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920)» відрізняється від інших творів. Роботу написано в декілька етапів, із внесенням значних авторських змін у деталі зображення, зокрема розташування лінії горизонту (в осипаннях помітно нижні фарбові шари, що відрізняються від верхніх за колірною гамою).

Пігментний склад фарбових шарів. Дослідження пігментного складу живописних шарів виконувалося після вивчення творів в УФ-діапазоні з метою виявлення областей реставраційних втручань та попередньої ідентифікації пігментів за характером їхньої флуоресценції. Аналіз світіння фарб показав, що деталі зображення твору «Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920)», виконані білильними мазками, які в УФ-променях виглядають білими, що є



Лл. 13. Кириак Костанді. Портрет Марії Ісидорівни Князевої (тещі художника). Фотографія картини у наскрізному ІЧ-світлі



Лл. 14. Кириак Костанді. Портрет Єфросинії Кузьмівни (1863–1947), дружини художника. Фотографія картини у наскрізному ІЧ-світлі

типовим для свинцевого білила. Під час вивчення жіночих портретів встановлено, що білі фарби мають переважно жовто-зелену флуоресценцію, яка є характерною для цинкового білила, окремі мазки виглядають тьмяними білими, що вказує на значний вміст свинцевого білила у складі фарби. Виявлене в УФ-світлі яскраве рожево-оранжеве світіння червоних фарб на портреті дружини художника та етюдах «Триптих», «Галявина з кущами бузку», «Схід місяця» і «Рано-вранці» є характерним для натуральних барвників зі значним вмістом пурпуру (марена натуральна).

Дослідження методом ІЧ-спектроскопії дозволили визначити, що як в'язиво у фарбах використано олію. Проведений порівняльний аналіз ступеня старіння олії у білилі [8] підтвердив хронологію створення творів пензля Костанді з даними, наведеними у таблиці 1.

Особлива увага під час аналізу пігментного складу фарбового шару приділялася співвідношенню білил у білих фарбах та фарбових сумішах. Дослідження методом РФА проводили переважно у щільних мазках, щоб запобігти впливу ґрунту, у тонких фарбових

шарах інтерпретація вмісту білил здійснювалася на основі даних методу ІЧ-спектроскопії. Результати проведених досліджень наведено у таблиці 2 (умовні позначення типів білила: Pb – свинцеве білило, Zn-Pb – цинково-свинцеве білило Zn(Pb) – цинкове білило з домішкою свинцевого, Zn – цинкове білило).

Картина «Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920)», яка датується 1882–1884-м рр., написана свинцевим білилом. У подальшому спостерігається тенденція до витіснення свинцевого білила цинковим: у складі білильних мазків та фарбових сумішей етюду «Узлісся» та творів 1890-х–першої половини 1910-х рр. виявлені цинково-свинцеве білило та цинкове білило із домішкою свинцевого білила (винятком є етюд «Триптих», написаний переважно цинковим білилом). У творах, виконаних після 1916-го р. виявлено виключно чисте цинкове білило. Аналіз складу білила досліджених творів дозволяє уточнити хронологічний період створення етюду «Узлісся» і обмежити його серединою–другою половиною 1880-х рр.

Пігменти, ідентифіковані у живописних творах Кириака Костанді, наведено у таблиці 3.

Таблиця 2

Білила, ідентифіковані у фарбових шарах живописних творів Кириака Костанді

№	Назва	Час створення	Тип білила			
			Pb	Zn-Pb	Zn(Pb)	Zn
1	Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920)	1882–1884	•			
2	Узлісся	1880-ті		•	•	
3	Портрет Марії Ісидорівни Князевої	1896		•	•	
4	Жіночий портрет	кінець XIX ст.		•	•	
5	Триптих	1904			•	•
6	Портрет Єфросинії Кузьмівни (1863–1947)	1909–1912		•	•	
7	Галявина з кущами бузку	1914–1916		•		
8	Схід місяця (Етюд жіночої фігури над кручею)	1916				•
9	Рано-вранці	1920				•
10	Санаторій	1921				•

Таблиця 3

Пігменти, що ідентифіковані у фарбових шарах живописних творів Кириака Костанді

№	Назва	Кадмій жовтий	Цинкова жовта	Стронціанова жовта	Кіновар	Марена	Краплак	Смарагдова зелена	Берлінська лазур	Кобальт синій	Ультрамарин синій	Ультрамарин фіолетовий
1	Художник О. Ф. Афанасьєв (1850–1920)	•			•				•	•		•
2	Узлісся	•		•					•		•	
3	Портрет Марії Ісидорівни Князевої		•		•		•			•		•
4	Жіночий портрет		•		•					•		
5	Триптих	•			•	•		•		•		
6	Портрет Єфросинії Кузьмівни (1863–1947)	•			•	•				•		•
7	Галявина з кущами бузку	•			•	•		•		•		
8	Схід місяця	•			•		•			•		
9	Рано-вранці	•			•			•			•	•
10	Санаторій	•	•		•			•			•	

Дослідження показали, що кадмій жовтий (сульфід кадмію), кіновар та кобальт синій наявні у більшості творів. Як жовтий пігмент художник використовує кадмій жовтий (сульфід кадмію) та цинкову жовту (хромат цинку). Слід зазначити, що перевага під час написання твору надається лише одному жовтому пігменту, а стронціанову жовту та хром жовтий (хромат свинцю) не виявлено як самостійну

фарбу у жодній із проаналізованих картин. Зелені відтінки передаються за допомогою смарагдової зеленої (дигідрат окису хрому) чи суміші жовтих пігментів (кадмій жовтий (сульфід кадмію) та вохра) з кобальтом синім. Винятками є портрет Олексія Афанасьєва, де у зеленій фарбі, крім кадмію жовтого та кобальту синього, виявлено берлінську лазур, та етюд «Узлісся», де зелений колір створено

сумішшю стронціанової жовтої з берлінською лазур'ю. Коричневі фарби у портретах передаються сумішшю кобальту синього, вохри та кіноварі, фіолетові – ультрамарином фіолетовим або сумішшю кобальту синього, вохри та кіноварі чи краплаку.

Висновки. Проведені дослідження живописних творів Кириака Костанді оптичними та фізико-хімічними методами дозволили встановити особливості нанесення підписів, технологічні характеристики основ та ґрунтів творів, виявити підготовчі рисунки та ідентифікувати пігменти фарбового шару. Застосований мультианалітичний підхід дав можливість виявити характерні особливості авторського живописного почерку,

зокрема розробки композиції зображення та моделювання світлотіней на етапі нанесення підготовчого рисунка, визначити типову живописну палітру художника та хронологічні зміни застосування пігментів. Ця інформація може бути корисною мистецтвознавцям і зберігачам музейних колекцій для підтвердження авторства Костанді та уточнення часу створення його живописних творів.

Автори висловлюють подяку за співпрацю Юрію Балашову та його дружині Ліні Смоковій, власникам колекції творів Кириака Костанді, та мистецтвознавиці Лінді Страутман.

Література:

1. Сторчай О. Матеріали до творчої біографії Кириака Костанді. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Число 4. С. 130–143.
2. Афанасьев В. К. К. Костанді. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1955. 31 с.
3. Кириак Костанді (1852–1921): каталог виставки, до 165-річчя від дня народження К. К. Костанді уклад.: Софроніос Парадісопулос, Галина Ізувіта. Одеса : Грецький фонд культури, 2017. 82 с.
4. Андріанова О., Біскулова С. Технологічні дослідження етюдів Кириака Костанді. *Наукова реставрація: досвід та новації* : матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 21–22 черв. 2023). (Подано до друку)
5. Андріанова О., Біскулова С. Технологічні дослідження портретного живопису Кириака Костанді. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 22 вер. 2023 р.). Київ : Інтерсервіс, 2023. С. 5–11.
6. Hackney, St. (2020). *On canvas: Preserving the structure of paintings*. Los Angeles, CA : Getty Conservation Institute. 256 p.
7. Carbonnel, K. (1980). A study of French painting canvases. *Journal of the American Institute for Conservation*. Vol. 20, №. 1. P. 3–20.
8. Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Дослідження ступеня старіння в'язива в олійному живописі та ПВА темпері методом інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали IV науково-практичної конференції (Київ, 06–07 черв. 2019 р.). Київ : Код, 2019. С. 39–46..

References:

1. Storchai, O. (2011). Materials do tvorchoi biohrafii Kyriaka Kostandi [Materials for the creative biography of Kiriak Kostandi]. *Studii mystetstvoznavchi – Art history studios*, 4, 130–143 [in Ukrainian].
2. Afanasev, V. (1955). *K. K. Kostandi. Narys pro zhyttia i tvorchist* [K. K. Kostandi. Essay on life and work]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Paradisopoulos, S. & Izuvita, G. (Eds.) (2017). *Kyriak Kostandi (1852–1921): kataloh vystavky, do 165-richchia vid dnia narodzhennia K. K. Kostandi* [Kyriak Kostandi (1852-1921): exhibition catalog, dedicated to the 165th anniversary of the birth of K. K. Kostandi]. Odessa : Hretskyi fond kultury [in Ukrainian].
4. Andrianova, O., & Biskulova, S. Tekhnolohichni doslidzhennia etuidiv Kyriaka Kostandi [Technological research of Kyriak Kostandi's studies]. *Naukova restavratsiia: dosvid ta novatsii – Scientific Restoration: Experience and Innovations: Proceedings of the 12th International Scientific and Practical Conference* (Submitted for publication) [in Ukrainian].
5. Andrianova, O., & Biskulova, S. (2023). Tekhnolohichni doslidzhennia portretnoho zhyvopysu Kyriaka Kostandi [Technological research of portrait painting by Kyriak Kostandi]. *Muzei ta restavratsiia u konteksti*

zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti – Museums and Restoration in the Context of Cultural Heritage Preservation: Current Challenges of the Present: Proceedings of the eighth International Scientific and Practical Conference. (pp. 5–11). Kyiv : Interservis [in Ukrainian].

6. Hackney, St. (2020). On canvas: Preserving the structure of paintings. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute [in English].

7. Carbonnel, K. (1980). A study of French painting canvases. *Journal of the American Institute for Conservation*, 20 (1), 3–20. [in English].

8. Biskulova, S. O., & Andrianova, O. B. (2019). Doslidzhennia stupenia starinnia viazyva v oliinomu zhyvopysi ta PVA temperi metodom infrachervonoj spektroskopii (ATR-FTIR) [Investigation of the degree of the binder's aging in oil painting and PVA tempera by infrared spectroscopy (ATR-FTIR)]. *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti – Museums and restoration in the context of cultural heritage preservation: current challenges: Proceedings of the fourth International Scientific and Practical Conference* (pp. 39–46). Kyiv: Kod [in Ukrainian].

УДК 008:7.045

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.2>**Афоніна Олена Сталівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри хореографії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1627-6362

aolena7@gmail.com

ОБРАЗИ РОМІВ І КОНЕЙ В ЖИВОПИСІ ТА ГРАФІЦІ: СИМВОЛІКА ТА ЗНАЧЕННЯ

Статтю присвячено осмисленню образів у художніх творах різних епох феномену ромів, який, не маючи власної території та державності, мігрував багатьма державами майже всіх континентів світу, проте зумів залишити по собі слід в історії, антропології, етнографії та мистецтві кожної з країн, в якій перебував. У зв'язку з чим в образотворчому мистецтві розповсюдженими є зображення ромів та їхніх коней як невід'ємної частини їхнього побуту і світогляду, що й охарактеризовано в даній статті. Проаналізовано твори таких відомих художників як Едуард Мане, Марк Шагал, Катаржина Поллок, Вероніка Богданова та ін. Теоретичні основи дослідження ґрунтуються на працях зарубіжних науковців, серед яких Р. Бакленд, Г. Вайдек, Г. Дуксон, Д. Кенрік, А. Фрезер, Й. Фіковський та ін. та на наукових розвідках вітчизняних дослідників ромської культури – О. Бараннікова, О. Динілікіна, Н. Зінкевича, Г. Латника та ін. **Методами дослідження** було обрано аналіз і синтез, історико-культурний метод, мистецтвознавчий аналіз і теоретичне узагальнення. **Наукова новизна** статті пов'язана з тим, що на сьогодні немає жодного наукового дослідження, в якому твори живопису зарубіжних та вітчизняних художників проаналізовано з точки зору наявності в них зображень ромів та елементів їхньої культури, де коні посідають одну з основоположних ролей. **Висновки:** ознайомлення з творами образотворчого мистецтва дало змогу встановити, що образи ромів як символів волі, руйнування стереотипів будь-якого історичного періоду ототожнюються художниками з образами коней як складників циганського кочового побуту і світогляду та уособлюють менталітет і спосіб життя циганського народу, який натепер, пройшовши шляхами різних країн та континентів, зберіг свою національну ідентичність і культуру.

Ключові слова: мистецтво ромів, цигани, коні, живопис, образ ромів, кочовий спосіб життя.

Afonina Olena. IMAGE OF GYPSIES AND HORSES IN PAINTING AND GRAPHICS: SYMBOLISM AND MEANING

The article is devoted to understanding of the images in the works of art of different eras of the phenomenon of the Roma people, who, not having their own territory and statehood, migrated through many states of almost all continents of the world, but managed to leave their mark in the history, anthropology, ethnography and art of each of the countries in which it was presented. In this connection, the image of Roma and their horses as an integral part of their life and vision, which is described in this article, is widespread in the fine art. The works of such famous artists as Édouard Manet, Marc Chagall, Katarzyna Pollock, Veronika Bogdanova and others were analysed. The theoretical foundations of the research are based on the works of foreign scientists, including R. Buckland, G. Vaidek, G. Duxon, D. Kenrick, A. Frazer, Y. Fikovsky, and others, and on the scientific explorations of domestic researchers of Roma culture – O. Barannikov, O. Dynilikin, N. Zinkevych, H. Latnyk, and others. **The research methods** were analysis and synthesis, historical and cultural method, art analysis and theoretical generalization. **The scientific novelty** of the article is related to the fact that today there is no scientific studies which analyse paintings of foreign and domestic artists in terms of presence therein of images of representatives of the Roma people and elements of their culture, where horses play one of the fundamental roles. **Conclusions:** familiarization with the works of the fine art made it possible to establish that images of Roma as symbols of will, the destruction of stereotypes of any historical period are identified by artists with the images of horses as components of the Gypsy nomadic life and vision embody the mentality and way of life of the Gypsy people, who, having travelled the paths of different countries and continents, have preserved their national identity and culture.

Key words: Roma art, Gypsies, horses, painting, image of Roma, nomadic way of life.

Вступ. Ромська спільнота, представники якої проживають майже у всіх країнах світу, інтегруючись в місцеві суспільства, зуміли зберегти свою етнічну єдність, звичаї та традиції. Зокрема кочовий спосіб життя, властивий багатьом групам ромів, де коням відводилась важлива роль як супутника родових груп. Мета статті – з'ясувати рівень інтересу художників різних епох до зображення ромів та коней як частини їхньої матеріальної культури. Завдання дослідження, відповідно до мети, полягає в пошуку та характеристиці творів живопису різних часових проміжків, присвячених обраній темі.

Матеріали дослідження сформовані комплексом праць зарубіжних та українських науковців, присвячених вивченню історії, етногенезу, етнографії, матеріальної культури, вірувань ромів та інших аспектів їхнього існування в окремі періоди життя людства. До основоположних у загальносвітовому вимірі належить праця А. Фрезера [10] та монографія Р. Бакленда «Цигани: таємниці життя і традиції», в яких описано історію, культуру та стійку ідентичність ромів. Словник ромського побуту й переказів розроблено Г. Вейдеком [12]. Перебування ромів на європейських просторах протягом останніх століть описано в працях Й. Фіковські [9] та Д. Кенріка й Г. Дуксона [11].

О. Баранніковим в 1931 р. з'ясовано питання появи ромів на території України [1]. Циганський фольклор досліджений Ю. Друцом, літератором та етнографом. Публікації Н. Зіневич [3], М. Іванеско, В. Бамбули, О. Данілкина [2] та О. Навроцької описують окремі питання етногенезу та матеріальної культури циганського народу.

У статтях Н. Гелевич досліджено специфіку костюма і танцювального мистецтва ромів. Опосередковано ромські образи в живописі згадують Г. Потра в публікації «Внесок до історії циган у Румунії», К. Фісун у статті «Антиколоніальний дискурс у візуальних образах сходу XIX ст.» [7], І. Сіксай у праці «Передумови формування традицій пейзажного малярства на Закарпатті другої половини XIX ст.: особливості стильової еволюції живопису» та Д. Кузнецова в дослідженні «Використання технічних можливос-

тей олійного живопису у процесі створення художнього образу у портреті».

Зафіксовано факт відсутності окремих праць, де був би наявний аналіз образів ромів та коней у творах живопису та графіки. Але вищезгадані дослідження є цінними для опрацювання теми, оскільки допомагають усвідомити, чому феномен циганського життя становив і досі становить такий великий інтерес для художників багатьох країн світу, які художніми засобами втілили їх у своїх творах. Таким чином, до матеріалів дослідження також віднесено ілюстративний матеріал – картини, які відповідають обраній темі.

Виклад основного матеріалу. Роми та коні неодноразово ставали об'єктом уваги митців, які у різних видах мистецтва та різних жанрах презентували ромську культуру, звичаї та традиції. Ліна Костенко в драматичній поемі «Циганська муза», за мотивами якої на початку 2000-х рр. у Київському музично-драматичному циганському академічному театрі «Романс» було поставлено однойменну виставу за участю Ади Роговцевої, описала кочовий стиль життя народу. Його символом є різновид місткого гужового транспорту – кибитка, в яку запрягали коней і за короткий проміжок часу долали великі відстані: «...Кибиток кочових ребристі халабуди. Пронизлива печаль... Віки. Віки. Віки. Поезія? Народ? Це видумали люди. Це в'яже до землі. А ми – кочівники».

Інша сторона ромського життя, що нараховує багато сотень років – продаж коней під час ярмарків та під час кочування в населених пунктах. Степан Руданський описує цю традицію у вірші «Циган з конем»: «Вивіз циган на ярмарок Коня продавати...Посходились ярмаркові, Стали оглядати... Оглядають, кінь, як сокіл, І ганчі не має!».

Однак, коні виконували не лише службову функцію як засіб пересування та утилітарну, як товар. Перш за все, вони були частиною народного світогляду. Коней любили, дуже шанували та оберігали від хвороб, холоду і голоду. Українська фольклорна спадщина нараховує сотні прислів'їв та приказок, в яких влучно описано менталітет і спосіб життя, зі згадкою про цих тварин, без яких роми не уявлялись. Наприклад, «Циган свиснув – кінь

прибіг», «Цигани сильні своєю головою, та кінськими ногами», «Циган коня не прогавить», «Як циганська кобила: день біжить, а три дні лежить», «Менжує, як циган кіньми».

Життя цього самодостатнього народу привертало увагу художників ще з часів Середньовіччя. У зв'язку з цим роми часто ставали персонажами картин європейських художників, яких приваблювала циганська єдність, кочовий спосіб життя, екзотичний одяг та звичаї. Вони уособлювали свободу, незалежність від суспільних норм тих країн, у які вони прибували, кастовість, єдність із природою, що дуже дивувало місцеві народи.

Зокрема, іспанські живописці XVII–XVIII ст. Бартоломе Естебан Мурільйо, Фрасіско де Сурбаран, Франсіско Гойя у своїх творах часто зображали сцени з життя ромів. Їм притаманна динаміка сюжету, живі кольори, романтичне світовідчуття. До найпоширеніших належить образ молоді циганки, який своєю експресією та відкритістю емоцій уособлює волю як основоположну рису менталітету, прагнення до незалежності від обмежень суспільства. Таке ж символічне навантаження (втілення свободи духу і пересування, попри моральні норми та закони) несуть зображення коней, разом із представниками ромів. Коні – уособлення сили, шляхетності, а роми – образ вільного, непідвладного нормам життя, відповідно до романтичних настроїв тієї доби, до якої належить та чи інша картина.

Щодо коней, то з появою образотворчого мистецтва, ці тварини завжди були популярним об'єктом для інтерпретації мистецькими засобами. Такі зображення можна зустріти в наскельних розписах, кераміці, вишивці, ткацтві, скульптурі, графіці, живописі тощо. Це пов'язано з їх важливою роллю у розвитку людської цивілізації як засобу пересування, війн та праці. Він був шанованим персонажем фольклору та художньої літератури, як уособлення швидкості, витривалості, краси, надлюдської сили та благородства. У живописі найпоширенішим є зображення коней в батальному, історичному, міфологічному, побутовому жанрах. Зокрема, на полотнах Сандро Ботічеллі та Паоло Учелло представлені динамічні зображення битв з яскравими образами бойових коней.

До періоду XVII–XVIII ст. належать численні зображення коней, виконані в реалістичній романтизованій манері. Сюди належать твори Дієго Веласкеса, Пітера Пауля Рубенса та інших художників. Окрім зображень коней на портретах і сюжетних полотнах, які виконувались на замовлення аристократії, дуже популярним стало зображати життя ромів зі своїми кіньми, що сприймалось дуже гармонійно, бо одні були невіддільними від інших.

Образи коней та ромів в образотворчому мистецтві еволюціонували протягом століть, відображаючи зміни світогляду та естетичних ідеалів епохи. Проте вони постійно втілювали прагнення людини до свободи, гармонії з природою та внутрішньою розкутістю. Спочатку це було, переважно, вписування їх у пейзажі та натюрморти.

З часом сформувався окремий напрям – сюжетні сцени, де життя ромів описувалось з особливим колоритом. Зокрема, твір «Цигани» Караваджо демонструє радісне, розкуте життя мандрівної циганської спільноти. В епоху Романтизму образ вільної циганки став уособленням туги за природним існуванням, свободою почуттів та незалежністю від соціальних норм. Яскравим прикладом є сюжети у творчості Ежена Делакруа. Його «Цигани» та «Циганка з мавпами» втілюють романтичний дух свободи й пристрасності.

У XIX ст. ромська тематика розвивалась у романтичному ключі, що цілком відповідало уявленням інших народів про них. Роми зображуються зі своїми конями на тлі дикої природи, у таборах, в екзотичних костюмах. Прикладом є картина Анрі Руссо «Пейзаж з циганами». Тут постає образ ідеалізованого циганського життя у гармонії з довкіллям. Адже, кочуючи, вони зупинялись на лоні природи, хоч і поруч із населеними пунктами.

Особливий інтерес становить творчість Огюста Раффе, французького графіка-літографа, ілюстратора, баталіста, який у 1837 р. побував в експедиції Кримом, територіями сучасної Молдавії, Румунії та Угорщини. Створив понад 100 робіт, багато з яких описують циганський побут. Так, у творі «Циганська сім'я під час поїздки Молдавією» (Рис. 1), він описав спосіб життя цього народу,

існування якого було неможливим без кочування, де ключову роль відігравали саме коні.



Рис. 1. «Циганська сім'я під час поїздки Молдавією» (фрагмент), 1837 р.

Едуард Мане в 1862 р. зобразив смагляву красиву ромку (Рис. 2), поза якої, вбрання, зачіска, вираз обличчя та цигарка в роті підкреслюють свободу духу і прагнення жити поза суспільними правилами та стереотипами. Постаць дівчини відтіняє білий кінь, який стоїть позаду неї, і сприймається не лише як цілісний композиційний елемент, а як невід'ємна частина волелюбного циганського життя, сповненого достоїнства і відстоювання власної ідеології.



Рис. 2. Едуард Мане «Циганка з сигаретою», 1862 р.

У ХХ ст. ромська та кінська тематика продовжує звучати у творчості постімпресіоністів та модерністів, але в інтерпретації відповідно до нового бачення та стилістики. Зокрема, Сільвестр Шедр зображає сцени циркових вистав з участю коней у своєму неповторному стилі. А в творах Марка Шагала роми та їхні вірні супутники – коні, постають фантастичними персонажами сюрреалістичного світу.

Особливо цікавим явищем в контексті теми дослідження, є зображення циганського життя сучасними митцями. Деякі з них мають ромське коріння. Образи ромів та коней, які співзвучні своїм прагненням до свободи, продовжують надихати сучасних художників, але часто виступають вже в зовсім нетрадиційному ракурсі.

Спостерігається тенденція до дедалі більшої абстракції у сюжетно-композиційному вирішенні авторських художніх концепцій. Завдяки цьому часто коні та цигани втрачають реалістичні риси, перетворюючись на символи, знаки, емоційні стани. Але глядач із легкістю прочитає в таких творах менталітет цього унікального народу, який, попри гоніння в різних країнах світу протягом різних часів, зумів зберегти свої національну ідентичність і на початку ХХІ ст. Характерним прикладом є живопис та інсталяції сучасної української художниці Марини Скугаревої.

Картини коней та ромів часто стилізуються під комікси, зразки вуличного мистецтва (особливо, графіті). Ці теми активно взаємодіють з поп-артом, використовуючи його стилістику та прийоми. Прикладом може слугувати творчість американки Денізі Скотт, яка поєднує впливи попарту та етнічних мотивів у своїх картинах на тему цирку та кінного спорту.

Явищем, яке варте уваги, є створення сучасними художниками ілюстрацій до видань, присвячених циганській культурі, які масово почали з'являтися у 2000-х роках за ініціативи окремих представників ромської спільноти, які опікуються збереженням своєї самобутності. У цих виданнях коні зображені в межах картинок циганського життя як символ витривалості, світогляду і стилю життя ромів. Це, наприклад, ілюстрації до роману «Циганка Рубінта» Л. Селютіної, книг

«Легенди циганських кочівель» та «Циганські чари» Г. Латника [4, 8].

Окремої уваги заслуговує брошура «Програми навчальних курсів сертифікатної міждисциплінарної програми «Ромські студії», укладена О. Микульською та впроваджена в Національному університеті «Києво-Могилянська академія» [6]. На її обкладинці використано фрагмент картини, створену Катаржиною Поллак, художницею з ромським корінням, яка народилася в Києві, виросла в Польщі та живе в Німеччині (Рис. 3). Робота виконана у стилі народного декоративного розпису, але з авторською його інтерпретацією, завдяки чому їй притаманний настрій казковості. Контраст білого та синього кольорів, відтінений золотисто-коричневими відтінками, посилює ефект гіперболізації сюжету, в якому центром композиції є величний кінь як втілення свободи цього народу і промені сонця – вічного супутника мандрівного народу.



Рис. 3. Катаржина Поллак поруч зі своєю картиною, фрагмент якої використано для оформлення «Програми навчальних курсів сертифікатної міждисциплінарної програми «Ромські студії», 2013 р.

Вероніка Богданова, девіз якої «Я малюю – картини кочують», створює цикли живописних творів на ромську тематику. У тому числі ілюстрації до циганських народних казок. Одна з них присвячена казці на влахитському діалекті «Суте рома», в якій розповідається про те, як хлопець у пошуках нареченої поїхав на красивому сильному коні в інше місто. Потрапивши

до табірних циган, зустрів там дівчину своєї мрії, але мусив боротись із чарами, під якими опинився весь табір (Рис. 4).

Казку було озвучено для «Radio Romano» Янушем Панченком, українським етнографом ромського походження, випускником Ромського Освітнього Фонду, громадським діячем, фахівцем із культури, мови та історії циган, членом Експертних рад Українського культурного фонду (2022–2023 рр.). Сюжет картини, виконаної в манері народного малярства, описує момент, коли юний циган у другу ніч своєї мандрівки побачив перед собою вогні. І, зрозумівши, що це стоянка циганського табору, вирішив підійти ближче.



Рис. 4. Вероніка Богданова. Ілюстрація до циганської народної казки «Суте рома», 2021 р.

У музейній галузі України починають з'являтися виставки, до концепції яких входить презентація сюжетного та портретного живопису, який розкриває циганську тематику сучасності і попереднього століття, з акцентом на території України. Центральними персонажами таких виставок, попри майже повне зникнення кочового способу життя, яку замінила осідлість, і досі є зображення циган зі своїми кінями, як цілісного образу, який цілком влучно описує циганську ментальність. Наприклад, Музей історії міста Києва у 2018 році відкрив виставку «Роми – це ми» під кураторством Катерини Липи та Костянтина Дорошенка, де поєднано документальний фотопроект Олексія Зінченка та експонати з фондів музею – кар-

тини митців XIX – XX ст., серед яких Анатоль Петрицький [5].

Висновки. У дослідженні аргументовано на ряді предметних прикладів, що образи циган та коней, втілені засобами живопису та графіки в творах художників XV–XXI ст., є поширеними в світовому образотворчому мистецтві та уособлюють менталітет і спосіб життя циганського народу, який натепер, пройшовши шляхами різних країн та

континентів, зберіг свою національну ідентичність і культуру, цим привертаючи увагу митців, серед яких Караваджо, Ежен Делакруа, Огюст Раффе, Едуард Мане. І в наш час цигани та коні як символи їхнього способу життя, продовжують надихати художників на створення нових яскравих образів у творчості Денізі Скотт, Марини Скугаревої, Вероніки Богданової, Катаржини Поллок та інших.

Література:

1. Баранніков О. Українські цигани : збірник нацменознавства / О. П. Баранніков; Всеукр. акад. наук. Київ: друкарня Всеукраїнської Академії Наук, 1931. 60 с.
2. Данілкин О. Культура циган України: минуле і сучасність. Київ, 2001. 77 с.
3. Зіневич Н. О. Цигани в Україні: формування етносу і сучасний стан. *Український історичний журнал*. 2001. № 1. С. 40–52.
4. Латник Г. Легенди циганських кочівель : Поет. переказ фольклору ромів. Київ : Мапа, 2000. 84 с.
5. Липа К. Разом і нарізно. Виставка «Роми – це ми». *artukraine.com*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/razom-i-narizno-vistavka-romi--se-mi/> (дата звернення: 16.12.2023).
6. Програма навчальних курсів сертифікатної міждисциплінарної програми «Ромські студії» / Укладач О. В. Микульська. Київ : Науково-дослідний центр орієнталістики імені Омеляна Прицака, 2013. 48 с.
7. Фісун К. Антиколоніальний дискурс у візуальних образах Сходу XIX століття. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2022. Вип 65. С. 13–22.
8. Циганські чари: збірка художніх творів для дітей та юнацтва / упор. Г. Латник. Київ : Етнос, 2004. 278 с.
9. Ficowski J. Cyganie na polskich drogach. Wa., 1965.
10. Fraser A. The Gypsies, 2nd Edition. Oxford: Wiley-Blackwell, 1995. 384 p.
11. Kenrick D. The destiny of Europe's Gypsies. Publisher New York : Basic Books. 1973. 256 p.
12. Weideck H.E. Dictionary of gypsy life and lore. New York. 1973. 518 p.

References:

1. Barannikov O. (1931). Ukrainski tsyhany [Ukrainian Gypsies] : zbirnyk natsmenoznavstva / O. P. Barannikov; Vseukr. akad. nauk. Kyiv: drukarnia Vseukrainskoi Akademii Nauk [in Ukrainian].
2. Danilkin O. (2001). Kultura tsyhan Ukrainy: mynule i suchasnist [Gypsy culture of Ukraine: past and present]. Kyiv [in Ukrainian].
3. Zinevych N. O. (2001). Tsyhany v Ukraini: formuvannia etnosu i suchasnyi stan [Gypsies in Ukraine: formation of the ethnic group and current status]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 1, 40-52 [in Ukrainian].
4. Latnyk H. (2000). Lehendy tsyhanskykh kochivel : Poet. perekaz folkloru romiv [Legends of Gypsy nomads: Poetic retelling of the Roma folklore]. Kyiv : Mapa [in Ukrainian].
5. Lypa K. Razom i narizno. Vystavka «Romy – tse my» [Together and separately. The exhibition «We are all Roma»]. *artukraine.com*. Retrieved from <https://artukraine.com.ua/a/razom-i-narizno-vistavka-romi--se-mi/> [in Ukrainian].
6. Mykulska O. V. (Eds.). (2013). Prohrama navchalnykh kursiv sertyfikatnoi mizhdystsyplinarnoi prohramy «Romski studii» [Program of training courses of the certificate interdisciplinary program “Roma studios”]. Kyiv : Naukovo-doslidnyi tsentr oriientalistyky imeni Omeliana Pritsaka [in Ukrainian].
7. Fisun K. (2022). Antykolonialnyi dyskurs u vizualnykh obrazakh Skhodu XIX stolittia [Anticolonial Discourse in the Visual Images of the East of the XIX Century]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*, 65, 13–22 [in Ukrainian].
8. Latnyk H. (Eds.). (2004). Tsyhanski chary: zbirka khudozhnykh tvoriv dlia ditei ta yunatstva [Gypsy charms: a collection of works of art for children and youth]. Kyiv : Etnos [in Ukrainian].
9. Ficowski J. (1965). Cyganie na polskich drogach [Gypsies on Polish roads] [in Polish].
10. Fraser A. (1995). The Gypsies, 2nd Edition. Oxford: Wiley-Blackwell.
11. Kenrick D. (1973). The destiny of Europe's Gypsies. Publisher New York : Basic Books.
12. Weideck H.E. (1973). Dictionary of gypsy life and lore. New York.

УДК 355.012:008.2(470)(477)«2023»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.3>**Долеско Світлана Валеріївна,**

докторка філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації,
директорка Центру Української Культури та Мистецтва
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6702-5606>
svitlana@dolesko.com

Васильєва Орина Олексіївна,

здобувачка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7432-7157>
bme2123.ovasylieva@dakkkim.edu.ua

ПІДРИВ КАХОВСЬКОЇ ГЕС РОСІЙСЬКИМИ ВІЙСЬКАМИ У 2023 РОЦІ: НАСЛІДКИ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ПЛАСТА УКРАЇНИ

У дослідженні, з огляду на суспільну значущість збереження вітчизняних пам'яток культури та історії в умовах російсько-української війни, проаналізовано масштаб збитків для української культури внаслідок підриву Каховського водосховища в Херсонській області 06 червня 2023 року. Подано загальну типологічну й територіальну характеристику пам'яток, які зазнали руйнувань внаслідок підтоплення. Описано ступінь пошкодження найвизначніших пам'яток для культури та мистецтва України та охарактеризовано подальші перспективи їхнього існування, збереження і відновлення. Серед них – музей-садиба Остапа Вишні (с. Кринки Херсонського р-ну), будинок Поліни Райко (м. Олешки Херсонського р-ну), Олешківська Січ (м. Олешки Херсонського р-ну), фортеця Тягинь (с. Тягинка Бериславського р-ну). **Мета** цього наукового дослідження – з'ясувати масштаб втрат для української культури внаслідок підриву Каховської ГЕС російськими військами під час повномасштабного військового вторгнення. **До завдань дослідження належать** здійснення загальної характеристики даної техногенної катастрофи; класифікація згідно з типологічною й територіальною приналежністю пам'яток, що постраждали внаслідок підриву Каховської ГЕС; опис найвизначніших об'єктів культурної спадщини у ракурсі їхнього місця в українському культурному пласті; узагальнення зібраних даних та прогнозування подальших перспектив для цих та інших постраждалих пам'яток музейної справи, археології, краєзнавства тощо. **До джерельної бази** дослідження увійшли об'єкти культурної спадщини, що розташовуються на території Херсонської області, значна частина якої знаходиться в тимчасовій російській окупації та які постраждали внаслідок підриву Каховської ГЕС. **Наукова новизна результатів** полягає в тому, що вперше з часу трагічної техногенної катастрофи – затоплення територій Миколаївської та Херсонської областей внаслідок терористичного акту російських військ (підриву Каховської ГЕС) – цю подію описано безпосередньо в ракурсі оцінки збитків для національної культури; заходів, які вжито державними структурами для їхнього порятунку та прогнозів щодо відновлення. Дослідження є першим, у якому комплексно подано перелік постраждалих об'єктів культурної спадщини та закладів культури й мистецтва, і наявні цінні фактологічні дані про окремі пам'ятки.

Ключові слова: підриву Каховської ГЕС, Каховське водосховище, об'єкти культурної спадщини, пам'ятки культури, культурний пласт, терористичний акт росії проти України.

Dolesko Svitlana, Vasylieva Oryna. DESTRUCTION OF KAKHOVKA HPP BY RUSSIAN MILITARY FORCES IN 2023: CONSEQUENCES FOR CULTURAL LAYER OF UKRAINE

*In view of social significance of preservation of national monuments of culture and history in the conditions of the russian-Ukrainian war, the study analyses the scale of damage caused to Ukrainian culture by the destruction of Kakhovka reservoir in Kherson Oblast on June 6, 2023. It presents the general typological and territorial characteristics of the monuments that were destroyed as a result of flooding. The study describes the degree of damage to the most significant cultural and artistic monuments of Ukraine, and characterizes further prospects for their existence, preservation and restoration. Among them is Ostap Vyshnia's estate museum (Krynky Village, Kherson Raion), Polina Raiko's estate (Oleshky Town, Kherson Raion), Oleshkivska Sich (Oleshky Town, Kherson Raion), Tiahyn fortress (Tiahynka Village, Beryslav Raion). **The purpose** of this scientific study is to find out the scale of losses for the Ukrainian culture caused by the destruction of Kakhovka HPP by russian military forces during*

a full-scale military invasion. **The tasks of the study include** providing general characteristics of this man-made disaster; classification according to typological and territorial affiliation of monuments damaged by the destruction of Kakhovka HPP; description of the most significant cultural heritage objects in the perspective of their place in the Ukrainian cultural layer; summarizing the collected data and predicting future prospects for these and other affected monuments of museology, archeology, local history, etc. **The source base** of the study includes cultural heritage objects located in the territory of Kherson Oblast, a significant part of which is temporarily occupied by Russia and which were affected by the destruction of Kakhovka HPP. **The scientific novelty of the results** lies in the fact that for the first time since the tragic man-made disaster – flooding of the territories of Mykolaiv and Kherson Oblasts as a result of a terrorist act by Russian military forces (destruction of Kakhovka HPP) – the event is described directly from the perspective of assessing the damage caused to national culture; measures taken by government agencies to save them and forecasts for recovery. The study is the first where a comprehensive list of affected cultural heritage objects and cultural and art institutions is presented, and valuable factual data on particular monuments is available.

Key words: destruction of Kakhovka HPP, Kakhovka reservoir, cultural heritage objects, cultural monuments, cultural layer, terrorist act of Russia against Ukraine.

Вступ. У розпалі російсько-української війни, коли частина території України перебуває у ворожій окупації, 6 червня 2023 р., близько 2:00 російські окупанти підірвали Каховську ГЕС в м. Нова Каховка Херсонської обл., що спричинило масштабну техногенну катастрофу. Обговорюючи цю проблему на різних рівнях, щодо масової загибелі людей і тварин, величезних збитків для екології та економіки, натомість про знищення об'єктів культури мова ведеться значно рідше.

Особливого трагізму ситуації додає той факт, що Каховське водосховище двічі сприяло руйнації культурного пласта нашої держави. Вперше, коли за часів СРСР, із 1955 по 1958 рр., після будівництва Каховської ГЕС було заповнено Каховське водосховище (Каховське море), яке потопило велику кількість старовинних населених пунктів Півдня України. У тому числі було знищено й багато археологічних пам'яток різних періодів, що закрило археологам, мистецтвознавцям та іншим діячам культури доступ до них. Про цю проблему писав О. Довженко в «Поемі про море». Друга руйнація відбулась за часів тимчасової російської окупації, коли окремі елементи Каховської ГЕС було заміновано у 2022 році та підірвано наступного року, коли національному культурному пласту знову було заподіяно неправної шкоди.

Стан наукової розробки. Проаналізувавши наукові дослідження, станом на грудень 2023 року, наявні у національному науковому просторі, зафіксовано від-

сутність праць, присвячених темі пошкоджених або повністю знищених об'єктів культурної спадщини та закладів культури на території, що постраждала внаслідок акту тероризму – підриву Каховської ГЕС у 2023 році. Пошкоджені пам'ятки частково згадуються в праці В. Кобиржицького «Нові виклики та завдання українського туристичного менеджменту». Частково їм приділено увагу в дослідженні «Війна Росії проти України як геноцид українського народу» (автори Д. Азаров, В. Венгер, Д. Коваль, Г. Нуріджанян) [1].

Натомість наявна велика кількість публікацій в Інтернет-ЗМІ, присвячених затопленим пам'яткам. Так, цикл статей, в яких описано приблизні масштаби техногенної катастрофи та її руйнівний вплив на українську культуру, наявний на офіційному сайті Міністерства культури та інформаційної політики України. До катастрофічного становища пам'яток привернено увагу в публікації Міністерства від 14 червня 2023 року – «Наслідком катастрофи на Каховській ГЕС стало розкрадання копачами-грабіжниками археологічних об'єктів. Сотні об'єктів культурної спадщини на території спричиненої росіянами масштабної катастрофи – підриву Каховської ГЕС – були пошкоджені, затоплені або, як самі споруди ГЕС, – знищені навмисне. Однак чи не найбільших втрат може зазнати безцінна археологічна спадщина України» [9].

А в публікації від 16 червня 2023 року, на сайті Міністерства вказано, що станом

на 13 червня у Херсонській та Миколаївській областях «...у зоні ризику опинилось 147 закладів культури та мистецької освіти, у тому числі 90 у Херсонській та 57 у Миколаївській, враховуючи тимчасово непідконтрольні Україні території» [4].

Цінними інформаційними ресурсами в такому випадку є сторінки представників органів державної влади в соціальних мережах. Так, О. Ткаченко, тогочасний Міністр культури та інформаційної політики України на своїй сторінці в Телеграмі в день катастрофи заявив, що «Станом на кінець доби 6 червня 2023 року постраждали такі пам'ятки як Комплекс споруд Каховської ГЕС, зведений у 1951–1958 роках, Ансамбль споруд Центральної площі у місті Нова Каховка, Забудова історичного центру міста Нова Каховка та ін. Затоплені будинки культури у Новій Каховці, селах Корсунка і Дніпряни» [17].

М. Олесків, очільниця Державного агентства розвитку туризму на своїй сторінці в соціальній мережі Фейсбук наголосила в день катастрофи: «Затоплена археологічна перлина Херсонщини – давньоруське місто-порт Олешня, що знаходиться на острові на острові Великий Потьомкін (так, час переіменувати!) в районі Пудової протоки за 12 км нижче за течією Дніпра від центру Херсона» [16].

За рік до катастрофи у праці К. Тибій досліджено застосування геоінформаційних технологій для моделювання наслідків підриву дамби Каховської ГЕС. Разом із тим, відзначено появу в 2023 році великої кількості досліджень, в яких наслідки підриву Каховської ГЕС оцінюються з різних ракурсів: як терористичний акт його аналізує М. Заячук; наслідки катастрофи для екології проаналізували О. Беліцький, У. Борняк, Н. Волошина, В. Коморін, Є. Кривохижа, А. Мартюхін, О. Найдьонова, Ю. Полукаров, І. Саніна, Ю. Олейнік та інші вчені; О. Білоцерківський прогнозує складне становище вітчизняної логістичної інфраструктури через знищення Каховської ГЕС. **Методологія дослідження** опирається на принципи наукової об'єктивності, системності та історизму, з використанням історико-культурного методу,

класифікації, системного аналізу та методу теоретичного узагальнення.

Результати. Після того, як води Каховського водосховища вийшли з берегів внаслідок пошкодження Каховської ГЕС, уже за лічені години було підтоплено майже 80 доволі численних населених пунктів як на територіях, підконтрольних Україні, так і на тимчасово окупованих. Окрім загибелі людей і тварин, було завдано нищівних збитків екології, домогосподарствам, адміністративним спорудам (у тому числі закладам освіти, культури й мистецтва), приватним підприємствам, кладовищам, об'єктам культурної спадщини та ін.

На тих територіях, де відсутні російські окупанти, доступ військових ЗСУ, представників Національної поліції, рятувальників ДСНС та всіх небайдужих волонтерів до людей, тварин та майна, не був настільки ускладненим, як на окупованих землях, де росіяни майже не проводили рятувальні дії та не допускали туди волонтерів. Варто зауважити, що Україна не ділить свою культурну спадщину на ту, яка перебуває в окупації, і ту, яка в ній не перебуває, а сприймає її як єдиний національний культурний пласт, що потребує захисту в умовах війни. Але, хоч нині й доводиться констатувати, що у випадку підриву Каховської ГЕС об'єкти культурної спадщини знаходяться по обидва боки фронту, вони сприймаються українською стороною як одне ціле – тому в даному дослідженні аналізуються комплексно.

Єдиною (хоч і дуже суттєвою) відмінністю в їхньому сприйнятті, є той прикрий факт, що постраждали від катастрофи культурний пласт, до якого Україна має доступ, було оцінено більш об'єктивно (стан пошкоджень офіційно задокументовано, зафіксовано на фото й відео), а також, по можливості, врятовано або хоча б мінімізовано масштаб втрат. А поточний стан тих надбань культури й мистецтва, які знаходяться під тимчасовою владою російських військ, є майже нез'ясованим, а їхнє майбутнє – невизначеним, хоч і нині наявні факти спроб їхнього порятунку небайдужими місцевими жителями. Особливо це стосується Херсонського (Рис. 1; Рис. 2) й Скадовського р-нів Херсонської обл.



Рис. 1. Панорама м. Олешки Херсонського р-ну (2021)



Рис. 2. Панорама м. Олешки Херсонського р-ну після затоплення (2023)

Крім рятувальних заходів, які проводились на місцях, на рівні органів державної влади було вжито заходи, які стосувались саме культурно-мистецької сфери. Так, на початку липня 2023 року, згідно з Розпорядженням Кабінету Міністрів України від 30 червня 2023 р. № 590-р, було створено міжвідомчий Координаційний центр зі збереження культурної спадщини та культурних цінностей на територіях, що постраждали внаслідок руйнування Каховської ГЕС. Його очолив О. Ткаченко, Міністр культури та інформаційної політики. До складу Координаційного центру увійшли представники Міністерства внутрішніх справ України, Міністерства інфраструктури України, Міністерства культури та інформаційної політики, Міністерства оборони України, Міністерства освіти і науки України, Національної поліції України, Інституту археології НАН України, Сили територіальної оборони ЗСУ, Дніпропе-

тровської, Запорізької, Миколаївської, Херсонської ОВА. Метою його діяльності було визначено оперативну розробку та подачу до Міністерства культури та інформаційної політики плану необхідних заходів для посилення захисту культурної спадщини й культурних цінностей на територіях, що постраждали від затоплення внаслідок підриву росіянами Каховської ГЕС.

Крім цього, для уникнення випадків мародерства й завдання непоправної шкоди об'єктам культурної спадщини та культурним цінностям, місцевим ОВА «спільно з органами місцевого самоврядування, Національною поліцією, Силами територіальної оборони Збройних Сил» було доручено «невідкладно забезпечити обмеження доступу населення до територій, що постраждали внаслідок руйнування Каховської ГЕС» [11]. Координаційному центру також було доручено звернутись до міжнародних інституцій з метою

отримання допомоги щодо збереження, здійснення дослідження, музеєфікації й документування тих об'єктів культурної спадщини (а також, культурних цінностей), які перебувають на затоплених територіях.

Перше засідання Міжвідомчого координаційного центру зі збереження культурної спадщини та культурних цінностей на територіях, що постраждали внаслідок руйнування Каховської ГЕС, було проведено 6 липня, під час якого велась мова про труднощі у сфері охорони культурної спадщини України та потребу у взаємодії органів державної влади й органів місцевого самоврядування на постраждалих територіях. [3].

Друге засідання, вже за участі представників ЮНЕСКО К. Бардескі та Ю. Федів, відбулось 20 липня. Було оприлюднено рекомендації ЮНЕСКО щодо врятування здобутків культури на постраждалих територіях. До переліку очікуваних потреб, увійшли, з-поміж інших, здійснення оцінки й документальна фіксація культурної спадщини, яка постраждала; продовження моніторингу ситуації щодо об'єктів культурної спадщини, за допомогою супутникових знімків; оцінка та документування збитків; здійснення археологічних розкопок; забезпечення належних умов зі збереження культурних цінностей; захист об'єктів культурної спадщини від пограбування та подальшого знищення; «осушення та очищення, стабілізація та консервація об'єктів культурної спадщини та збереження культурних цінностей, у тому числі археологічних знахідок» [10]. Однак, на момент написання даного дослідження, нами відмічена майже повна відсутність практичної реалізації цих пунктів.

Після оцінки приблизної міри збитків, завданих українській культурі, було складено перелік об'єктів, які було знищено, пошкоджено. Сюди увійшли й ті, які перебували у зоні ризику. Їх необхідно охарактеризувати згідно з типологічним поділом. Цінним джерелом наочності є карта-схема найвидатніших пам'яток та природніх рекреаційних ресурсів, які опинилися під загрозою через підлив російськими військовими дамби Каховської ГЕС, розроблена

фахівцями Державного агентства розвитку туризму України (Рис. 3).



Рис. 3. Схематичне зображення найвидатніших пам'яток та природніх рекреаційних ресурсів, які опинилися під загрозою через підлив російськими військовими дамби Каховської ГЕС, розроблена фахівцями Державного агентства розвитку туризму України

Пам'ятки археології національного та місцевого значення. До понад 560 постраждалих пам'яток належать пізньоскіфське поселення IV століття до н. е. – IV століття н. е. (с. Львове Бериславського р-ну); Понятівське городище як пам'ятка археології раннього залізного віку і скіфської доби (с. Понятівка Херсонського р-ну); поселення часів Київської Русі та місто-порт Олешня XI–XIII ст. (м. Олешки Херсонського р-ну); фортеця Тягинь як пам'ятка історії національного значення та археологічний об'єкт; Олешківська Січ як пам'ятка археології, історії національного значення та ін.

Фортеця Тягинь (Рис. 4) – унікальний фортифікаційний та археологічний об'єкт XIV–XV століть, знаковий для української й світової історії (особливо, історичних сторінок Великого князівства Литовського і Кримського ханства) та культури. Фортеця входила до складу масштабної фортифікаційної системи протяжністю від р. Дністер до р. Дніпро, поєднавши мережу митниць і фортець Великого Торгового шляху. Через близькість до Дніпра пам'ятку було повністю затоплено. А, отже, знищено

залишки укріплень, споруд та археологічних розкопів [13].



Рис. 4. Аерофотозйомка фортеці Тягинь (с. Тягинка Бериславського р-ну) до затоплення

До початку війни росії проти України тут вела активну роботу українсько-литовська археологічна експедиція під керівництвом С. Біляєвої. У 2021 р. було досліджено та музеєфіковано ряд археологічних знахідок, які було передано в фонди Херсонського обласного краєзнавчого музею. У лютому 2022 р. частину з них було перевезено до Археологічного музею Інституту археології НАН України (м. Київ), де 16 лютого відкрилась виставка «Фортеця Тягинь». Це врятувало експонати, оскільки під час окупації м. Херсон росіяни розграбували фонди Херсонського обласного краєзнавчого музею.

Таким чином, врятовані експонати, які за збігом обставин за тиждень до війни потрапили до м. Київ, нині є чи не єдиними вціленими матеріальними свідченнями про втрачену нині пам'ятку. По завершенню роботи виставки «Фортеця Тягинь» частину експонатів демонстрували в цьому ж музеї в листопаді 2022 р. в межах проекту «Археологія під час війни». Уся врятована колекція нині зберігається в фондах Археологічного музею Інституту археології НАН України.

Л. Кулаковська, очільниця музею, описуючи свої переживання від трагічної долі затопленої пам'ятки в інтерв'ю Г. Щокань (корес-

понденту інтернет-видання «Українська правда життя») від 8 червня 2023 р., згадує й виставку, яку відкрила з колегами напередодні війни: «Уже на той момент Тягинка була деокупована. Тоді доповнили експозицію мапою з точкою, де знаходиться це село... Тягинка спершу була під окупацією, її бомбили, нищили все, тепер вона потрапила під затоплення» [14].

Аналізуючи наслідки катастрофи для вітчизняної археології Козацької доби, доцільно зауважити, що, з одного боку, було відкрито доступ до культурних шарів в межах території Великого Лугу, затопленого, як зазначалось вище, в середині ХХ століття. Це історична місцевість-осередок запорізького козацтва – низинної плавневої й лісистості місцевості, розташованої вздовж Дніпра й Каховського водосховища, що перебувала у віданні Запорозької Січі (нині – територія Дніпропетровської, Запорізької та Херсонської областей). До появи козацтва, дана територія була прихистком трипільців, скіфів, сарматів, гунів, готів, греків, слов'ян та ін., про що свідчили поховання та залишки поселень.

Оскільки, попри важливість знахідок на зневоднених територіях, існує ряд проблем, які не дають змогу здійснювати археологічні розвідки з метою дослідження цієї території та, надалі, археологічні розкопки. По-перше, лінія фронту проходить майже на території Великого Лугу. Тому, попри героїчні зусилля археологів з порятунку доступних пам'яток, більшість із них перебуває в місцях, які регулярно обстрілюються або ж заміновані. Тому про об'єктивність та масштабність наукових розвідок на обмілілій території натеper вести мову недоцільно. По-друге, у зв'язку з відсутністю державного фінансування, такі дії, як наукові розвідки, розкопки й камеральну обробку й атрибуцію артефактів неможливо здійснювати повноцінно.

По-третє – відсутність достатньої кількості науковців доби Козацтва (археологів та мистецтвознавців), що сповільнює процес атрибуції та подальшої класифікації знахідок. По-четверте – активізація незаконних археологічних розкопок об'єктів різних періодів, яку з перших днів катастрофи здійснюють

так звані «чорні» археологи, скориставшись тим, що після обміління Каховського моря, з'явився доступ до пам'яток археології доби Козаччини на території Великого Лугу. Така критична ситуація з охороною археологічної спадщини може вже в недалекому майбутньому призвести до її масового знищення.

Аби уникнути цього, Міністерство культури та інформаційної політики України закликала керівників ОВА областей, які постраждали від техногенної катастрофи, протидіяти археологічному грабінництву. Також було розроблено дорожню карту, із залученням фахівців Інституту археології НАН України й Національного заповідника «Хортиця», аби здійснювати моніторинг і фіксацію пошкоджень пам'яток археології. Такі ж роботи ведуться в м. Запоріжжя з перших днів підтоплення, коли в Запорізькій області зафіксовано обміління рівня Дніпра [9].

Для мінімізації випадків знищення археологічних пам'яток, згідно з основоположним міжнародно-правовим документом від 1954 року – Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту – передбачено, що Збройні сили повинні мати фахівців, ціллю діяльності яких буде забезпечення охорони культурних об'єктів і контакт з місцевою владою, відповідальною за ці об'єкти. Проте в Збройних силах України підготовка таких фахівців не велась.

Внаслідок актуалізації цієї проблеми, у вересні 2023 року 6 вітчизняних офіцерів опанували інтенсивну навчальну програму, організовану Командуванням цивільних справ і психологічних операцій Армії США та Смітсонівською ініціативою культурного порятунку. Мета програми – передача практичного досвіду з основ збереження культурної спадщини під час розгортання збройних конфліктів, в межах імплементації та звернення до норм Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту [7].

На наше переконання, такий позитивний досвід є гарантією зростання кількості військових, які, перебуваючи в зоні бойових дій та на небезпечних для науковців прифронтових територіях, опікуватимуться об'єктами культурної спадщини.

На даний час, поки відсутня повноцінна можливість практичного порятунку об'єктів культурної спадщини України, (особливо, тих, які знаходяться на тимчасово окупованих територіях), їх систематизовано та виокремлено в кілька груп, що дало змогу оцінити масштаб катастрофи для української культури.

Пам'ятки історії, містобудування, архітектури, науки й техніки, монументального мистецтва національного та місцевого значення (понад 120 пам'яток). Серед них – комплекс споруд Каховської ГЕС, побудований у 1951–1958 рр.; ансамбль споруд Центральної площі та історична забудова м. Нова Каховка, серед них – Будинок культури (Рис. 5; Рис. 6); будинок купця Медведєва (м. Херсон); будівля яхт-клубу (1913) (м. Херсон); набережна із пам'ятником першим корабелям (м. Херсон); Корсунський монастир (XVIII ст.) (м. Гола Пристань); церква Св. Праведного П. Калнишевського (1898) (с. Геройське Скадовського р-ну); церква Св. Георгія (1903) (с. Мала Кардашинка Скадовського р-ну); Міський будинок культури «Сузір'я» з історичною експозицією (м. Гола Пристань Скадовського р-ну); пам'ятка історії місцевого значення «Будинок Поліни Райко (художнє оформлення)»; пам'ятний знак на честь 500-річчя першої згадки про козацтво (с. Тягинка Бериславського р-ну).

В м. Олешки 7 червня 2023 р. під водою опинився будинок легендарної художниці-аматорки Поліни Райко (1928–2004 рр.), яка працювала в жанрі наївного живопису, таким чином переживаючи втрату рідних та важку долю. Мисткиня залишила по собі сільську хату з шедеврами сучасного українського наївного мистецтва (Рис. 7), переважна більшість розписів – це фантастичні звірі, зображення рослин, родинні портрети, сакральні образи, сюжети за мотивами Другої світової війни та снів Поліни Райко.

Внаслідок затоплення було знищено понад 60 % розписів (наприклад, фрески «Дорога в рай», Муж-рибак», «Стіна з сестрами»), обвалились усі внутрішні стіни (Рис. 8). Після того, коли відступила вода, у публікації від 27 червня, представники



Рис. 5. Палац культури в м. Нова Каховка (2021)

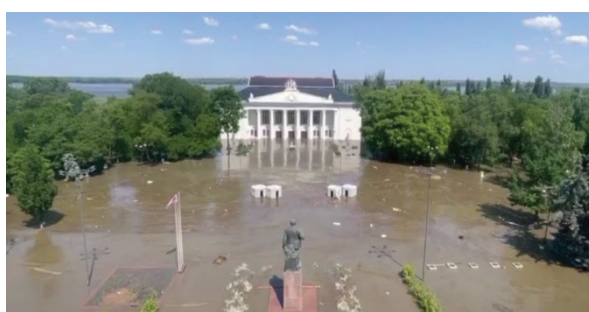


Рис. 6. Палац культури в м. Нова Каховка: фото після затоплення (2023)

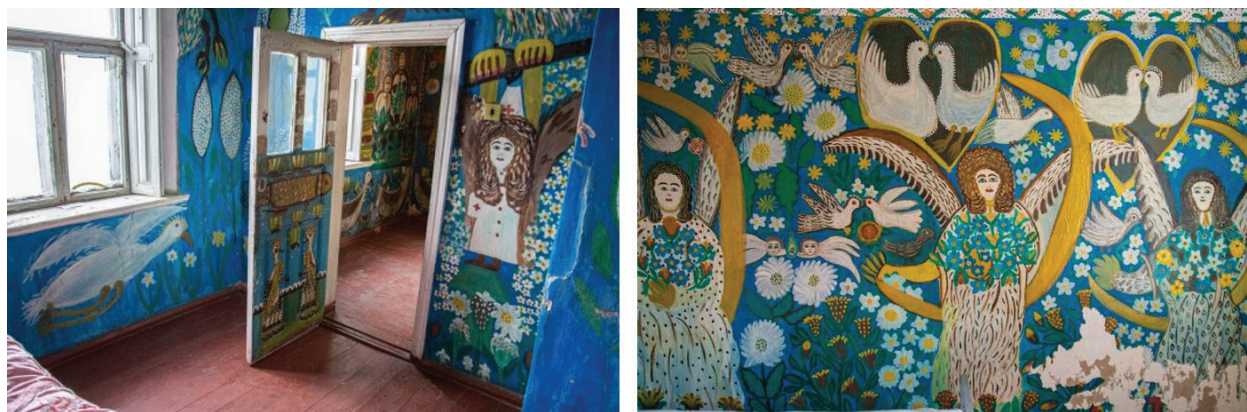


Рис. 7. Фрагменти інтер'єру будинку Поліни Райко до затоплення

Благодійного фонду ім. Поліни Райко звернулись до громадськості: «Руйнація будиночку Поліни Райко продовжується. Вода відійшла, наслідки важко дивитися і ще важче спрогнозувати, що буде далі. Задіяні фахівці, маємо консультації і навіть чіткі інструкції, що робити, але територія все ще окупована, брак людського ресурсу, обмежена комунікація...» [2].

Закономірною є прискіплива увага суспільства та державної влади до цієї трагічної сторінки сучасної української культури. Наприклад, у серпні 2023 р. в Національному центрі «Український Дім» було відкрито виставку-документ «Поліна Райко. Зникоме» як культурну реакцію на руйнування пам'ятки. Увазі відвідувачів було запропоновано архівні світлини, відеоінста-



Рис. 8. Фрагменти інтер'єру будинку Поліни Райко після затоплення (червень, 2023) р.

ляцію, тематичні плакати й показ документальних фільмів.

Але не варто забувати, що до початку війни у 2022 р., влада всіх рівнів фактично оминала увагою цю унікальну пам'ятку, не фінансувала її. Цей об'єкт зберігався в належному стані та популяризувався зусиллями громадських діячів та всіх небайдужих. Попри те, що ще у 2016 р. Управління культури Херсонської ОДА спільно з Олешківською РДА зробили публічну заяву про намір викупити будинок Поліни Райко і створити тут перший в Україні музей наївного мистецтва, цю справу не було доведено до кінця. І лише у 2021 р. хатину завдяки суспільному розголосу було внесено до Реєстру пам'яток місцевого значення як пам'ятку історії місцевого значення «Будинок Поліни Райко (художнє оформлення)» (Рис. 7). На нашу думку, таке ставлення до унікальних надбань національної культури та мистецтва є неприпустимим. Елементи національного культурного пласта потрібно зберігати та робити всевітньо популярними ще до того, як вони можуть зникнути через форс-мажорні обставини, а не постфактум.

Музейні та галерейні інституції: музей-садиба Остапа Вишні (с. Кринки Херсонського р-ну); КЗ Олешківський краєзнавчий музей (м. Олешки Херсонського р-ну); Літературно-меморіальний музей А. П. Бахути (м. Нова Каховка); Музей Бойової Слави 87 Сталінградської, Перекопської орденів Червоного Прапора та Суворова II ступеня стрілецької дивізії (м. Олешки Херсонського р-ну); Музей Героя Радянського Союзу генерал-майора П. О. Покришева (м. Гола

Пристань Скадовського р-ну); Музей історії міста Нова Каховка (м. Нова Каховка); Музей історії (с. Круглоозерка Скадовського р-ну); Музей історії (с. Чулаківка Скадовського р-ну); Народний музей історії (с. Мала Каховка Каховського р-ну); Новокаховська картинна галерея імені А. С. Гавдзинського (м. Нова Каховка). Ці та інші заклади повністю або частково постраждали, або ж перебували в зоні особливого ризику.

Ситуація для музейної мережі постраждалих районів є особливо катастрофічною в зв'язку з тим, що до затоплення, а подекуди й після нього ці заклади зазнали обстрілів та майже всі були пограбовані російськими військовими. Трагічним символом цієї ситуації є Картинна галерея імені А. С. Гавдзинського, яка з 1967 р. діяла в м. Каховка як відділ Херсонського обласного художнього музею ім. О. О. Шовкуненка та була названа на честь видатного українського художника-соцреаліста, який не тільки проживав у цьому місці, а й фіксував будівництво Каховської ГЕС, розквіт міста. Для цього митець створив цикл картин, які нині є цінними історичними фактами життя Нової Каховки та містян, втілені засобами олійного живопису (Рис. 9).

До війни в галереї велось активне життя – експонувались як твори А. Гавдзинського та інших митців з її фондів, так і організовувались колективні й персональні виставки сучасного образотворчого, декоративного і фотомистецтва. 1 листопада 2022 р., коли м. Нова Каховка була в окупації, галерею розграбовували росіяни, вивезли більш ніж 1200 експонатів, у зв'язку з чим Україна втратила й 297 полотен



Рис. 9. Твори А. Гавдзинського з циклу, присвяченого будівництву Каховської ГЕС в середині ХХ століття

видатного художника, що нині є цінними свідченнями всіх етапів зведення Каховської ГЕС, яка припинила своє існування.

Осередки етнографії, краєзнавства і туризму, серед яких – Історико-розважальний комплекс «Зелені хутори Таврії», розташований на території Таврійської лісостепової зони (с. Кардашинка Скадовського р-ну), на місці старовинних хуторів між м. Олешки й м. Гола Пристань. Цей приватний об'єкт зеленого туризму було реалізовано на 80 га у 2008 р. як успішний приклад вітчизняного зеленого туризму, де численні гості відвідували автентичні сільські хатини, брали участь в майстер-класах із гончарства, ковальства, розпису пряників, вивчали історію козацтва, основи стрільби з лука й катання верхи тощо. У структурі «Зелених хуторів Таврії» діяв готель та кемпінг. На даний час відсутні фото і відео дані з офіційних та приватних джерел щодо стану пошкодження комплексу, але очевидним є той факт, що с. Кардашинка та околиці було затоплено повністю. Втрата такого об'єкта заподіяла шкоду регіональній туристичній сфері.

Заклади культури та мистецької освіти – всього 147 – 90 у Херсонській та 57 у Миколаївській обл. Серед них – 43 заклади (бібліотеки, клубні заклади, музеї, мистецькі школи) в Миколаївській обл.; 30 закладів у Херсонській обл. – театри, бібліотеки, клубні заклади, філармонія, мистецька школа, центр народної творчості, музеї.

Так, станом на 13 червня 2023 року Міністерство культури та інформаційної політики

встановило, що в зоні затоплення, внаслідок підриву Каховської ГЕС опинилось 20 закладів (18 в Херсонській обл. і 2 в Миколаївській обл.). Міністерству також вдалось оперативно зібрати дані про деякі постраждалі заклади на непідконтрольній Україні території. А саме: «На тимчасово непідконтрольних Україні територіях у зоні підтоплення опинились: у Миколаївській області 2 заклади: бібліотека – Василівська сільська бібліотека та Покровсько-Хуторський сільський клуб; у Херсонській області – 16 закладів: 7 палаців і будинків культури, 2 бібліотеки, 2 клубні заклади, 2 музеї, 1 мистецька школа, 1 галерея, 1 центр культурних послуг» [4].

Одним із туристично-культурних центрів Херсонщини, який також постраждав від повені, є музей-садиба вітчизняного літератора Остапа Вишні в с. Кринки Херсонського р-ну (Рис. 10; Рис. 11), що з початку війни перебуває в зоні тимчасової окупації [12].

У цьому селі Остап Вишня бував на відпочинку в 1955–1956 рр., де потоваришував з місцевими жителями, які стали прототипами циклу творів «Мисливські усмішки» та приймав гостей – вітчизняних поетів і письменників. На честь митця, в хаті, де він жив, було створено музей, який з часом через брак коштів занепав. У 2020 році, під час реконструкції музей-садибу було відновлено меценатськими коштами С. Одарича – зведено за кресленнями попереднього, майже зруйнованого будинку письменника-гумориста, з використанням тих же матеріалів (деревини, черепашника,



Рис. 10. Музей-садиба Остапа Вишні (2021)



Рис. 11. Музей-садиба Остапа Вишні після затоплення (2023)

очерету). Внаслідок затоплення рівень води всередині будівлі піднявся до вікон, вся глина та вапно були знищені, в приміщенні залишились мул та бруд. Експонати були врятовані працівниками музею садиби ще до затоплення та зберігаються поза його межами.

Після завдання збитків Музею-садибі, на сторінці закладу в Інстаграмі було опубліковано наступний допис: «Ця перлина була створена, як точна копія зруйнованої садиби видатного українського письменника-гумориста Остапа Вишні, буквально за два роки до початку повномасштабного вторгнення. Хоч музей та його експонати встояли під час окупації с. Кринки, що на Лівобережжі Херсонщини, та нажаль, в повінь, автентично побудована з глини, садиба, без пошкоджень пройти вже не зможе...» [15].

Висновки. У дослідженні привернуто увагу до однієї з найбільш масштабних техногенних катастроф сучасності – підризу Каховської ГЕС внаслідок терористичних дій російських військ 6 червня 2023 р., під час повномасштабного військового вторгнення росії на територію України, що призвело до

затоплення ряду населених пунктів у Херсонській та Миколаївській областях і спричинило масові жертви й руйнування, погіршення економічної та екологічної ситуації в Україні й за її межами. Беручи до уваги відсутність наукових праць, присвячених впливу катастрофи на українську культуру, класифіковано та описано пошкоджені об'єкти культурної спадщини, проаналізовано можливості моніторингу, документування та збереження цих об'єктів з боку профільних органів державної влади.

На прикладі аналізу стану збереженості будинку Поліни Райко, Картинної галереї імені А. С. Гавдзинського, Історико-розважального комплексу «Зелені хутори Таврії», Музею-садиби Остапа Вишні, фортеці Тягинь як визначних іміджевих об'єктів культурної спадщини затопленого краю, окреслено масштаб трагедії для сучасної української культури, спричиненої злочинними діями росії, яка розв'язала війну проти України у 2022 році та має понести покарання за це на міжнародному рівні, згідно з нормами міжнародного права.

Література:

1. Азаров Д. С., Коваль Д. О., Нуріджанян Г. С., Венгер В. М. Війна Росії проти України як геноцид українського народу (переклад з англійської Дениса Азарова). *Наукові записки НаУКМА. Юридичні науки*. 2023. № 11, 12–39. <https://doi.org/10.18523/2617-2607.2023.11.12-39>.
2. Благодійний фонд ім. Поліни Райко. *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/polinaraikocom/posts/pfbid02XeLCHU7MnComTrJKikPddaLUCyHg2TDXeDEsGEDchppGBGCFS7Q9w553mYvqe17tl?r ef=embed_post (дата звернення: 06.12.2023).
3. Відбулось перше засідання Міжвідомчого центру зі збереження культурної спадщини на територіях, що постраждали внаслідок руйнування Каховської ГЕС. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://mcip.gov.ua/news/vidbulos-pershe-zasidannya-mizhvidomchogo-czentru-zi-zberezhennya-kulturnoi-spadshhynu-na-terytoriyah-shho-postrazhdaly-vnaslidok-rujnuvannya-kahovskoyi-ges/> (дата звернення: 02.12.2023).
4. Внаслідок підриву Каховської ГЕС у Херсонській та Миколаївській областях у зоні ризику опинилось 147 закладів культури та мистецької освіти. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://mcip.gov.ua/news/vnaslidok-pidryvu-kahovskoyi-ges-u-hersonskij-ta-mykolayivskuj-oblastyah-u-zoni-ryzuku-opynylos-147-zakladiv-kultury-ta-mysteczkoyi-osvity/> (дата звернення: 04.12.2023).
5. Господаренко О. Затоплена спадщина. Чи вдасться зберегти археологічні пам'ятки на Херсонщині після катастрофи Каховської ГЕС. *Новинарня*. 2023. URL: <https://novynarnia.com/2023/10/22/zatoplena-spadshhyna-chy-vdastsya-zberegty-arheologichni-pamyatky-na-hersonshhyni-pislya-katastrofy/> (дата звернення: 20.11.2023).
6. Комплекс споруд Каховської ГЕС та десятки інших об'єктів культурної спадщини і культурних інституцій пошкоджені або зруйновані внаслідок підриву росіянами Каховської ГЕС. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://mcip.gov.ua/news/kompleks-sporud-kahovskoyi-ges-ta-desyatky-inshyh-obyektiv-kulturnoi-spadshhynu-i-kulturnyh-instytuczij-poshkodzeni-abo-zrujnovani-vnaslidok-pidryvu-rosiyanamy-kahovskoyi-ges-informacziya/> (дата звернення: 01.12.2023).
7. Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту : Конвенція Орг. Об'єдн. Націй від 14.05.1954 р. : станом на 26 берез. 1999 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text (дата звернення: 2.12.2023).
8. Луценко Є. У будинку-музеї Поліни Райко збереглося до 40% фресок після затоплення – Храмцов. *Суспільне Мовлення*. 2023. URL: <https://susplilne.media/culture/508993-u-budinku-muzei-polini-rajko-zbereglosa-do-40-fresok-pisla-zatoplenna-hramcov/> (дата звернення: 20.11.2023).
9. МКІП запропонував заходи протидії пограбуванню археологічних об'єктів в областях, постраждалих від підриву Каховської ГЕС. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://mcip.gov.ua/news/mkip-zaproponuvav-zahody-protidyi-pograbuvannyu-arheologichnyh-obyektiv-v-oblastyah-postrazhdalyh-vid-pidryvu-kahovskoyi-ges/> (дата звернення: 04.12.2023).
10. Порятунок культурної спадщини на територіях, що постраждали внаслідок руйнування росіянами Каховської ГЕС: МКІП напрацьовує пакет документів для Уряду. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://mcip.gov.ua/news/vidbulos-pershe-zasidannya-mizhvidomchogo-czentru-zi-zberezhennya-kulturnoi-spadshhynu-na-terytoriyah-shho-postrazhdaly-vnaslidok-rujnuvannya-kahovskoyi-ges/> (дата звернення: 01.12.2023).
11. Про створення міжвідомчого координаційного центру із збереження культурної спадщини та культурних цінностей на територіях, що постраждали внаслідок руйнування Каховської гідроелектростанції : Розпорядж. Каб. Міністрів України від 30.06.2023 р. № 590-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/590-2023-r#Text> (дата звернення: 02.12.2023).
12. Через підрив Каховської ГЕС затоплений музей-садиба Остапа Вишні. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/chez-pidryv-kakhovskoi-hes-zatoplenyj-muzej-sadyba-ostapa-vyshni/> (дата звернення: 08.12.2023).
13. Через підрив Каховської ГЕС постраждали понад 30 пам'яток культури. *Гал-інфо*. URL: https://galinfo.com.ua/news/chez_pidryv_kahovskoi_ges_postrazhdaly_ponad_30_pamyatok_kultury_400754.html (дата звернення: 02.12.2023).
14. Щокань Г. «Тягинка залишилась лише у нас в музеї»: у Києві можна побачити археологію із затопленої росіянами фортеці Тягинь. *Українська правда Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/8/254742/> (дата звернення: 07.12.2023).
15. Oksana Androshchuk. *Instagram*. URL: https://www.instagram.com/p/CtaztpWNts6/?img_index=1 (date of access: 08.12.2023).
16. Oleskiv M. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/m.oleskiv/posts/10162698945028776> (date of access: 01.12.2023).

17. Tkachenko.UA. *Telegram*. URL: <https://t.me/otkachenkogyiv/3714> (date of access: 05.12.2023).

References:

1. Azarov D. S., Koval D. O., Nuridzhanian G. S., Venher V. M. (2023). Viina Rosii proty Ukrainy yak henotsyd ukrainskoho narodu (pereklad z anhliiskoi Denysa Azarova) [Understanding Russia's actions in Ukraine as the crime of genocide (translated from English by Denys Azarov)]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Yurydychni nauky*, 11, 12–39 [in Ukrainian].
2. Blahodiinyi fond im. Poliny Raiko [Polina Raiko Charitable Foundation]. *Facebook*. Retrieved from https://www.facebook.com/polinaraikocom/posts/pfbid02XeLCHU7MnComTrJKikPddaLUCyHg2TDXeDEsGEDchppGBGCFS7Q9w553mYvqe17tl?ref=embed_post [in Ukrainian].
3. Vidbulos pershe zasidannia Mizhvidomchoho tsentru zi zberezhenia kulturnoi spadshchyny na terytoriiakh, shcho postrazhdaly vnaslidok ruinovannia Kakhovskoi HES [The first meeting of the Interdepartmental Coordination Center for the Preservation of Cultural Heritage in the territories affected by the destruction of the Kakhovka HPP was held]. *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*. Retrieved from <https://mcip.gov.ua/news/vidbulos-pershe-zasidannya-mizhvidomchogo-czentru-zi-zberezheniya-kulturnoyi-spadshhyny-na-terytoriyah-shho-postrazhdaly-vnaslidok-ruinovannya-kahovskoyi-ges/> [in Ukrainian].
4. Vnaslidok pidryvu Kakhovskoi HES u Khersonskii ta Mykolaivskiy oblastiakh u zoni ryzyku opynylos 147 zakladiv kultury ta mystetskoj osvity [As a result of destruction of the Kakhovka HPP in Kherson and Mykolaiv regions, 147 institutions of culture and art education were at risk]. *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*. Retrieved from <https://mcip.gov.ua/news/vnaslidok-pidryvu-kahovskoyi-ges-u-hersonskij-ta-mykolayivskij-oblastyah-u-zoni-ryzyku-opynylos-147-zakladiv-kultury-ta-mysteczkoj-osvity/> [in Ukrainian].
5. Hospodarenko O. (2023). Zatoplena spadshchyna. Chy vdastsia zberehty arheolohichni pamiatky na Khersonshchyni pislia katastrofy Kakhovskoi HES [Flooded heritage. Will it be possible to save archaeological sites in Kherson region after the Kakhovka HPP disaster?]. *Novynarnia*. Retrieved from <https://novynarnia.com/2023/10/22/zatoplena-spadshhyna-chy-vdastsya-zberehty-arheologichni-pamyatky-na-hersonshhyni-pislya-katastrofy/> [in Ukrainian].
6. Kompleks sporud Kakhovskoi HES ta desiatky inshykh ob'ektiv kulturnoi spadshchyny i kulturnykh instytutov poškodzeni abo zruinovani vnaslidok pidryvu rosiianamy Kakhovskoi HES [The complex of structures of the Kakhovka HPP and dozens of other objects of cultural heritage and cultural institutions have been damaged or destroyed as a result of destruction of the Kakhovka HPP]. *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*. Retrieved from <https://mcip.gov.ua/news/kompleks-sporud-kahovskoyi-ges-ta-desyatky-inshyh-obyektiv-kulturnoyi-spadshhyny-i-kulturnykh-instytucij-poskodzeni-abo-zruinovani-vnaslidok-pidryvu-rosiyanamy-kahovskoyi-ges-informacziya/> [in Ukrainian].
7. Konventsiiia pro zakhyst kulturnykh tsinnosti u vypadku zbroinoho konfliktu [Convention on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict]: Konventsiiia Orh. Obiedn. Natsii vid 14.05.1954 r. : stanom na 26 berez. 1999 r. Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text [in Ukrainian].
8. Lutsenko Ye. (2023). U budynku-muzei Poliny Raiko zbereglosia do 40% fresok pislia zatoplenia – Khramtsov [In Polina Raiko's house-museum up to 40% of frescoes were preserved after flooding – Khramtsov]. *Suspilne Movlennia*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/508993-u-budynku-muzei-polini-raiko-zbereglosia-do-40-fresok-pisla-zatoplenia-hramcov/> [in Ukrainian].
9. MKIP zaproponuvav zakhody protydyi pohrabuvanniu arheolohichnykh ob'ektiv v oblastiakh, postrazhdalykh vid pidryvu Kakhovskoi HES [MCIP proposed measures to fight against looting of archaeological sites in the regions affected by the destruction of the Kakhovka HPP]. *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*. Retrieved from <https://mcip.gov.ua/news/mkip-zaproponuvav-zahody-protydyi-pograbuvanniu-arheologichnykh-obyektiv-v-oblastyah-postrazhdalykh-vid-pidryvu-kahovskoyi-ges/> [in Ukrainian].
10. Poriatunok kulturnoi spadshchyny na terytoriiakh, shcho postrazhdaly vnaslidok ruinovannia rosiianamy Kakhovskoi HES: MKIP napratsovuie paket dokumentiv dlia Uriadu [Salvage of cultural heritage in the territories affected by the destruction of the Kakhovka HPP: MCIP is elaborating a package of documents for the Government]. *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*. Retrieved from <https://mcip.gov.ua/news/vidbulos-pershe-zasidannya-mizhvidomchogo-czentru-zi-zberezheniya-kulturnoyi-spadshhyny-na-terytoriyah-shho-postrazhdaly-vnaslidok-ruinovannya-kahovskoyi-ges/> [in Ukrainian].
11. Pro stvorennia mizhvidomchoho koordynatsiinoho tsentru iz zberezhenia kulturnoi spadshchyny ta kulturnykh tsinnosti na terytoriiakh, shcho postrazhdaly vnaslidok ruinovannia Kakhovskoi hidroelektrostantsii [On the creation of an Interdepartmental Coordination Center for the Preservation of Cultural Heritage in the territories affected by the destruction of the Kakhovka HPP] : Rozporiadzh. Kab. Ministriv Ukrainy vid 30.06.2023 r. № 590-r. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/590-2023-p#Text> [in Ukrainian].

12. Cherez pidryv Kakhovskoi HES zatoplenyi muzei-sadyba Ostapa Vyshni [Flooding of Ostap Vyshnia's house-museum due destruction of the Kakhovka HPP]. *Chytomo*. Retrieved from <https://chytomo.com/cherez-pidryv-kakhovskoi-hes-zatoplenyj-muzej-sadyba-ostapa-vyshni/> [in Ukrainian].

13. Cherez pidryv Kakhovskoi HES postrazhdaly ponad 30 pamiatok kultury [More than 30 cultural monuments have been damaged due to destruction of the Kakhovka HPP]. *Hal-info*. Retrieved from https://galinfo.com.ua/news/cherez_pidryv_kahovskoi_ges_postrazhdaly_ponad_30_pamyatok_kultury_400754.html [in Ukrainian].

14. Shchokan H. «Tiahynka zalyshylas lyshe u nas v muzei»: u Kyievi mozhna pobachyty arkeolohiiu iz zatoplenoi rosiianamy fortetsi Tiahyn [«Tiahynka remained only in our museum»: in Kyiv you can see the archeology from the Tiahyn fortress, which was flooded]. *Ukrainska pravda _Zhyttia*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/8/254742/> [in Ukrainian].

15. Oksana Androshchuk. *Instagram*. Retrieved from https://www.instagram.com/p/CtaztpWNts6/?img_index=1 [in Ukrainian].

16. Oleskiv M. *Facebook*. Retrieved from <https://www.facebook.com/m.oleskiv/posts/10162698945028776> [in Ukrainian].

17. Tkachenko.UA. *Telegram*. Retrieved from <https://t.me/otkachenkokyiv/3714> [in Ukrainian].

УДК 7.02: 745/749

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.4>**Дяченко Алла Володимирівна,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,
декан факультету декоративно-прикладного мистецтва,
членкиня Спілки дизайнерів України,
членкиня Національної спілки художників України
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0003-4496-5931
pani.alla0107@gmail.com

РЕЗУЛЬТАТИ ВПРОВАДЖЕННЯ СХІДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК НА ФАКУЛЬТЕТІ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Процеси модернізації художньо-промислової освіти, характерні для сьогодення, мають важливі завдання індивідуального навчання. Важливо що для системи вищої художньо-промислової освіти, це означає в першу чергу можливість вироблення студентом власного стилю мистецької діяльності. Це припускає не тільки відхід від уніфікації у викладанні образотворчого мистецтва, але і пропонується різноманітність майбутнім фахівцям в галузі художньо-промислового мистецтва в східних стилях, жанрах, образотворчих техніках (у тому числі заснованих на сучасних комп'ютерних технологіях). Визначені заходи щодо впровадження в систему художньо-промислової освіти нових східних мистецьких практик і інноваційних методів навчання, а також глибоке осмислення методологічних і дидактичних основ процесу навчання студентів образотворчого мистецтва, на яких базується кожен стиль, жанр, образотворча техніка. Важливе значення в цьому плані набуває аналіз концептуальних основ і особливостей організації процесу навчання художньо-промислового мистецтва, виявлення проблем в системі практичної підготовки, і обґрунтування способів розв'язання цих проблем. Визначені шляхи розв'язання проблем навчання студентів художньо-промислового мистецтва в системі вищої освіти на базі факультету декоративно-прикладного мистецтва, Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, що визначають перспективи вдосконалення досліджуваного процесу: на педагогічному рівні – розробка прикладних основ процесу навчання художньо-промислового мистецтва з урахуванням специфіки кожного із напрямків – академічного, традиційного, інноваційного. Визначення ціннісних орієнтирів, світоглядних положень, творчих напрямків, на основі яких буде вироблятися процес навчання художньо-промислового мистецтва в закладі вищої освіти. На теоретико-педагогічному рівні було надано уточнення дидактичних основ навчання студентів художньо-промислового мистецтва з урахуванням сучасних тенденцій розвитку вищої художньої освіти, розширення і поглиблення змісту теоретичних дисциплін, поглиблення міжпредметних зв'язків, модернізація змісту практико-орієнтованих дисциплін; на інструментально-технологічному рівні – застосування в навчанні студентів художньо-промислового мистецтва проблемного підходу, інтерактивних та інформаційно-комунікаційних освітніх технологій, елементів проблемного навчання, реалізації ідей змістової дидактики, діалогу культури, східних мистецьких практик типу «гірлянд асоціацій» та моделі формування проєктних умінь майбутніх дизайнерів, що дозволить студентам освоїти різноманітні східні образотворчі елементи, зрозуміти культурний контекст Сходу.

Ключові слова: декоративні вироби, навчально-творчі завдання, східні мистецькі практики, творча діяльність, художні образи, художньо-промислова освіта.

Diachenko Alla. THE RESULTS OF THE IMPLEMENTATION OF EASTERN PRACTICES AT THE FACULTY OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS MYKHAILO BOICHUK KYIV STATE INSTITUTE OF DECORATIVE -APPLIED ARTS AND DESIGN

The processes of modernization of artistic and industrial education, characteristic for today, have important tasks of individual training. It is important that for the system of higher artistic and industrial education, this means,

first of all, the opportunity for the student to develop his own style of eastern artistic activity. This implies not only a departure from unification in the teaching of fine arts, but also offers diversity to future specialists in the field of artistic and industrial arts in eastern styles, genres, and visual techniques (including those based on modern computer technologies). The measures for the introduction into the system of artistic and industrial education of new Eastern art practices and innovative teaching methods, as well as a deep understanding of the methodological and didactic foundations of the process of teaching fine art students, on which each style, genre, and visual technique are based, have been determined. In this regard, the analysis of the conceptual foundations and features of the organization of the process of teaching eastern artistic and industrial art, the identification of problems in the system of practical training, and the justification of ways to solve these problems acquires important importance. The ways of solving the problems of teaching students artistic and industrial arts in the system of higher education on the basis of the Faculty of Decorative and Applied Arts, Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk, which determine the prospects for improving the researched process: at the pedagogical level – the development of applied foundations of the process training in artistic and industrial art, taking into account the specifics of each of the directions – academic, traditional, innovative. Determination of value orientations, worldview positions, creative directions, on the basis of which the process of teaching eastern artistic and industrial art in the institution of higher education will be developed.

Key words: *artistic and industrial education, creative activity, eastern artistic practices, educational and creative tasks, decorative products, artistic images.*

Вступ. Процес розвитку творчої активності студентів у системі вищої художньо-промислової освіти – це безперервний інноваційний процес, який сприяє формуванню нової форми, позитивним змінам освіти, а також прогресу суспільства загалом, враховуючи досвід ряду країн Сходу, таких як Китай, Індонезія, В'єтнам. Крім того, на сучасному етапі реформування освіти є потреба у творчих та активних художниках, здатних творчо вирішувати будь-які міжкультурні завдання. Загалом в умовах сьогодення розвивається взаємодія української освіти та східних мистецьких і навчальних практик саме у сфері культури [14].

Впровадження інноваційних ідей та східних мистецьких практик забезпечує реалізацію однієї з вимог сучасної освіти, зокрема, активізувати процес розвитку творчого потенціалу студентів, а також створити необхідні умови для самоосвіти вдосконалення професійної майстерності протягом усього життя. Так Прусак [12], вважає, що творчість педагога, пошук інноваційного, вивчення творчого наукового напрацювання педагогів-новаторів минулого сьогодення, а також створення сприятливих умов для цього – це є основою для оздоровлення освітньої галузі. Але щоб успішно трансформувати передовий досвід у власну педагогічну діяльність, треба вивчити його зміст, виділити головне та сформувати практичні вміння, щоб використати його у практичній діяльності. Важливими є сформовані компетентності.

Мета статті полягає у дослідженні перспектив і оцінці педагогічних результатів впровадження східних художніх практик на факультеті декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Матеріали та метод. У сучасній педагогічній науці склалися певні теоретичні передумови, що створюють умови для виявлення концептуальних засад та особливостей процесу підготовки студентів у системі вищої художньо-промислової освіти. Визначаємо дослідження наступної групи вчених: [2; 17] Вдовченко, Антонович, які присвячені характеристиці сучасних систем вищої педагогічної освіти та художньо-промислової освіти як їхньої складової, що дозволяє нам виявити особливості та напрямки у навчанні студентів образотворчому мистецтву у системі вищої художньо-промислової освіти.

Іншу групу складають дослідження, присвячені методичним аспектам навчання студентів різним національним видам образотворчого мистецтва у ЗВО (Figueras-Maz, Grandío-Pérez, Mateus 2021; Jordan, Weller 2018). У їхніх роботах представлено переважно порівняльний аналіз традицій академічного малюнка в художньо-педагогічній освіті східного і західного підходів.

Відомо, що підготовка у сфері образотворчого мистецтва є результатом творчих пошуків багатьох вчених, зокрема цим питан-

ням цікавилися Гриценко, Негай, Страшко [4], Небесник [9]. Питання розвитку творчої активності східними засобами мистецтва вивчали: Масол [10], Базелюк, Комаровська, Муромець, Рагозіна; Рисинець [13], Кобилянський, Лісіца, Пінаєва. Проблему розвитку творчих здібностей студентів мистецьких вищих навчальних закладів досліджували Гончаренко [3], Коломієць, Вересоцька. А, наприклад, Руденченко [14], проблему творчої діяльності особистості розглядав в тісному зв'язку з естетичною природою творчості, вважаючи її важливим фактором професійної підготовки митця.

Освітньою базою нашого дослідження стала Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, і окремо на факультет декоративно-прикладного мистецтва. Факультет сьогодні містить чотири кафедри: кафедра художньої кераміки, дерева, скульптури та металу, монументального і станкового живопису, мистецтва текстилю, вишивки та костюма і кафедра мистецтвознавства і мистецької освіти. [16]

Усі ці нововведення щодо східних мистецьких практик сприяють розвитку творчої активності та самостійності студентів, покращенню професійної підготовки. Так проведення проблемних лекцій, музейних проєктів, застосування ігрових технологій, тренінгів, кейс-методів, методів контекстного навчання, практикумів, мікро-викладання наближають студентів до реалій професійної діяльності, сприяють розвитку інтересу, творчої активності та формуванню умінь та навичок, необхідних у подальшій мистецькій діяльності.

Також у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, на згаданому факультеті, успішно застосовують інноваційні технології навчання, побудовані на досвіді творчих шкіл Китаю, Індонезії, В'єтнаму. З метою розвитку творчої активності для студентів обладнано майстерні скульптури та художньої кераміки, класи малюнка та живопису, аудиторію для занять пластичною анатомією. Інтерактивні презентації, відеофільми, бази даних комп'ютерних художніх енциклопедій,

дій, слайд-шоу, художньо-музичні композиції є важливою складовою результативного навчального процесу, а також сприяють інтересу до навчання, позитивної мотивації та розвитку творчої активності майбутніх фахівців художньо-промислового мистецтва.

Нині в системі вищої культурологічної освіти починають активно впроваджуватися китайська методика навчання образотворчого мистецтва, а для теорії навчання як і раніше характерна орієнтація на ідеї класичної дидактики) розроблено низку підходів, реалізація яких є досить перспективною в навчанні студентів образотворчому мистецтву в системі вищої художньо-промислової освіти [18, с.46]. Запропонуємо та розглянемо застосування інноваційних східних мистецьких практик на факультеті декоративно-прикладного мистецтва, Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

1). *Проблемний підхід у художньому навчанні (Китай).*

Мета проблемного навчання – засвоєння студентами змісту освіти через вирішення спеціальних навчальних завдань або виконання завдань, що містять «незаповнені місця», які не мають достатньо даних для отримання відповіді. Методика проблемного навчання добре зарекомендувала себе в Китаї, і вона побудована таким чином, що викладач студента «підводять» на нове рішення чи напрям вирішення завдання. Організація проблемного навчання будується на основі пред'явлення проблемних питань, проблемних завдань та створення проблемних ситуацій. Проблемне питання, на відміну від питання репродуктивного характеру, передбачає простого відтворення знань, а вимагає від студента роздумів, міркувань, самостійного пошуку необхідної інформації. Цей прийом доцільно застосовувати на заняттях з теорії та історії образотворчого мистецтва. Проблемні питання стимулюють самостійність та активність студентів, змушують їх замислитися над закономірностями образотворчого мистецтва та осмислити їх, дозволяють реалізувати принцип свідомості у навчанні [15, с. 42-43].

Проблемні завдання за досвідом китайських майстрів, призначені організації самостійної пізнавальної діяльності студентів на факультеті декоративно-прикладного мистецтва. У процесі навчання образотворчому мистецтву їх доцільно застосовувати на практичних заняттях, коли необхідно знайти композиційне, просторове або колористичне рішення для зображення предмета в незвичайному ракурсі, для передачі певної ідеї. Різноманітні проблемні ситуації можна застосовувати в процесі навчання студентів образотворчому мистецтву для встановлення більш глибоких і усвідомлених зв'язків між теоретичними дисциплінами й практичними заняттями, для успішного осягнення студентами загальних закономірностей образотворчої діяльності, а також різноманітних способів образотворчої діяльності, що застосовуються на основі певної закономірності [22].

2) Метод смислової дидактики у художньо-промисловому мистецтві (Китай).

В основі художньо-промислової освіти має лежати вміння студента сприймати та розуміти мистецтво у різних його проявах, бачити всю різноманітність мистецтва відрізнити справжню красу творів мистецтва від уявної. За наявної системи оцінювання погляд студентів на мистецтво є невиправдано вузьким. Дотримання суворих канонів у навчанні малюнку, живопису, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва, обмеження реалістичним напрямом у мистецтві не дозволяє студентам з достатньою мірою повноти зрозуміти складну та різноманітну мову мистецтва. Студенту необхідно дати більш широке бачення мистецтва, що характерно теж для китайського мистецтва. Це рух від точного відтворення об'єктів дійсності до освоєння різноманітних виразних засобів сучасного мистецтва, навчити його за допомогою кольору та пластики передавати різні емоційні стани, настрої, забезпечити опановування ним різними засобами художньої виразності, навчити його працювати з різними матеріалами, розвинути яву, надати волю творчості [1, с. 128].

Найбільш важливі для розв'язання проблем, що існують сьогодні в системі вищої художньо-промислової освіти, такі поло-

ження змістовної дидактики: формування особистості передбачає насамперед освоєння нею ціннісної складової культурного досвіду, становлення здатності до виявлення художнього змісту. З цієї точки зору при підготовці фахівців художнього мистецтва важливо поряд із навчанням їх процедур логічного аналізу застосовувати такі методи навчання, які дозволять їм опанувати процедури смислового пошуку. Для ефективного навчання необхідна «ціннісно розвиваюче освітнє середовище, що забезпечує залучення у зміст освіти широкого поля культурних смислів та потенційну можливість їх розвитку в колективній та індивідуальній творчій діяльності».

Отже, студентів необхідно знайомити зі східними творами образотворчого мистецтва, розширюючи «поле культурних смислів», які вони мали б можливість виявити, причому робити це необхідно не догматично, а включаючи студентів у різні види та форми творчої діяльності – не тільки власне образотворчої (малювання, ліплення, колажування тощо), а й у діяльність у межах виконання творчих завдань, безпосередньо пов'язаних з образотворчою діяльністю, але які передбачають «занурення» студента у культуру; у процесі навчання необхідно застосовувати герменевтичні методи, методи культурно-історичної рефлексії, звернення до символів культури, діалог [19, с.67].

Особливо важливі такі методи навчання студентів образотворчому мистецтву, оскільки дозволяють глибоко зрозуміти й «відчутти» твори мистецтва, співвіднести їх, з одного боку, з культурним контекстом, з іншого – з власними уявленнями про творчість, про способи відображення матеріальної та духовної реальності.

3). Навчально-творчі завдання з декоративно-ужиткового мистецтва (Індонезія).

Основним засобом, що дозволяє підвищити активність студентів, як відомо, є практичні завдання. Аналіз специфіки навчання з теорії декоративно-ужиткового мистецтва з практикумом, що викладається у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука відповідно до освітнього стандарту,

показав, що в процесі досягнення однієї з основних цілей цієї дисципліни – навчання виготовлення декоративних виробів – залишається недостатньо педагогічно організованою самостійна розумова навчально-творча діяльність студентів. Було встановлено, що у цьому навчальному процесі відсутня система навчально-мистецьких завдань і практик, яка стала б орієнтовною основою для самостійних творчих пошуків студентів.

Навчально-творче завдання, яке має широкий вжиток в мистецькій школі Індонезії, і розглядається там як мета, усвідомлена студентами в педагогічно організованій ситуації нового для них виду, тобто в умовах, що не дозволяють або обмежують використання наявного у студентів когнітивного та практичного досвіду [6, с. 123-128]. Тому навчально-творче завдання вимагає від українських студентів розумових і практичних дій, спрямованих на активне самостійне опанування знаннями, вміннями та навичками в конкретній навчальній дисципліні та одночасно на опанування знаннями, вміннями та навичками творчої діяльності, на розвиток їх творчого мислення, їх творчих здібностей. майбутніх спеціалістів у галузі декоративно-ужиткового мистецтва показав, що зафіксована відсутність системи застосування на заняттях з декоративно-ужиткового мистецтва навчально-творчих завдань як орієнтовної основи самостійної навчально-творчої проектно-дослідницької діяльності студентів є однією з причин недостатнього рівня сформованості у них необхідних для педагога художньої освіти якостей творчої особистості. Тому в нашій дослідно-пошуковій роботі ми запропонували та перевірили можливий варіант системного застосування навчально-творчих завдань у процесі навчання декоративно-ужитковому мистецтву.

Під системою навчально-творчих завдань у процесі проектно-дослідницької діяльності на заняттях з декоративно-ужиткового мистецтва ми розуміємо сукупність взаємопов'язаних навчально-творчих завдань, що формулюються відповідно до змісту навчання декоративно-ужиткового мистецтва, що реалізується, цілісне застосування якої

забезпечить досягнення цілей навчання декоративно-ужиткового мистецтва, включаючи мету формування у студентів якостей творчої особистості. У цю систему були включені такі види взаємопов'язаних та послідовно виконуваних навчально-творчих завдань [11, с. 85]:

- перетворення природних об'єктів в об'єкти декоративно-ужиткового мистецтва за допомогою поєднання відомих (стилізації, трансформації, спрощення тощо) та нових оригінальних прийомів;

- комбінування різних технік декоративно-ужиткового мистецтва в їх нові оригінальні поєднання;

- комбінування окремих операцій з різних технологій виготовлення виробів декоративно-ужиткового мистецтва в нові оригінальні способи створення об'єктів декоративно-ужиткового мистецтва;

- вдосконалення технічних засобів та пошук нових матеріалів для реалізації технік та технологічних процесів декоративно-ужиткового мистецтва.

Наведемо конкретні практичні приклади систематичного включення навчально-творчих завдань у процес навчання декоративно-ужиткового мистецтва. Так, для організації проектно-дослідницької роботи студентів їм запропонували розробити проєкт декоративного виробу з використанням технік вітража та аплікації з кольорового піску. Робота над цим проєктом була організована поетапно, починаючи з аналізу поставленого завдання. Цей етап передбачає пошук художньої ідеї пластичного образу декоративного виробу. При цьому осмислення мети навчально-творчого завдання організується як самостійне уточнення студентами проектною ситуації, що розглядається як проблемна ситуація, як ситуація нового виду.

4). Мистецькі практики типу «гірлянд асоціацій» (В'єтнам).

Застосування цього методу, який родом з В'єтнаму, допомагає студенту встановлювати неординарні взаємозв'язки фізичних, естетичних, емоційних та інших чинників, які впливають на пошук нового художнього образу, відшукувати нові художні мотиви у природних формах, нові ідеї декоративної стилізації

цих форм, підбирати оригінальні колірні гами майбутнього декоративно-прикладного виробу. Після того, як отримані ідеї будуть проаналізовані та графічно зафіксовані у вигляді остаточного ескізу існуючих варіантів вирішення навчально-творчого завдання першого виду, починається етап експериментування з матеріалами та процесами їх обробки.

На цьому етапі студентам пропонуються створення проєкту декоративного виробу шляхом комбінування матеріалів і технік, у прикладі йдеться про техніки вітражного розпису та аплікації кольоровим піском. Студентам пропонується перевірити можливості реалізації знайдених ідей за допомогою комбінування найрізноманітніших матеріалів та технік декоративно-ужиткового мистецтва з метою розробки оригінальної інтегрованої техніки вітражного розпису та аплікації кольоровим піском [5].

При цьому можуть вирішуватися локальні дослідницькі проблеми, наприклад: чи можна використовувати фарби вітражного розпису скла замість мозаїчного набору із фігурних шматочків скла, чи можна формувати мозаїчний набір із фрагментів спеченого кольорового піску та скляних фрагментів, які синтетичні матеріали можуть бути використані в інтегрованій техніці, що розробляється. У процесі вирішення завдань другого виду найефективніше використовувати відомий евристичний метод морфологічного аналізу та синтезу. Наприклад, проєкт скляного панно у техніці вітражного розпису та в техніці аплікації кольоровим піском можна представити такими структурними елементами: фон скляного панно, зображення кольорів на скляному панно, матеріали, що використовуються для виконання фрагментів панно.

Різні варіанти виконання виділених структурних (морфологічних) елементів (ознак) комбінуються у різних поєднаннях. З багатьох отриманих поєднань студенти відбирають найбільш відповідні вирішуваному творчому завданню. Наприклад, фон скляного панно у техніці розпису вітражними фарбами та зображення кольорів на скляному панно у техніці склеювання крупінок кольорового піску; фон скляного панно в техніці

склеювання крупінок кольорового піску і зображення квітів на скляному панно в техніці розпису вітражних фарб. Після вибору конкретних рішень студентами самостійно проводиться експериментування з обраними поєднаннями та порівняння між собою для відшукування оптимального рішення.

5). Модель формування проєктних умінь майбутніх дизайнерів (Японія).

Запропонована японська модель формування проєктних умінь майбутніх митців включає взаємопов'язані, послідовно змінюють один одного три етапи, на кожному з яких визначено мету, завдання, відібрано зміст (засоби та форми його організації), обрано педагогічні умови, систему відносин викладача та студента, визначено прогнозований результат.

Мета професійно-діяльнісного етапу передбачає розвиток у професійно-значущих якостей особистості, що навчаються, нестандартного творчого мислення. На цьому етапі було реалізовано інтеграцію проєктних завдань та задумів, спрямованих на формування цілісної системи загальнопрофесійних та спеціальних знань, умінь, навичок, здібностей, необхідних майбутньому дизайнеру художньо-промислового профілю [7, с. 35]. На базі факультету декоративно-прикладного мистецтва, Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука можна:

- проводити лабораторно-практичні завдання, спрямовані на засвоєння проєктних умінь, система проблемно-пошукових практичних завдань;
- організувати проєктну роботу в графічних редакторах (створення силуету загальної форми предмета; лінійно-конструктивне зображення предмета, засоби технічного малюнка, комбінаторика нереалістичних форм, стилізація та трансформація, стилізація та трансформація);
- забезпечити практики образного моделювання в афіші, плакаті та обкладинці журналу, копіювання умовних позначень листяних та хвойних рослин.

Мета японської моделі формування проєктних умінь майбутніх дизайнерів це опано-

вування студентами вміннями самостійного створення дизайн-проектів з урахуванням аналізу споживчого ринку. На базі факультету декоративно-прикладного мистецтва можуть бути реалізовані наступні педагогічні умови:

- застосування у навчальному процесі технологій активного формування проектних умінь майбутніх дизайнерів засобами графічних дисциплін на основі створення ситуацій професійної спрямованості;

- залучення роботодавців до підготовки майбутніх дизайнерів на основі соціального партнерства;

- формування системи практичних проектно-творчих завдань: побудова малюнка предмета з натури; вправу з малювання об'ємних композицій з нанесенням шрафування; побудова групи геометричних тіл з натури; побудова третьої проєкції за двома даними; побудова аксонометричної проєкції; технічний малюнок деталі у трьох проєкціях та аксонометрії;

- розробка оригінал-макета книжкової продукції; розробка фірмового іміджу організації; розробка вказівних конструкцій як елементів міського візуального навігатора;

- благоустрій та озеленення території навколо наявного архітектурного об'єкта; комплексне проектування паркової зони, участь у творчих ситуаціях, дизайнерських та мистецьких виставках, фестивалях, науково-практичних конференціях, презентаціях та захистах творчих проєктів.

Результатом впровадження східних мистецьких практик має стати: опановування знаннями, що навчаються, і вміннями в побудові простих лінійно-конструктивних форм і композицій простими графічними засобами; вміння передати матеріальність з урахуванням закономірності світлотіньового зображення площинних та об'ємних композицій [8, с.56].

Особливості реалізації кожного з розглянутих нами підходів вимагають окремого педагогічного трактування з обов'язковою організацією діагностичного та формуючого експерименту. Нашим завданням було лише показати у найзагальнішому вигляді, які можливості має кожен підхід у практичному навчанні образотворчому мистецтву на факультеті декоративно-прикладного мисте-

цтва, Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Висновки. Таким чином, перевірка у дослідно-пошуковій роботі запропонованих до впровадження східних мистецьких практик на заняттях з декоративно-ужиткового мистецтва із застосуванням системи навчально-творчих завдань показала, що ця методика забезпечує формування у студентів якостей творчої особистості. При цьому показано, що система навчально-творчих завдань, повинна розглядатися як сукупність взаємопов'язаних навчально-творчих завдань, як мінімум, чотирьох видів, що формулюються відповідно до змісту навчання декоративно-ужиткового мистецтва, що освоюються студентами, і виконуваними етапами проектно-дослідницької діяльності. Ці завдання мають бути включені до процесу проектно-дослідницької діяльності студентів на заняттях з декоративно-ужиткового мистецтва у взаємозв'язку один з одним, причому цілісність їх застосування забезпечується єдністю об'єкта творчої діяльності та цілями освітнього процесу.

Визначено, що перспективи вдосконалення процесу навчання студентів ЗВО художньо-промислового мистецтва пов'язані з концептуалізацією, варіативністю та індивідуалізацією навчання. Перспективною є опора при організації процесу навчання образотворчому мистецтву на положення проблемного підходу, методу смислової дидактики у художньо-промисловому мистецтві, впровадження практики навчально-творчих завдань з декоративно-ужиткового мистецтва, мистецьких практик типу «гірлянд асоціацій» та моделі формування проектних умінь майбутніх дизайнерів. Наголосимо, що можливості та умови реалізації названих підходів вимагають проведення спеціальних досліджень.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням та проектуванням дидактичних основ навчання студентів образотворчому мистецтву в системі вищої художньо-промислової освіти, дослідженням можливостей реалізації в даному процесі ідей компетентнісного, особистісно орієнтованого підходів.

Література:

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу // Питання культурології, 2020, № 36 -С. 69-73.
2. Вдовченко В., Антонович Є. Концептуальні засади фундаментального дослідження структури та змісту спеціалізацій «Художньо-проектна творчість», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Основи дизайну» профільного навчання в національній системі неперервної художньопроектної освіти // Педагогічний дискурс, 2015, Вип. 18.- С.20-33.
3. Гончаренко О. Коломієць Ю., Вересоцька Н. Формування конкурентоспроможного фахівця зі спеціальності «Технологічна освіта» // Рідна школа, 2012, № 11. -С.51-55
4. Гриценко Л. О., Негай Г. А., Страшко Л. М. Реалізація методологічного принципу системності навчання у процесі графічної підготовки фахівців технологій і дизайну // Молодь і ринок, 2021, № 1 (187).-С.84-91
5. Гуржій А. М., Глазунова О. Г., Волошина Т. В. Цифровий навчальний контент для системи відкритої освіти // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: Збірник наукових праць, 2020, Вип. 55.- С.268
6. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія. Харків, 2005.
7. Іванова Л. О., Соколова О. П. Введення в дизайн-проекування. Одес. нац. акад. харч. технологій. Одеса, 2017.
8. Коновальчук І. І. Проектні технології здійснення інноваційної освітньої діяльності // Проблеми освіти, 2017, Вип. 87.
9. Небесник І. І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. Ужгород, 2000. -С.133-139
10. Масол Л. М., Базелюк О. В., Комаровська О. А., Муромець В. Г., Рагозіна В. В. Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХІ столітті: Аналітична доповідь. Київ, 2012.
11. Прищенко С.В. Специфіка художньо-проектної культури та становлення дизайн освіти // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. Праць, 2013, Вип. 30.- С. 336-343
12. Прусак В. Становлення та розвиток дизайн-освіти в Україні (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) // Вісник Львівської нац. академії мистецтв, 2017, Вип. 31.-С. 71-82.
13. Рисинець Н. О., Кобилянський О. В., Лісіца С., Пінаєва О. Ю. Впровадження технологій освітньої мнемотехніки в закладах вищої освіти. Особистісно-професійний розвиток майбутніх фахівців: діалог зі стейкхолдерами. Вінниця, 2021.
14. Руденченко А. А. Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах: дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017.
15. Скринник-Миська Д. Актуальні мистецькі практики в Академії мистецтв. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/78726>
16. Факультет декоративно-прикладного мистецтва. Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Retrieved from: <https://kdidpamid.edu.ua/academy/fakultety/fakultet-dekoratyvno-prykladnogo-mystecztva/>
17. Чебикін А. Художня освіта в Україні ХХІ століття (культуротворчий аспект) Art education in Ukraine in the 21st century (cultural aspect) // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. Праць, 2000. Вип. 5. – С.30-39
18. Шапран О. Комунікативні аспекти підготовки здобувачів у фахових мистецьких коледжах // Молодь і ринок, 2023, Вип. 3 (211).-С. 76-81
19. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: зб. наук. ст. Інститут народознавства НАН України. Львів, 2006.
20. Figueras-Maz M., Grandío-Pérez M.M., Mateus J.-C. Students' perceptions on social media teaching tools in higher education settings // Communication and Society, 2021, 34(1). DOI: <https://doi.org/10.15581/003.34.1.15-28>
21. Jordan K., Weller M. Academics and social networking sites: benefits, problems and tensions in professional engagement with online networking // Journal of Interactive Media in Education, 2018. DOI: 10.5334/jime.44
22. Shelukhin M., Kupriichuk V., Kyrylko N., Makedon V., Chupryna, N. Entrepreneurship Education with the Use of a Cloud-Oriented Educational Environment // International Journal of Entrepreneurship, 2021, Volume 25, Issue Retrieved from: <https://www.abacademies.org/articles/entrepreneurship-education-with-the-use-of-a-cloudoriented-educational-environment-11980.html>

References:

1. Babii, N. P. (2020), "Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy: problematyka naukovoho dyskursu" [*Current cultural and artistic practices and processes: issues of scientific discourse*], Questions of cultural studies, No. 36, pp. 69–78 [in Ukrainian].
2. Vdovchenko, V. & Antonovych, E. (2015), "Kontseptualni zasady fundamentalnogo doslidzhennia struktury ta zmistu spetsializatsii "Khudozhno-proektna tvorchiist", "Dekorativnoprakladne mystetstvo", "Osnovy dyzainu" profilnogo navchannia v natsionalnii systemi nepererвної khudozhno-proektnoi osvity" [*Conceptual principles of the fundamental research of the structure and content of specializations "Art and design creativity", "Decorative and applied art", "Fundamentals of design" of specialized training in the national system of continuous art design education*], Pedagogical Discourse, vol. 18, pp. 20-33 [in Ukrainian].
3. Honcharenko, O., & Kolomiets, Yu., Veresotska, N. (2012), "Formuvannia konkurentospromozhnogo fakhivtsia zi spetsialnosti "Tekhnolohichna osvita" [*Formation of a competitive specialist in the specialty "Technological education"*], Native School, no. 11, pp. 51- 55[in Ukrainian].
4. Hrytsenko, L. & Nehai, H., Strashko, L. (2021), "Realizatsiia metodolohichnoho pryntsyphu systemnosti navchannia u protsesi hrafichnoi pidhotovky fakhivtsiv tekhnolohii i dyzainu" [*Implementation of the methodological principle of systematic training in the process of graphic training of technology and design specialists*], Youth & market, No.1 (187), pp. 84–91 [in Ukrainian].
5. Hurzhii, A. M., & Hlazunova, O. H., Voloshyna, T. V. (2020), "Digital educational content for the open education system" [*Digital educational content for the open education system*], Modern information technologies and innovative teaching methods in training: methodology, theory, experience, problems, Vol. 55, 268 p. [in Ukrainian].
6. Danylenko, V. (2005), *Dyzayn Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhn'o-proektnoi kul'tury* [*Design of Ukraine in the world context of art and design culture*]: monohrafiya, Colorit. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Ivanova, L. O., & Sokolova, O. P. (2017), *Vvedennia v dyzain-proektuvannia* [*Introduction to design*], Astroprint. Odesa[in Ukrainian].
8. Konovalchuk, I. (2017), "Proiektni tekhnolohii zdiisnennia innovatsiinoi osvitnoi diialnosti" [*Project technologies for implementing innovative educational activities*], Problems of education, №87, pp. 133-139. [in Ukrainian].
9. Nebesnyk, I. I. (2000), *Khudozhnia osvita na Zakarpatti u KhKh stolitti: istoriko-pedahohichnyi aspekt istorikopedagogicheskogo aspek* [*Art education in Transcarpathia in the 20th century: historical and pedagogical aspect*], Zakarpattia. Uzhhorod [in Ukrainian].
10. Masol, L. M., & Bazelyuk, O. V., Komarovska, O. A., Muromets, V. G. Ragozina, V. V. (2012), *Mystets'ka osvita v Ukraini: rozvytok tvorchoho potentsialu v XXI stolitti* [*Art education in Ukraine: development of creative potential in the 21st century*]: Analytical report, Aura Books. Kyiv.[in Ukrainian].
11. Pryshchenko, S. V. (2013), *Spetsyfika khudozhno-proektnoi kultury ta stanovlennia dyzainosvity*" [*The specifics of artistic design culture and the formation of design education*], Recent issues of history, theory and practice of artistic culture, Vol. 30, pp. 336-343[in Ukrainian].
12. Prusak, V. (2017), "Stanovlennia ta rozvytok dyzain-osvity v Ukraini (kinets KhKh – pochatok KhKhI st.)" [*Formation and development of design education in Ukraine (late XX-early XXI century)*], Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, Vol. 31, pp.71-82. [In Ukrainian]
13. Rysynets, N. O., Kobylanskyi O. V., Lisitsa S. & Pinaieva O. Yu. (2021), *Vprovadzhennia tekhnolohii osvitnoi mnemotekhniki v zakladakh vyshchoi osvity* [*Implementation of educational mnemonic technologies in institutions of higher education*], Osobystisno-profesiinyi rozvytok maibutnikh fakhivtsiv: dialoh zi steikkholderamy, TOV «Druk». Vinnytsia[In Ukrainian].
14. Rudenchenko, A. A. (2017), *Teoretychni i metodychni zasady navchannia etnodyzainu studentiv u vyshchyykh mystetskykh navchalnykh zakladakh* [*Theoretical and methodical principles of teaching ethnodesign to students in higher art educational institutions*], Candidate's thesis. Kyiv [In Ukrainian].
15. Skynnyk-Myska, D. (2022), *Aktualni mystetski praktyky v Akademii mystetstv*. [*Actual artistic practices at the Academy of Arts*]Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/78726> [In Ukrainian].
16. Faculty of decorative and applied arts Mykhailo Boichuk Kyiv state institute of decorative -applied arts and design)" [*Faculty of decorative and applied arts. Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk*], (2023). Retrieved from: <https://kdidpamid.edu.ua/academy/fakultety/fakultet-dekorativno-prakladnogo-mystecztva/>
17. Chebykin, A. (2020), "Khudozhnia osvita v Ukraini XXI stolittia (kulturotvorchyi aspekt [*Art education in Ukraine in the 21st century (cultural aspect)*] ,Dialogue of cultures: Ukraine in the world context. Art education: coll. of science works, № 5, pp. 30-39[In Ukrainian].

18. Shapran, O. (2023), “Komunikatyvni aspekty pidhotovky zdobuvachiv u fakhovykh mystetskykh koledzhakh” [*Communicative aspects of training applicants in professional art colleges*], Youth and the market, Issue 3 (211), pp. 76-81 [In Ukrainian].
19. Yatsiv, R. (2006), *Ukrayins'ke mystetstvo KHKH stolittya [Ukrainian art of the 20th century]: zb. nauk. St, Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, Afisha. L'viv.* [In Ukrainian].
20. Figueras-Maz, M., Grandío-Pérez M. M., Mateus J.-C. (2021), “Students’ perceptions on social media teaching tools in higher education settings”, *Communication and Society*, 34(1), pp. 15-28. DOI: <https://doi.org/10.15581/003.34.1.15-28>
21. Jordan, K., Weller M. (2018), “Academics and social networking sites: benefits, problems and tensions in professional engagement with online networking”, *Journal of Interactive Media in Education*, 1-9. DOI: [10.5334/jime.44](https://doi.org/10.5334/jime.44)
22. Shelukhin, M., Kupriichuk, V., Kyrylko, N., Makedon, V., Chupryna, N. (2021), “Entrepreneurship Education with the Use of a Cloud-Oriented Educational Environment”, *International Journal of Entrepreneurship*, Volume 25, Issue 6. Retrieved from: <https://www.abacademies.org/articles/entrepreneurship-education-with-the-use-of-a-cloudoriented-educational-environment-11980.html>

УДК 7.038:7.071

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.5>**Засенко Сергій Володимирович,**

магістр кафедри живопису та композиції

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-9188-4996

sergii@zasenko.name

ДИСКУРС СИМВОЛІКИ ВЕСНИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ КІНЦЯ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ

У статті зосереджено увагу на передумовах зародження та розвитку символічних зображень. Визначено, що залежно від особливостей застосування, символіка весни у творах європейського живопису кінця ХІХ-ХХ століть поєднує елементи пробудження природи та загадкові жіночі образи. Узагальнено алегоричні об'єкти весни, складність символіки яких залежить від індивідуальних кольорово-тональних рішень митця, його духовного розвитку, уяви про засоби образного відображення природи та жінки. Метою статті є окреслення мистецтвознавчого дискурсу символіки весни в європейському образотворчому мистецтві. Науковими методами, що використовувались для вирішення поставлених завдань обрано комплекс загальнонаукових методів пізнання (аналіз, аналогія, абстрагування та ретроспективний аналіз). За допомогою таких методів пізнання, як аналіз та узагальнення досліджено причинно-наслідкові зв'язки між категоріями «символ» та «символізм» у мистецтві. Використано метод абстрагування для дослідження низки європейських мистецьких робіт і визначено особливості специфічної наукової мови (знаки, символи, колір тощо), притаманної цим роботам. Завдяки використанню методу ретроспективного аналізу виявлено та узагальнено асоціативні образи весни та прийоми їх відображення в європейському образотворчому мистецтві. Наукова новизна полягає у переосмисленні значення образу «весни» шляхом персоніфікації таких абстрактних форм-символів як краса природи, молодість жінки та філософсько-релігійної алегорії Божий дар, який набуває видимої форми у символічних образах зародження життя. Висновки: у дослідженні конкретизовано сутність дефініції «символ» через поняття знаковості об'єкта (образу) в контексті кольорово-тонального вирішення та смислового наповнення твору. Проведено аналіз творів митців європейського живопису в контексті представлення символіки весни. З'ясовано, що символіка весни у роботах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. набуває художньої виразності завдяки образам пробудження природи та розквіту молоді жінки, у який зароджується нове життя.

Ключові слова: символ, символіка весни, символізм, візуальна мова, європейський живопис, алегорія, традиція.

Zasenko Serhii. DISCOURSE OF SPRING SYMBOLISM IN EUROPEAN PAINTING OF THE LATE XIX-XX CENTURIES

The aim of the article is to highlight prerequisites for emergence and development of symbolic pictures. It was determined that, depending on the specifics of the application, the symbolism of spring in the works of European painting at the end of the XIX-XX centuries combines elements of the awakening of nature and mysterious female images. The allegorical objects of spring are summarized, the complexity of the symbolism of which depends on the individual color and tonal decisions of the artist, his spiritual development, and their imagination about the means of pictorial representation of nature and women. The aim of the article is to outline the art discourse of the symbolism of spring in European art. A complex of general scientific methods of cognition (analysis, analogy, abstraction, and retrospective analysis) was chosen as the scientific method used to solve the tasks. With the help of such cognitive methods as analysis and generalization, the cause-and-effect relationships between the categories «symbol» and «symbolism» in art were investigated. The method of abstraction was used to study several European works of art, and the features of the specific scientific language (signs, symbols, color, etc.) intrinsic to these artworks were determined. The method of retrospective analysis allowed to find and summarize associative images of spring in European fine art.

The scientific novelty consists in rethinking the meaning of the image of «spring» by personifying such abstract forms-symbols as the beauty of nature, the youth of a woman, and the philosophical and religious allegory of God's gift, which takes a visible form in symbolic images of the birth of life.

Conclusions: the article specified the essence of the definition of «symbol» through the concept of the iconicity of the object (image) in the context of the color-tonal solution and the semantic content of the work. The works

of European artists were analyzed in the context of the representation of spring symbolism. It was found that the symbolism of spring in the artworks of the second half of the 19th – beginning of the 20th century acquires artistic expressiveness because of the images of the awakening of nature and the blossoming of a young woman in whom a new life is born.

Key words: *symbol, spring symbolism, visual language, european painting, allegory, tradition.*

Вступ. Образотворче або пластичне мистецтво втілює ідеї в образах, кольорах, символах. Пластичні мистецтва мають власний інструментарій, за допомогою якого художник візуалізує ідею на площині, як посередник між двома світами – потойбічним та земним. Просторово-символічна цінність твору залежить від засобів мистецтва, соціального та культурного досвіду митця, його вміння синтезувати та втілити власні ідеї у творі, передати відтінки настрою людини тощо.

За тисячі років мистецтво набуло незліченних форм і втілень. З'явилися нові засоби та технології, які радикально змінювали способи творення, призначення та концепції мистецтва. Символи та стилі попередніх епох потребують переосмислення сучасними митцями. Це дослідження обмежено пізнанням характерних ознак символізму як художнього та естетичного напрямку у мистецтві та узагальненням особливостей образно-символічного відображення «весни» на прикладі творів європейського живопису кінця ХІХ–ХХ століть.

Матеріали та метод. Матеріали наукової та спеціальної літератури стали підґрунтям для дослідження сутності категорій «символіка» та «символізм» в контексті філософії мистецтва. Дослідниками символізму як самостійного філософсько-естетичного напрямку є такі західноєвропейські митці, як Ш. Бодлер, П. Верлен, Ж.-К. Гюїсманс, А. Жід, С. Малларме, А. Мокель, М. Метерлінк, Ж. Мореас, А. Рембо та інші. Європейські дослідники такі, як Р. Андрюшіте-Жукене, Е. Вільтшнігг, Ж. Кассу, Х. Еггер, Г. Мішо, Ж. П'єро, Р. Франц, Ш. Хірш та інші намагалися виокремити характерні риси та особливості символізму.

Варто зазначити, що підґрунтям зародження символізму як філософсько-естетичного напрямку вважається романтизм філософії А. Шопенгауера, Е. Гартмана та Ф. Ніцше,

а також неповторна творчість Р. Вагнера. Уперше категорію «символізм» застосовано у 1886 році у «Маніфесті символізму» (Le Symbolisme) французьким поетом Жаном Мореасом. Наприкінці 70-х – початку 80-х рр. ХІХ ст. символізм набуває популярності у західноєвропейському образотворчому мистецтві.

Дослідження показало, що характерною ознакою символу є природний зв'язок між ідеальним та реальним, втілення цього внутрішнього зв'язку потребує інтуїції, здогадки та власної духовності митця. Вважається, що митець-символіст є посередником між земним та небесним світом, космосом. Застосування у власній творчості першообразів, першоідей, образів містичного осягнення світу стає підґрунтям їх художньої творчості.

Німецький митець Макс Бекман стверджував, що «шукає місток, який веде від видимого до невидимого». Його співвітчизник Еміль Нольде переконував, що «робота стає твором мистецтва, коли людина переоцінює цінності природи та додає свою власну духовність» [1, с. 158]. Отже, мистецтво переформулює ідею, пристосовуючи її до себе.

«Мистецтво не відтворює видиме, – писав Пауль Клее 1920 року, – воно радше створює його» [1, с. 158]. Продовжуючи твердження Клее, висловлене в його «Творчому кредо», вважаємо що його доцільно застосувати до всіх форм художньої виразності символізму. Візуальне вираження у мистецтві є способом його зв'язку з реальним світом, соціумом, природою, а також історією та філософією.

Дослідження передбачає використання низки наукових методів пізнання, таких як: аналіз, аналогія, абстрагування та ретроспективний аналіз. Разом з цим, методом апробації є теоретичні і живописні положення дослідження автора, які отримали схвальну оцінку фахівців упродовж 2021–2023 років. Серед них: Персональна виставка живопису «Краса

довкола» (м. Київ, з 30 вересня по 31 жовтня 2021 р.); публікації – фахової наукової статті [2], тез конференції [3] та матеріалів у соціальних мережах тощо.

Мета дослідження полягає у пізнанні символу, як специфічної візуальної мови та символіки, яку було використано у творах європейського живопису кінця XIX-XX століть задля висвітлення вічної теми «весни».

Відповідно до мети сформовано такі завдання дослідження:

1. Провести аналіз наукової та спеціальної літератури задля розкриття сутності категорій «символ» та «символізм» в контексті філософії мистецтва.

2. Виокремити асоціативні об'єкти, які характеризують образи весни через символи в образотворчому мистецтві.

3. Розкрити особливості розвитку європейського символізму та проаналізувати символіку весни на прикладах творів європейського живопису кінця XIX-XX століть.

Виклад основного матеріалу, результати.

Вирішення завдань відбувалось із застосуванням низки наукових методів пізнання. Так, за допомогою методу аналізу визначено причинно-наслідкові зв'язки між категоріями «символ» та «символізм» у мистецтві. Завдяки методу абстрагування охарактеризовано особливості використання специфічної наукової мови (знаки, символи, кольори тощо) на прикладах низки робіт європейських митців. Застосування методу ретроспективного аналізу при дослідженні творів європейського образотворчого мистецтва кінця XIX-XX ст. дозволило узагальнити асоціативні образи та символіку весни.

Дослідження передумов виникнення символізму як західноєвропейської модерністської течії показало, що твір набуває художньої виразності, коли він втілює людську фантазію в ідеї, що передається інтуїтивно та асоціативно через метафоричність, символічність, образність, алегоричність і колір. Природне або фізичне підґрунтя кольору у мистецтві набуває символічного значення в контексті впливу на емоційну реакцію людини. Так, наприклад Леонардо да Вінчі, досліджуючи світло як фізичне явище, не

забував і про семантичну функцію кольору. Для нього чотири елементи означали: «жовтий – Землю, зелений – Воду, блакитний – Повітря, червоний – Вогонь [1, с. 70].

Підґрунтям для перетворення символізму у самостійний художній напрям є: символіко-алегорична та символіко-реалістична образність творів романтиків, прерафаелітів й назарейців [4]. Незважаючи на симбіоз поняття «символіко-алегорична образність», варто відзначити відмінність символізму від алегорії. Алегорію використовують для відображення абстрактного образу через конкретне засобами зовнішнього й штучного уподібнення [1, с. 72]. Разом з цим, символізм є результатом відтворення митцями-символістами трансцендентної суті Всесвіту, візуалізації ідеї, яка стає видимою. Важливим є принцип «доцільного доторку до людської душі» через образи, гармонію кольорів та засоби власної візуальної мови творця.

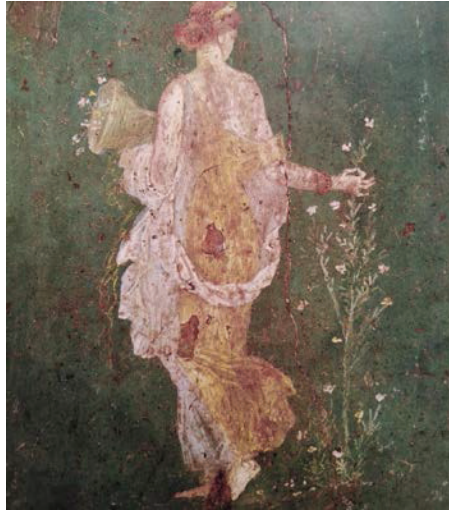
Середньовічне мистецтво перейняло алегорію як дидактичну, моралізаторську форму, використовуючи радше християнську, ніж язичницьку символіку [1, с. 72]. Як приклад, алегорія весни спостерігається у граційній постаті Флори, зображеної на римському настінному розписі зі Стабії, яка є відлунням майже сучасної їй поетичної алегорії, створеної поетом Лукрецієм у I ст. до н. е. (іл. 1).

Фреску (іл. 1) знайшли у Стабії – порту, знищеному виверженням Везувію 79 року [1, с. 72]. Вона нагадує рядки з Лукреція:

«Йде ось Весна; побіч неї – Венера ступає... вслід Зефірові – Флора, мати його, перед ними, дорогу встеляючи рясно»

(Тит Лукрецій Кар, «Про природу речей»)

Фрагмент із поеми Тита Лукреція Кар «Про природу речей» надихнув С. Боттічеллі на створення (близько 1478 року) найвідомішого та найзагадковішого полотна «Весна» (або «Primavera»), де уособлення абстрактних ідей набули видимої форми. На картині «Весна» зображені дев'ять фігур з класичної міфології, які йдуть по квітучій галявині в гаю апельсинових і лаврових дерев. На передньому плані праворуч Зефір обіймає німфу на ім'я Хлоріс, перш ніж узяти її; потім вона зображується після перетворення на Флору, богиню весни.

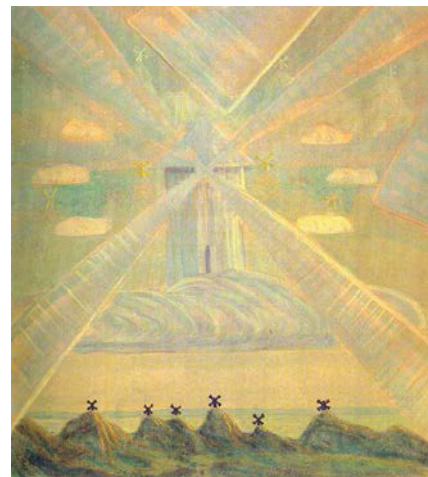


Іл. 1. Фреска Флори, персоніфікації весни, зображеної на римському настінному розписі зі Стабії

Німецький вчений Ф. Шлегель у праці «Культурологічний аспект символізму в образотворчому мистецтві» підкреслює, що «істинний символ» – це злиття ідеї та життя у творі», який розкривається в живописі як візуалізація символіки духу. Тобто, суть істинного мистецтва полягає у символічному відображенні Всесвіту. А. Мокель підкреслює глибинне значення символу та вказує на його зв'язок з образом.

Використовуючи символи для вираження почуттів та емоцій, фантазій та містичних явищ, творець втілює своє бачення сутності життя та ідей світобудови. Прагнучи до ідеалу, художники намагалися усамітнитися у світі власної уяви, відобразити «надреальність», «надкрасу» та «надчасність». Таємничі, магичні теми символісти черпали в різноманітних фантастичних навчаннях, віруваннях народів, які вже давно не існують, у мистецтві далеких країн. Яскравим прикладом символізму є живопис чеського художника А. Мухи «Весна» (1893) із серії сезони. Найбільшого поширення символізм, як напрям набув у Німеччині. Цікаві роботи таких французьких живописців, як Оділон Редон і П'єр Пюві де Шавані, які привертають увагу завдяки їх художній майстерності. Картини литовського художника Чюрленіса Мікалоюса Костянтинаса вирізняються своєю казковістю, неправдоподібністю, фантастич-

ним зображенням. Найбільш відомі цикли «Соната сонця» та «Соната весни» (іл. 2).



Іл. 2. Мікалоюс Костянтинас Чюрленіс «Соната весни». 1907 р. 72 x 62 см

На символічну природу мистецтва та важливість самовираження й репрезентації вказували Е. Кассіер, А. Уайтхед, С. Лангер – прихильники семантичної філософії. Е. Кассіер тлумачить мистецтво як символічну мову для пізнання створеної ним форми не об'єктивного світу.

Аналіз європейського живопису (табл. 1) показав, що у творчості митці поєднували естетичну функцію символу з інноваційним підходом до створення мистецьких форм, які реалізували в композиції, гармонії кольорів, кресленні ліній як «динамічному акті».

Таблиця 1

Узагальнення митців – представників європейського живопису, які використовували символи в роботах (складено автором)

Країна	Перелік митців
Франція	Г. Моро, О. Редон, П. Де Шаванн, група «Набі» та інші
Бельгія	Ф. Кнопф, Дж. Енсор, Ф. Ропс, Ж. Дельвиль та інші
Австрія	Г. Клімт, А. Кубін та інші
Великобританія	О. Бердслі, У. Хоуелл Деверелл, Дж. Уїтлер та інші
Німеччина	Ф. Фон Штук, Ф. Келлер та інші
Іспанія	Н. Мартін Фернандес де ла Торре та інші
Італія	Дж. Сегантіні, У. Боччоні та інші
Литва	М. Константінас Чюрльоніс та інші
Норвегія	Е. Мунк, Х. Егедіус
Швейцарія	А. Беклін, Ф. Ходлер та інші
Чехія	Ф. Купка, А. Муха та інші
Україна	К. Малевич (представник абстракціонізму), символічні мотиви наявні у творчості Федора та Василя Кричевських, М. Жука, П. Холодного та інших митців

Аналіз табл. 1 та праці [4, с. 624] дозволяє виокремити чотири радикальних види змін, характерних для напрямів європейського живопису кінця XIX – початку XX століття та класифікувати їх за наступними ознаками.

1. Синестетична форма «почуття – сприйняття» (імпресіонізм, фовізм, експресіонізм – представники: Е. Моне, П. Огюст Ренуар, А. Дерен та інші).

2. Кінестетична форма – «процес пізнання на дотик» (абстрактне мистецтво – представники: К. Малевич, В. Кандинський та інші).

3. Кріптестетична форма співпереживання (постімпресіонізм; експресіонізм групи «Міст» (із Дрездена) та «Блакитний вершник» (із Мюнхена); сюрреалізм, дадаїзм – представники: Е. Мунк, Дж. Енсор, Ван Гог, П. Пікасо, М. Шагал та інші).

4. Порербрететична інтелектуально-логічна форма (кубізм, конструктивізм, футуризм – представники: П. Пікасо, К. Малевич, У. Боччоні та інші).

Усе вищезазначене створювало «багатоголосну поліфонію» візуальної образності кінця XIX – початку XX століття. Варто зазначити, що існують різні види класифікацій стилів образотворчого мистецтва, наприклад М. Берд [1, с. 146] окрім іншого, виокремлює категорію «абстрактне мистецтво». Сутність «абстрактного мистецтва» він вважає розмитотою, саме тому цю категорію, на думку автора, досить широко застосовують до будь-

якої роботи, що нібито не зображує очевидну реальність.

На початку XX століття у західноєвропейському образотворчому мистецтві найбільшої популярності набуває стиль «модерн» [5, с. 9]. Назва цього стилю відрізнялась в європейських країнах:

– Франція – «*ар-нуво*» (нове мистецтво) – від назви виставки в Парижі;

– Британія, Східна, Правобережна та Південна Україна – «*модерн*» (англ. *modern style* – сучасний стиль);

– Німеччина – «*югендштіль*» (молодий стиль або стиль молодих) – від назви ілюстрованого журналу «*Jugend*»;

– Австрія, Чехія, Польща, Західна Україна – «*сецесія*» (окремішність, відокремлення).

Характерними ознаками стилю модерн [5, с. 14] є: синусоїдальна, в'юнка лінія без прямих кутів і геометричних форм – як хвала усьому мінливому; наявність флористичних та зооморфних мотивів (лілії, соняхи, ліани, павичі, сови, змії тощо) – як реакція на теорії Дарвіна і Фрейда; любов до асиметрії – як бунт проти «правильних попередників»; надмір орнаментики – як те, що повторюється, тягнеться за обрій у безкінечність.

Початок весни незмінно захоплював уяву європейських художників у XIX–XX ст., оскільки весна символізує оновлення природи, життєву силу та вічний цикл життя.

У квітучих пейзажах художники прагнули втілити ефемерну красу весни через пробудження природи та з використанням кольорово-тональних рішень (роботи імпресіоністів та реалістів). Інший підхід до передачі образу весни використовували художники романтизму, символізму та сюрреалізму, адже вони звертались до міфологічних символів та символів первісних цивілізацій. Зміна однієї пори року іншою стала метафорою мінливих культурних і соціальних ландшафтів Європи. У цей період митці використовували образи весни з метою передачі настрою оптимізму й самоаналізу. Від яскравих полотен імпресіоністів до інтроспективних робіт художників-символістів, зображення весни в європейському мистецтві є свідченням творчої здатності художників охопити та передати суть цієї швидкоплинної пори року та вплести її в тканину власних творчих інтенцій. Художники реалісти та імпресіоністи зображували образи весни через пейзажі пробудження природи. Наприклад, характерним для реалістичного пейзажу «Весна» (1852) Теодора Руссо є відображення сонячного весняного дня з використанням природної гамми теплих кольорів, що створює радісний настрій. Загальний ефект світла підсилюється завдяки темній зоні тіні на передньому плані картини.

У роботі «Весна життя» (1871) Жан-Батіст-Каміль Коро передає образ весни через похмурий настрій природи. Для художника-реаліста характерно зображувати красу не сприймаючи її легковажно, а захоплюватися драматичністю моменту. Загалом, характерним для картини є використання стриманої кольорової гами. Загальний пейзаж виконано зеленкавими і синіми кольорами по жовтій підкладці. Постаць дівчини контрастує з навколишнім середовищем завдяки використанню блідо-рожевого кольору плаття та світлішого тону фарб, обраних для тіла.

Характерними ознаками живопису кінця XIX століття є – зображення жіночих образів через символіку природи їх божественної та/або демонічної суті. Разом з цим, містична природа жінки передається через символи вічної молодості та краси, як, наприклад в «Primavera» С. Боттічеллі.

У картині «Весна» Рене Магрітту вдалося передати образ весни шляхом використання символів яйця та птаха (іл. 3).



Іл. 3. Рене Магрітт «Весна». 1965 р.

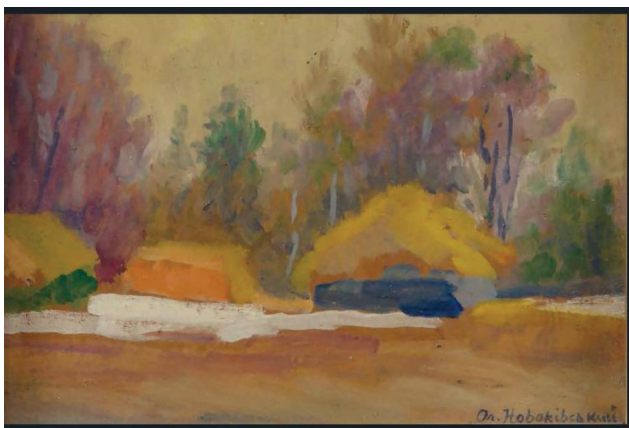
Символ яйця у пташиному гнізді свідчить про зародження нового життя. «Тут птах, що складається з гілок і листя, виглядає як витончений гобелен Савоннері» [6, с. 170]. Він зображений ковзаючим над деревом, маючи тий самий колір як дерев'я та листя та над гніздом, що лежить на низькій кам'яній стіні. Три яйця у гнізді символізують про «родючість весни». «Більш вражаючою особливістю є повторення того самого мотиву (гілок і листя) у двох об'єктах, які рухаються зовсім різними шляхами, ніби встановлюючи – спосіб візуального та психічного зв'язку між птахом і лісом». Рене Магрітт відноситься до художників сюрреалістів, характерним для його творчості є використання незвичайного поєднання предметів для отримання нових символів. «У певному сенсі Магрітт був не стільки художником у звичайному розумінні цього слова, скільки інженером, чия уява розвивається в обмеженій сфері створення комбінацій з кількох доступних компонентів» [7, с. 5]. Саме ці особливості (обмеження кількості об'єктів, інженерний підхід до композиції та стиль виконання) є характерними для роботи «Весна» (іл. 3).

Отже, досліджено та систематизовано різноманітні вибору європейськими художниками власних стильових варіацій та асоціативних

елементів для відображення образу «весни». Особливості їх творчості полягають у застосуванні різних варіацій символів та засобів художнього відображення залежно від власних уподобань митця.

До українських дослідників символізму як художнього напрямку належать М. Битинський, П. Говдя, Б. Лобановський, В. Личковах, І. Остащук, О. Федорук, Т. Шевчук та інші. На думку О. Федорука, «європеїзація українського мистецтва, включення його в стилеві потоки європейського мистецького менталітету фактично беруть початки в перші десятиліття ХХ століття» [8, с. 124].

Талановитим і темпераментним представником українського національного постмодерну був уродженець зазбручанського Поділля – Олекса Новаківський. Він вчився у Краківській академії красних мистецтв. Творчість його – явище багатоманітне, в якому співіснують різні зразки модерну: лінія, колір і форма, сукупність яких активно впливає на формування художнього образу [9, с. 7]. О. Новаківський у 1930 році створив захоплюючий твір «Рання весна в горах» (іл. 4).



Іл. 4. О. Новаківський «Рання весна в горах». 1930. Картон, олія. 12 x 17 см

Варто зазначити, що усвідомлюючи європейську приналежність, українське образотворче мистецтво ввібрало її потужне символічне підґрунтя та надало національної забарвленості.

В історичному перебігу – приховані сенси, закладені в символіці природи та образі жінки – важливого в українському живописі

першої третини ХХ ст., який іще з архаїчних часів несе в собі сакральне наповнення. Семантика образу в українському мистецтві – матір, жіночий початок, земля, батьківщина, втілення миру, природа, врожай, пори року, охорона домашнього вогнища, берегиня, продовження роду – зображають у вигляді жінок різного віку.

Проведений ретроспективний аналіз асоціативних елементів, які застосовували митці, дозволив узагальнити й систематизувати символіку в європейському образотворчому мистецтві. З'ясовано, що символіку весни європейські художники зображували через образи пробудження природи та/або одухотворений настрій молодої жінки, внутрішній розквіт якої пов'язаний із символами зародження нового життя.

Висновки. У статті узагальнено особливості тлумачення дефініції «символ», який створює бачення предмета, об'єкта (образу), формує ціннісні критерії глибинного значення. Сутність «символу» конкретизовано через поняття знаковості об'єкта (образу) в контексті кольорово-тонального вирішення та смислового наповнення твору мистецтва. Узагальнено особливості відображення символічних образів в європейському образотворчому мистецтві, які утворюють складну взаємодію знаків, символіки, кольорів, як специфічної візуальної мови в доробку окремих художників, які працювали на зламі ХІХ–ХХ ст. Здійснено ретроспективний аналіз символіки весни у творах європейського живопису та узагальнено асоціативні об'єкти, які характеризують образ весни через відродження природи, родючість землі, продовження життєвого циклу. З'ясовано, що символіка весни в період другої половини ХІХ – початку ХХ ст. набуває художньої виразності в образах пробудження природи та розквіту молодої жінки, у який зароджується нове життя.

Практичне значення дослідження полягає в узагальненні особливостей символіки весни у творах європейських художників кінця ХІХ–ХХ ст. Використання європейських традицій, асоціативних елементів, засобів написання картини набуває трансформації у підходах до збору матеріалу та пошуку образно-символічного

втілення художнього образу Матері (Весна) в контексті відновлення України. Результатом рефлексії на сучасні події, був створений живописний твір «Дух Весни» 2023 року, автор Сергій Засенко (Керівник майстерні: професор Олександр Петрович Цугорка).

На полотні розміром 150 x 150 см., виконаному олійними фарбами, художник через символіку візуалізує вічну тему початку нового життя. Матір-Весна стоїть на вершині піраміди, що веде нас до тла зображеного у ортогональній проекції та символізує віру у

перемогу життя над смертю. Через складний філософсько-релігійний сюжет, підґрунтям якого стали сучасні події в Україні, митець передає тендітність образу початку нового життя, його вразливість та, разом з цим силу Духу молодої жінки, яка отримала Благую звістку та Віру в духовне оновлення та відродження України.

Перспективами подальших досліджень є визначення стилістичних особливостей символіки «код нації» в українському образотворчому мистецтві.

Література:

1. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво / Пер. з англ. О. Українця та К. Дудки. Київ : ArtHuss, 2019. 208 с.
2. Засенко С. В. Дискурс концептуального мистецтва київського художника Вілена Барського. *Український мистецтвознавчий дискурс* : журнал. Київ : НАУ, Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 4. С. 14-20. doi.org/10.32782/uad.2022.4.2
3. Засенко С. В. Особливості символіки у мистецтві. *Інноваційні наукові дослідження в контексті трансформації суспільства* : матеріали наук.-практ. конф., м. Вінниця, 22-23 груд. 2023 р. Одеса : Видавництво «Молодий вчений», 2023. С. 6-8. URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/73/1167/2438-1>
4. Матвеева О. Образ жінки у живописі прерафаелітів: крізь призму культурології. *Молодий вчений*. 2015. № 5. С. 624-627.
5. Магдиш І. Ар-нуво. Стилї українського мистецтва ХХ-го століття / дизайн О. Старанчук, О. Грищенко. Київ : Портал, 2021. 120 с.
6. Meuris J. (1988) *Magritte*, London : Greenwich Editions. 216 p.
7. Robert L. (1974) *Magritte Paintings* (Little Library of Art), Methuen Publishing Ltd. 40 p.
8. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ : Мистецтво, 1989. 206 с.
9. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. Думка, 2000. 240 с.

References:

1. Bird, M. (2019). *100 idei, shcho zminyly mystetstvo [100 ideas that changed art]*. (O. Ukrainian and K. Dudka, Trans.). Kyiv : ArtHuss [in Ukrainian].
2. Zasenka, S. (2022). Dyskurs kontseptualnoho mystetstva kyivskoho khudozhnyka Vilena Barskoho [Kyiv painter Vilen Barsky' conceptual Art Discourse]. *Ukrainian Art Discourse, Issue 4*, 14-20. DOI : doi.org/10.32782/uad.2022.4.2 [in Ukrainian].
3. Zasenka, S. (2023). Osoblyvosti symvoliky u mystetstvi [Features of symbolism in art]. Scientific-practical materials. conference «*Innovative scientific research in the context of the transformation of society*» (pp. 6-8). Odesa: «Young Scientist» Publishing House. Retrieved from <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/73/1167/2438-1> [in Ukrainian].
4. Matveeva, O. (2015). Obraz zhinky u zhyvopysi preraphaelitiv: kriz pryzmu kulturolohii [The image of a woman in Pre-Raphaelite painting: through the prism of cultural studies]. *Young scientist*, 5, 624-627 [in Ukrainian].
5. Magdysh, I. (2021). *Ar-nuvo. Styli ukrainskoho mystetstva XX-ho stolittia [Art Nouveau. Styles of Ukrainian art of the 20th century]*. Kyiv: Portal [in Ukrainian].
6. Meuris, J. (1988). *Magritte*. London : Greenwich Editions.
7. Robert, L. (1974) *Magritte Paintings* (Little Library of Art). Methuen Publishing Ltd.
8. Lobanovsky, B. B. & Govdya, P. I. (1989). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny KhIKh – pochatku KhKh stolittia [Ukrainian art of the second half of the 19th – early 20th centuries]*. Kyiv: Art [in Ukrainian].
9. *Ukrainske mystetstvo ta arkhitektura kintsia XIX – pochatku XX st. [Ukrainian art and architecture of the late XIX–early XX centuries]*. (2000). Kyiv: Scientific opinion [in Ukrainian].

УДК 75.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.6>

Коваленко Сергій Григорович,
аспірант кафедри мистецтвознавчої
експертизи імені Казимира Малевича НАКККІМ
ORCID ID: 0009-0006-1674-3660
kovalenko.sergey2023@gmail.com

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРВОНИЙ ДІМ. КАУЗАЛЬНА АТРИБУЦІЯ

Ця стаття є результатом глибокого дослідження художньої спадщини Казимира Малевича з особливим акцентом на розкритті концептуальних засад його шедевра «Червоний дім». Дослідження спрямоване на відновлення концептуальної моделі картини, покликане розкрити роль цього твору як символу надії, оптимізму та соціальної трансформації. Поглиблюючись у вивчення витонченої взаємодії кольору, форми та відчуттів, дослідження розкриває основні інновації у творчості Малевича. У сучасному світі мистецтвознавства тлумачення творчості Малевича визначається як актуальне завдання, що вимагає більш глибокого розуміння трансформаційних процесів, які визначали його мистецьку еволюцію. Дослідження виявляє численні прогалини у сприйнятті трансформаційних процесів, формуючи його творчий шлях, що обов'язково потребує комплексного перегляду культурного контексту того періоду. У цьому контексті дослідження занурюється в культурний і суспільний пласт епохи раннього СРСР, що вплинув на концепції та образи Малевича під час творчого процесу, з метою забезпечення цілісного розуміння життєвої подорожі художника. Основна мета статті виходить за межі формального аналізу, спрямованого на інтерпретацію ключових життєвих подій, які формували світогляд Малевича та приводили до реформування його художніх парадигм у межах тогочасних суспільних норм. Зокрема, аналіз розширюється на твір «Червоний дім», розкриваючи нюанси його значень. Використовуючи різноманітні аналітичні методи, такі як формально-стилістичні, мистецтвознавчі, атрибуційно-дослідницькі, іконографічні, структурно-семіотичні та психоаналітичні підходи, дослідження пропонує багатогранне розуміння тонкощів творчого процесу Малевича та його впливу на світ мистецтва. Це розширене дослідження має на меті надати більш повне уявлення про складний художній внесок Малевича, забезпечуючи глибше розуміння його тривалого впливу. Мистецька спадщина Казимира Малевича оповита загадковістю, залишаючи за собою лабіринт головоломок, які покоління мають вирішити. Його твори мистецтва, зокрема культовий «Червоний дім», свідчать про його таємничу глибину як митця та творця, яка продовжує захоплювати як ентузіастів мистецтва, так і вчених. Навмисна абстракція та символічна мова Малевича створюють лабіринт значень, запрошуючи глядачів вирушити в подорож інтерпретації. Навмисна двозначність художника викликає цікавість і споглядання, спонукаючи наступні покоління досліджувати нюанси його творінь. Кожен штрих і геометрична форма в картинах Малевича слугує загадковим шифром, спонукаючи до безперервного діалогу між спостерігачем і полотном. Ця загадкова риса сприяє незмінній привабливості творчості Малевича, забезпечуючи те, що його твори мистецтва залишаються вічним джерелом зачарування, чекаючи нових одкровенень та інтерпретацій від тих, хто прагне розгадати таємниці, які він залишив позаду.

Ключові слова: Казимир Малевич, картина «Червоний дім», супрематизм, авангард, символізм у мистецтві, формалізм, постсупрематизм, колір, форма, відчуття.

Kovalenko Serhii. KAZIMIR MALEVICH. RED HOUSE. CAUSAL ATTRIBUTION

This article embarks on a comprehensive exploration of Kazimir Malevich's artistic legacy, concentrating specifically on unraveling the conceptual underpinnings of his magnum opus, «Red House.» Through meticulous analysis, the study aims to reconstruct the painting's conceptual model, providing nuanced insights into its symbolic representation of hope, optimism, and social transformation. By delving into the intricate interplay of color, form, and sensation, the research unveils the underlying innovation in Malevich's creation. Within the contemporary realm of art criticism, interpreting Malevich's oeuvre emerges as an imperative, necessitating a more profound understanding of the transformative processes shaping his artistic evolution. The study identifies critical gaps in comprehending Malevich's conceptual journey, urging a comprehensive revision of the cultural context of the time. In this regard, the research delves into the cultural landscape that influenced Malevich's concepts and imagery during the creative process, aiming to provide a holistic understanding of the artist's journey. The article's primary objective extends beyond the formal analysis to interpret pivotal life events that shaped Malevich's worldview, resulting in the reconfiguration of his artistic paradigms within the prevailing societal norms. Notably, the analysis extends to the artwork «Red House,» elucidating the nuanced meanings it encapsulates. Employing a diverse range of analytical

methods, including formal-stylistic, art historical, attribution-research, iconographic, structural-semiotic, and psychoanalytic approaches, the study offers multifaceted insights into the intricacies of Malevich's creative process and his enduring impact on the art world. This expanded exploration aims to contribute a more comprehensive perspective on the complex tapestry of Malevich's artistic contributions, ensuring a richer understanding of his profound influence. Kazimir Malevich's artistic legacy is shrouded in enigma, leaving behind a tapestry of puzzles for generations to unravel. His artworks, including the iconic «Red House,» bear witness to a profound and mysterious depth that continues to captivate art enthusiasts and scholars alike. Malevich's deliberate abstraction and symbolic language create a labyrinth of meanings, inviting viewers to embark on a journey of interpretation. The artist's intentional ambiguity sparks curiosity and contemplation, urging successive generations to explore the nuanced layers of his creations. Each stroke and geometric form in Malevich's paintings serves as a cryptic cipher, encouraging a continual dialogue between the observer and the canvas. This enigmatic quality contributes to the enduring allure of Malevich's oeuvre, ensuring that his artworks remain an everlasting source of fascination, awaiting new revelations and interpretations from those who seek to decipher the mysteries he left behind.

Key words: Kazimir Malevich, painting «Red House», Suprematism, avant-garde, symbolism in art, formalism, post-Suprematism, color, form, feeling.

Постановка наукової проблеми. Тематика інтерпретації творінь Малевича сьогодні є однією з актуальних проблем у сучасному мистецтвознавстві. В дослідженні феномена художника та в пошуку осмислення трансформаційних процесів у його творчості залишається багато невивчених аспектів. Вирішення зазначеної проблеми вимагає наукового перегляду та аналізу функціонування сфери культури того часу як культурного ландшафту, в якому народжувались образи та концепції автора в процесі творчості.

Мета статті. Проінтерпретувати важливі події в житті К. Малевича, які призвели до трансформації його загальної картини світу, культурних матриць у його творчості через адаптацію до соціальних норм. Проаналізувати смисли, що втілюються у картині «Червоний дім», та їх інтерпретацію.

Методи дослідження. У вивченні твору «Червоний дім» були використані формально-стилістичний, мистецтвознавчий, атрибуційно-мистецтвознавчий, іконографічний, структурно-семіотичний та психоаналітичний методи аналізу.

У житті та творчому шляху художника, засновника супрематизму і автора картини «Червоний дім», Казимира Малевича, постать Луначарського відіграла вельми важливу, якщо не центральну роль у реалізації таланту художника та забезпеченні його безпеки. Між ними існував подібний революційний внутрішній стан, хоча різні інтерпретації були очевидними. Анатолій Васильович Луначарський підтримував авангардні напрямки, такі як

супрематизм, футуризм, формалізм, лучизм, абстракціонізм, конструктивізм, фовізм та інші, і ця підтримка від Анатолія Васильовича тривала до його смерті у 1933 році.

У 1905 році, під час збройного повстання в Москві, в колі молодих художників, де проживав майбутній геній, художник-теоретик Казимир Малевич познайомився з Кирилом Шутком. Той захопив молодого супрематиста та його товаришів революційними ідеями. Малевич брав участь у збройних повстаннях і дивом залишився живим, про що з гумором писав у своїх мемуарах. Згодом фундаментальні революційні принципи життя стали визначальними для творчості і теорії художника.

Малевич завжди шукав себе у мистецтві, не боячись прокладати нові шляхи в своїх роботах, де розвивав еволюцію сюжету від картини «Червоний дім» до другого селянського періоду, від прототипу нової постсупрематичної іконності «Жіночого торсу №1»[1] (близько 1927-28 років, приватна колекція) до «Жіночого торсу №4» (близько 1928-29 років, Державний Російський музей), від «Жовтого дому з червоним дахом» (Етюд № 4, 1906-07 років, приватна колекція) до «Червоного дому» (1932 рік, Державний Російський музей).

Доктор мистецтвознавчих наук Жан-Клод Маркаде (Франція) у своїй науковій статті «Жіночий торс №1» розглядає картину Казимира Малевича як ключовий об'єкт для нового інтерпретування постсупрематичної творчості митця. Він також вбачає в цій

роботі можливість розуміти синтез, який Малевич намагався створити між супрематизмом, примітивізмом, іконою, алогізмом та яскравою енергією [1]. Цей унікальний синтез відзначається як абсолютно оригінальний у контексті європейського мистецтва кінця 1920-х – початку 1930-х років. Революційні образи в картинках Малевича досі залишають свій слід у комп'ютерній графіці, архітектурі, живопису та багатьох інших галузях.

Революційність художника дозволяє розглядати його як найрадикальнішого представника передреволюційного авангарду в Росії у сфері мистецтва. «Чорний квадрат» Малевича служив не як інструмент для повалення політичного режиму або його критики, а як радикальний крок у зміні традиційного підходу до живопису. Цей крок вплинув не лише на живопис, але і на театр [2], архітектуру та філософію.

Поняття вільності від часу стало основою творчості Малевича. Він пропонував не майбутнє в мистецтві, а те, що залишатиметься вічним. Легкість предметів, зображених на його полотнах, чарувала весь світ. Відмова від тяжкості класичних шкіл та пошук нового простору в мистецтві викликали великий інтерес як в Росії, так і за її межами. Його теорія, практика та філософія однозначно розглядалися як інструмент нової цифрової епохи, який, насправді, прийшов до нас через століття. Казимир Малевич випередив свій час і став піонером комп'ютерної графіки, пропонуючи технологічне майбутнє із словами, що стали символом: «Мій супрематизм – це модель космосу». Чи можна це назвати революцією в Росії перед революцією?

На мою думку, це був дореволюційний і, водночас, дійсно революційний етап у житті художника. Події, що сталися в Росії у 1917 році, були сприйняті Малевичем з розумінням і ще більшою надією на трансформацію та укріплення його Супрематизму. Але продовження революції після самої революції створювало великий ризик потрапити під контрреволюційний тиск. Ідеологізація та політизація мистецтва призвели до репресій, під час яких були придушені практично всі творці, що віддавали

перевагу революційному спрямуванню та мали революційні погляди на мистецтво того періоду. Революція після революції завжди руйнує тих, хто її підтримував. Ті, хто зміг відмовитися від власної революційної ідеї та підписати під ідеалами та завданнями комуністичного режиму, зберегли своє життя, а деякі навіть здобули успіх у цій новій ідеологічній системі СРСР.

Яким було ставлення Казимира Малевича до нової влади більшовиків? Це питання цікаве і потребує певної оцінки. Аналіз матеріалів дає підстави вважати, що художник-формаліст Казимир Малевич відчув наслідки революції 1917 року, навіть якщо він був самою частиною цієї революції, як і багато інших творчих особистостей. Ніхто з постраждалих художників, поетів, письменників, артистів, музикантів, вчених інших сфер не уявляв, що в новій країні, яка отримала назву СРСР, так швидко зміняться ідеали та завдання, і що мистецтво стане частиною жажливої реальності, з'являться заборони, табори, в'язниці, заслання, розстріли та вбивства.

Системаламала та знищувала вільнодумців, масовий терор придушував свободу. Всім стало очевидним, що справжня свобода – це щось миттєве, а нова радянська країна виявилася пасткою, яку вони самі собі побудували. Розбудова яскравого майбутнього виявилася рабством в місті темного сьогодення. Саме в цьому контексті ідеологічних змагань народжується нова теорія, новий погляд на мистецтво – філософія творчості, відома як Супрематизм.

ШЛЯХ ДО СТВОРЕННЯ КАРТИНИ «ЧЕРВОНИЙ ДІМ»

Що К. Малевич хотів сказати своїм твором «Червоний дім»? Загадки та таємниці криються майже у кожному творі художника. Дослідження та науковий аналіз допоможуть нам наблизитися до його мистецтва, розгадати його космічні моделі.

Звичайно, підтримка впливових політиків, таких як Луначарський, дозволяла художникам «лівої течії» відчувати себе важливими та бути частиною революційного руху. Після смерті Луначарського в 1933 році все змінилося, але до цього моменту Казимир

Малевич був під його захистом. Він був депутатом Московської ради, членом ІЗО-відділу Наркомпросу, який «керував» радянським мистецтвом, і виконував обов'язки директора Петроградського музею художньої культури у 1923 році. У музеї, разом із своїми учнями, він проводив науково-дослідну роботу і викладав. Після серії невдач у кар'єрі та ідеологічних розбіжностей, неопублікованої роботи «Вступ до теорії додаткових елементів живопису» в 1927 році, після приїзду художника з Європи він був заарештований і звинувачений у шпигунстві. Вдруге Малевича заарештували восени 1930 року в Ленінграді на три місяці. Можна припустити, що втручання Луначарського рятувало художника від страшних наслідків. Вже в Державному інституті історії мистецтв Малевич разом із своїми соратниками продовжували працювати аж до їхнього звільнення, яке сталося в червні 1929 року. У цей період, Малевич викладав у Києві і часто виїжджав в Харків.

У цих роках, Малевич створив серію картин «Жіночий торс». Можна припустити, що картину «Жіночий торс No1», в якій також зображений будинок, але білого кольору, Малевич створив приблизно у 1927-1930 роках, передбачаючи майбутню картину «Червоний дім». Мистецтвознавець та професор Дмитро Горбачов (Київ, Україна), працюючи над картини Малевича «Жіночий торс No1», припускає, що це твір кийвського періоду. Зворотній бік картини містить авторський напис: «Казимир Малевич, No1, Женский торс (букву «И» художник пропустив), Колір і Форма.» Д. Горбачов вважає, що Малевич викладав свої концепції студентам на живому прикладі цієї картиною – він майстерно вів їх у світ супрематизму. Малевич був геніальним маркетологом свого часу, він пропагував свою ідею супрематизму з великим ентузіазмом. 1930-ті роки були періодом стабільного творчого розвитку Малевича: він друкувався, був ідеологом революційного мистецтва [3].

Для реконструкції подій, що передували створенню картини «Червоний дім» Казимира Малевича, давайте звернемося до сторінок авангардного видання «Нова генерація» (1927-1930), яке відображало різні аспекти

сучасних візуальних культурних питань та підтримувало розвиток «лівого мистецтва». Дослідниця зі США, Мирослава Мудрак, докладно описує цей продуктивний період в житті та діяльності Малевича, його роль і місце в загальноєвропейському контексті мистецтва того часу. Рік 1927, який відзначився випуском першого номера «Нової генерації», став поворотним у житті та мистецтві Казимира Малевича. Після візиту до Польщі та подальшої поїздки до Німеччини для участі у виставці «Grosse Berliner Kunstausstellung», Малевич шукав способи уникнути тиску радянського уряду, який втручався у справи художніх організацій. Художник сподівався знайти пристановище в Баухаусі в Берліні, оскільки його посада директора та голови формально-технічного відділу у ГІНХУК – «останнього бастиону» модерністів у СРСР – ставала все менш комфортною. Це відбувалося навіть при тому, що Малевич сам радикально перетворив Державний інститут мистецької культури відповідно до політичного, економічного та ідеологічного контексту Нової економічної політики (НЕП).

Перебуваючи в Німеччині, Малевич провідав численних художників, які потім були описані в «Новій генерації», таких як Ганс (Жан) Арп, Наум Габо, Ле Корбюзьє та Курт Швіттерс. Крім дискусій з Вальтером Гропіусом та іншими членами Баухауза Малевич поринув у теоретичну полеміку з німецькими архітекторами, яка змусила його поміркувати над своєю художньою траєкторією від постсупрематизму та паралельної йому «радянзації» назад до модернізму на домашньому фронті. Малевичу не вдалося закріпитися в Європі, оскільки його негайно відкликали назад в СРСР. Важливу роль у цьому зіграли кийвські колеги, які допомогли Малевичу знайти вихід. Під кінець цього значущого року, Малевич приїхав викладати до Київського інституту мистецтв, найпрогресивнішого навчального закладу для нового покоління українських художників. Київський інститут, хоч і відрізнявся від Баухаузу, все ж таки мав унікальну систему «мастерень», які очолювали модерністські художники. Студенти навчалися в лабораторному

середовищі за «формально-технічною» програмою, яка дозволяла художникам створювати корисні для суспільства речі ефективно та з науковим підходом. Завдяки інституту, редакція журналу «Нова генерація» звернулася до Казимира Малевича з пропозицією співпраці та публікації його робіт у їхньому виданні.

З лютого 1928 по 1930 рік, журнал «Нова генерація», продовжуючи публікувати статті Малевича, відкривав перед читачами 13 фрагментів, які можна розглядати як розділи в монографії про сучасне мистецтво. Вони відзначаються однорідністю за характером, пропонуючи переконливе філософське тлумачення сучасної мистецької теорії і часто дидактично підсумовують особисті спроби художника заповнити мистецтво екзистенційним вантажем ХХ століття. Оскільки Малевич вже досяг зрілості у своїй творчості та повністю віддавався педагогіці, в своїх статтях він намагався зберегти баланс між теоретичними принципами та їхнім практичним впровадженням у повсякденне життя. Його статті були насичені життєвим досвідом і глибокими роздумами; автор вдихнув своїм словам особливу силу завдяки своєму запалу і переконаності [4].

Еволюція Малевича як художника відобразилася у його серійних роботах з 1927 по 1930 роки, а також у картині «Червоний дім». У своїй серії есе, Малевич наголошує на «відчутті», яке виникає при взаємодії людини з оточуючим середовищем, створюючи новий вид мистецтва. Колір, форма та відчуття стають ознаками змін у мисленні, які співпадають із поверненням Малевича до фігуративності. Його роботи приблизно з 1928 по 1930 роки, які зображують торси без осіб, заморожені в часі космічної енергії, відзначені невагомістю супрематичного мистецтва.

Значна частина текстів Малевича в унікальних публікаціях «Нової генерації» становила велику частину його написаної спадщини. Статті підкреслюють та узагальнюють шлях формування Малевича як абстракціоніста, виходячи з динамізму, який був характерний для футуристів. Супрематизм та Нове мистецтво відзначили різкий розрив

Малевича з минулим та започаткували нову візуальну культуру. Матеріал, який Малевич подав у «Новій генерації», свідчить про його глибоке розуміння модернізму та його історичну еволюцію і відзначає його внесок українського модернізму серед історичних цінностей.

Завдяки спілкуванню на сторінках журналу з європейськими майстрами, такими як Рудольф Беллінг, Жорж Брак, Марсель Бройер, Поль Колін, Джорджо де Кіріко, Хуан Гріс, Георг Гросс, Карл Хофер, Пауль Клее, Фернан Леже, Жан Люрс, Анрі Матісс, Ласло Мохой-Надя, Оскар Шлеммер та інші, де обговорювалися сенсаційні новини 1927 року щодо робіт Пабло Пікассо, театральних постановок Ервіна Піскатора та Енріко Прамполіні, де публікувалися фотографії робіт Баухауза Вальтера Гропіуса, проекти аеропортів та художні фотографії Дана, все це суттєво вплинуло на характер журналу. Проте, через два роки після цього «перерваного політ», сповненого новаторства і відчуттям рівності в контексті європейського мистецтва, настав час стагнації та загрози, які призвели до передчасної смерті Малевича внаслідок подій 1930-х років [5].

У 1932 році на виставці в Ленінграді, де для творів Малевича виділили окремий зал, була вперше представлена його картина «Червоний дім». Виставка складалася з творів супрематичного мистецтва Малевича, на якій він показав 19 своїх полотен, що були детально описані та пронумеровані в каталозі виставки. Усі ці обставини свідчать про значний підтримку і популярність Малевича, який став видатним маркетологом свого часу.

Деякі роботи, представлені Малевичем на виставці, явно мали патріотичний характер і включали елементи пропаганди, що відображали ідеологію того часу і самої виставки під каталожними номерами 1236 та 1254 року. Один із прикладів – колона пам'ятника «Країни Рад» (1254 рік, Державний Російський Музей, Санкт-Петербург, Росія). Фрагмент зворотного боку картини має напис: «Скаче червона кіннота з жовтневої столиці на захист радянського кордону». Картина під каталожним номером

виставки 1251 – «Червоний дім» (полотно, олія, 63x55) – викликає великий інтерес і спонукає до спроби розгадки її смислу.

Наукове пояснення та варіант версій картини різні. Експерти багатьох країн висувають свої припущення, поринаючи у дослідження творчості та життя художника. Сарра Міллс висунула версію тривоги, дивлячись на цю архітектурну споруду. Мистецтвознавець Олександра Шатських говорить про можливу версію в'язниці. Версії, що це будівля ОГПУ – НКВС – КДБ, так як у народі так називали Великий дім та рима з Червоним домом та життєвими обставинами митця вірогідніші. Ксенія Букша пропонує глядачеві самому розібратися і висуває версію, що «Червоний дім» без вікон та дверей, обладнаний чорною кришечкою замість даху, наводить на думку про образ труни. Кожна версія має повне право на своє існування. Спробуємо розібратися та запропонувати свою версію після довгого дослідження картини «ЧЕРВОНИЙ ДІМ».

Перший крок у дослідженні змушує нас задуматися і зрозуміти мотиви та внутрішній стан художника, які вплинули на його висловлення у формальному сенсі його сприйняття світу [6]. Час створення картини для нас зрозумілий. Картина датована 1932 роком, коли стан творчої та душевної рівноваги художника, а також соціальна та фінансова безпека стали одними із ключових факторів у поглибленні дослідження. У 1901 році був збудований комплекс будівель Народного дому імператора Миколи Другого. Його важлива роль у культурному житті міста та етапи долі комплексу були дуже насиченими подіями. Народний дім, побудований за останніми досягненнями науки та техніки, володів власною електростанцією, новим технічним обладнанням, підвищеною вентиляцією та паровим опаленням. Навіть двері при евакуації відчинялися при спрацьовуванні магнітів. Можливість відокремлення сцени під час пожежі гофрованою залізною завісою та зливним «штучним дощем» робила його фантастичним, за сучасними стандартами – «розумним» домом. Народний дім користувався величезною популярністю. Він був

останнім словом в інженерії та архітектурі. Мрією багатьох людей було потрапити сюди, і комплекс славився навіть за межами Росії. У вихідні його відвідувало до 20 000 людей. Тут також проводилися громадські заходи. Під час революції і після неї Народний дім продовжував свою роботу, і в 1917 році тут відбувся Перший Всеросійський з'їзд селянських депутатів, а в 1919 році він став Державним Народним домом імені Карла Лібкнехта та Розі Люксембург (Держнардом). Вже наприкінці 1920-х та на початку 1930-х років тут відбувалися судові розгляди супроти ворогів комунізму.

У східній частині комплексу розміщувався театральний зал на 1500 місць, а також багато стоячих місць. При зверненні уваги на історію театру, що діяв в його стінах, зокрема в Петрограді (Ленінграді, Санкт-Петербурзі) у 1920-х роках були створені два театри – «ЧЕРВОНИЙ ТЕАТР» та «Театр робітничої молоді». «ЧЕРВОНИЙ ТЕАТР», заснований у 1924 році, був об'єднаний з театром «ЧЕРВОНИЙ МОЛОТ» у 1926 році, і в 1930 році відбулося злиття з «ТЕАТРОМ НАРОДНОГО ДОМУ», що стало початком нового театру під революційною назвою «КРАСНИЙ ТЕАТР НАРОДНОГО ДОМУ». Можна припустити, що формальна назва «ЧЕРВОНИЙ ДІМ» стала робочою назвою для художника-формаліста Казимира Малевича. Народний дім, який пережив багато реорганізацій, і нині продовжує свою діяльність.

1931 – РІК ДО СТВОРЕННЯ КАРТИНИ «ЧЕРВОНИЙ ДІМ»

Малевич та його молодша учениця і секретарка Ганна Лепорська об'єднали зусилля для створення нового супрематичного проекту. Художник за короткий час зміг вдихнути ідеями супрематизму в майбутню видатну художницю, спеціалізовану на розпису та дизайні фарфорових виробів. У 1931 році Лепорська отримала замовлення на розписи в залі для глядачів у будівлі Державного Народного дому в місті Ленінграді. Для виконання цієї роботи Лепорська запросила свого вчителя та наставника, Малевича. Після вивчення матеріалу стає зрозумілим, що ця співпраця мала вирішальне значення

як для самого проекту, так і для його подальших наслідків.

Особливу роль у творчому спадку К. Малевича відіграють ескізи розписів для зала глядачів Червоного театру, створені в пізньому періоді його творчості. У 1931 році розпочалася робота над ескізами для Народного дому, в якому знаходився Червоний театр. Масштаб проекту був вражаючим, і слід відзначити, що відомі ескізи розпису куполів, створені Малевичем для Червоного театру, мали номер 421. Скільки саме ескізів було в цьому проекті, залишається невідомим, але номер 421 вразив своєю грандіозністю і свідчить про величезний обсяг проекту. Також можна припустити, що підтримка Луначарського надавала Малевичу великі можливості для реалізації його планів і надавала йому повну творчу свободу. Розташований в найпрестижнішому місці колишньої столиці, цей проект з презентацією супрематизму привертав би увагу всього світу. Це було б не просто визнанням серед художників СРСР, але й світовим визнанням.

«ЧЕРВОНИЙ ДІМ»



У 1932 році на виставці у Державному Російському Музеї в Ленінграді з'явилася картина під назвою «Червоний дім». Можливо, відомий маркетолог Малевич створив це

полотно для популяризації спільної роботи з Лепорською над розписом ЧЕРВОНОГО ТЕАТРУ НАРОДНОГО ДОМУ або, формально, ЧЕРВОНОГО ДОМУ. Ставлення Малевича до театру можна відстежити протягом всього його творчого життя, але він докладав зусиль саме там, де його творчість цього потребувала. Футуристична опера «Перемога над сонцем», яку він створив разом із А. Крученим та М. Матюшиним, або «Супрематичний балет», який був поставлений Ніною Коган у Вітебську в 1920 році, або навіть його робота над оформленням постановки «Містерія-Буфф» Володимира Маяковського режисера В. Мейєрхольда у 1918 році – ці всі приклади свідчать про цікавість Малевича театром. Цікаво, що у східному крилі Народного Дому був розташований «Червоний театр», а у протилежному крилі – кінотеатр «Велетень».

Малевич був пристрасно захоплений театром і кіно, і, схоже, передбачав можливий конфлікт між ними[2]. Але, можливо, йому просто не вистачило часу, щоб застосувати свій супрематизм у кінематографі. Можливо, він міг би надати мистецтву ще одну науку – супрематичний кінематограф. Але 23 листопада 1932 року жахлива пожежа вразила східне крило Народного Дому, де розташовувався «Червоний театр». Пожежа виникла всього через 10 днів після відкриття виставки у Державному Російському Музеї, де однією з експонованих картин був «Червоний дім». Розписи, які Малевич та Лепорська створили разом, і над створенням яких вони працювали більше року, також знищено. Новий театр був побудований на місці Народного Дому, який згорів у східному крилі протягом 1933–1936 років.

ЧЕРВОНИЙ ДІМ У КОНТЕКСТІ ЧЕРВОНОГО РОКУ

Політична боротьба в СРСР на цей час набувала обертів. Соратник Леніна, А. Луначарський, поступово втрачав владу. У вересні 1933 року Луначарський був призначений делегатом СРСР до Іспанії, але через стан здоров'я не зміг туди виїхати. 26 грудня 1933 року, у віці 58 років, він помер в Ментоні (Франція). Історія не дає однозначної відповіді на питання, чи було це вбивство.

Гоніння на Луначарського відбулося і в житті Казимира Малевича. У 1933 році під час виставки авангардистів в Москві їх експозицію скоротили і представили як «чуже сучасності» мистецтво. В період з 20 червня 1933 по 12 лютого 1934 року відбулася ювілейна виставка «Художники РРФСР за 15 років» у залах Державного Історичного музею в Москві, і там залишилося всього кілька робіт Малевича, а його творчість розглядали як формалістичну. Ці події сильно вразили Малевича.

У тому ж 1933 році він створив картину «Людина, що біжить». У листопаді 1933 року художник почав хворіти і написав прощальні передсмертні листи до МОСГГ та Кремля. Малевич також написав передсмертні листи уряду з проханнями про поховання його праху та надання пенсії для його сім'ї. 15 травня 1935 року в Ленінграді геній із Києва помер. Казимиру Малевичу було 56 років.

У 1935 році Суєтін разом із К. Різдвяним брав участь в «обряді» похорону К. Малевича. Було створено супрематичний саркофаг-архітектон з використанням чорного, білого та зеленого кольорів. Суєтін був виконавцем пам'ятника у вигляді куба з квадратом, розміщеного на могилі К. С. Малевича в Підмосков'ї, в Немчинівці. Малевич виявився маркетологом свого супрематизму навіть на власному похороні. Те, наскільки фатальним «Червоний дім» виявився для художника, можна лише уявити. І якби не ця пожежа і не смерть Луначарського, можливо, ми побачили б ще багато відкриттів у супрематизмі. А можливо, ці події мають взаємний зв'язок, і час розкриє перед нами свої таємниці.

ЖИТИ, ВИПЕРЕДЖАЮЧИ ЧАС, АБО НЕ ЖИТИ В ЧАСІ

Геніальний код є у кожній людині, але актуалізувати його можуть не всі. Такою людиною, яка актуалізувала свій код генія, був Казимир Малевич. Цим кодом зараз користується увесь світ, але візуально. Хоча архітектони Малевича, їх форми – це перші футуристичні кораблі для космосу, так само вони є прикладом для архітектури сучасності[7]. Комп'ютерна графіка в геометричних фігурах застиглих у просторі – це також його робота.

Ідея створення знаменитої гранованої склянки так само приписана Малевичу. Якщо подивитися на одну з супрематичних картин художника[9], то можна без особливих зусиль впізнати в ній знаменитий лінійний значок кнопки ПАУЗА, який ми бачимо на всіх цифрових пристроях відтворення відео та звуку у своїх сучасних технологічних пристроях, гаджетах, комп'ютерах і т.д. Цифри нескінченності 01-01-01 і так без кінця – це цифри нескінченної праці художника.

Вивчаючи теорію Малевича, можна постійно знаходити нове. Його картини не старіють: ні в сюжеті, ні в кольорі, ні в формі, ні в відчутті. Роботи Малевича живуть, обганяючи час і швидкість життя. Сюжети картин – прості та вічні. У дослідженні творчості художника відкривається багато фактів його індивідуальності[9]. Поєднавши весь багаж дослідження творчості К. Малевича, спробуємо реконструювати задум самого автора щодо картини «Червоний дім». Акумуляція історичних фактів, літературних джерел, лабораторних досліджень, мистецтвознавчих дискусій та зорової уяви, яка виражена у справжніх авторських роботах художника, дозволяє нам висунути версію щодо цілого проекту К. Малевича «ЧЕРВОНІЙ ДІМ» [8].

Імовірно, художник зібрав своє життя в серії творів, візуалізація яких відбулася у постсупрематичному стилі, відкриваючи двері в кожній кімнаті ЧЕРВОНОГО ДОМУ. У наукових дослідженнях, у процесі пошуку, завжди настає момент, коли дослідник знаходить нитку, яка може виявитися штучною, простою або шовковою. Нескінченність відносних знань призводить до розуміння того, що все це можуть бути лише рефлексії. Щоб розібратися в цьому зв'язку, потрібно враховувати всі аспекти життєвої діяльності художника, які допоможуть зібрати розкидані факти, посилання на архіви, праці, наукову та творчу діяльність, особисте життя, громадську активність творця в теорії та практиці. Ці складові, які мають більше, ніж столітню історію, викликають непідробний інтерес до загадки, яку ми називаємо супрематизмом [10].

ЧЕРВОНИЙ ДІМ

«Червоний дім» – це картина Казимира Малевича, створена в 1932 році (полотно, олія; 63x55), яка знаходиться в Державному Російському Музеї (Санкт-Петербург, Росія). Історія створення цієї картини досі залишається невідомою. Малевич залишив дату без містичних змін, які можемо спостерігати на багатьох інших його полотнах.

Чому саме Казимиру Малевичу спала на думку виділити «Червоний дім» в окрему цілісну картину – зараз важко визначити, так само як і встановити зв'язок між картинами, які зустрічаються в його творах. Але, будучи в хронологічному контексті історії, можливо, картина «Червоний дім» є втіленням надії та трепетного очікування того майбутнього часу, яке художник уявляв. Енергія думки та віри відчутна у цій роботі. До цього можна додати мовний та семантичний зміст слова «червоний» – він означає гарний, ошатний, оздоблений, червоний будинок, червоне сонечко, тощо. Малевич, який блискуче володів мовою, можливо, вкладав у це поняття не тільки революційний зміст.

На мою думку, робота «Червоний дім» є початком нового проекту, серії робіт, в яких проглядається еволюція почуттів, а точніше передчуття трагічності майбутнього. Картина Малевича «Складне передчуття» (Торс у жовтій сорочці; полотно, олія, 79x99, Державний Російський музей) наділена тривогою. Залишається визначити, коли вона була написана – перед чи після пожежі 1932 року. За авторською експертною оцінкою, вона була створена перед пожежею. Художник відчув, дивлячись на «Червоний дім», сильне хвилювання і біду, яка наближалася в його житті. Той самий «Червоний дім», але енергія вже спокійніша, вона може зупинитися. Картина виконана в кольорах надії, і художник, схоже, намагався заспокоїти себе – хвилювання марне, але зображення торса у вигляді свічки та голови у вигляді гніту вказують на протилежне. Художник демонструє свою готовність згоріти до кінця, щоб здійснити свою мрію.

Продовженням циклу «Червоний дім» є полотно «Людина, що біжить» (розмір

65x79 см, олійні фарби, зберігається в центрі Помпиду у Парижі) створене Малевичем у 1933 році. Ця картина є третьою в послідовності і покриває події, що передують попереднім композиціям. Твір був створений після пожежі та переслідувань Луначарського, коли Малевич втратив підтримку з боку владних структур. На цій картині художник зобразив самого себе (Малевич носив підперезані сорочки, в 1933 році носив бороду, що ми бачимо і на картині). Спостерігачеві передається космічна енергія, що підтримує вперту фігуру, що біжить, навіть не зважаючи на її похилість від віку. У простягнутій руці та босоніж героя можна відчутти прохання про допомогу, а хрест символізує спробу знайти Бога, якого Малевич залишив у супрематизмі, або ж шукати у Бога захист. «Червоний дім» та «Білий дім» розташовані поруч, і між ними стоїть меч. Можливо, таким чином, художник виразив конфлікт між театром і кіно у формальному мистецтві. Театральний зал (східне крило) і кінозал (західне крило) були в одній будівлі Народного дому. Ця робота може бути спробою показати суперництво, яке Малевич висловлював у своїх теоретичних працях, в живопису. Форма твору може також символізувати загибель проекту та втрату надії на його втілення. Проте життя та шлях, який був пройдений в процесі їхнього творчого об'єднання, залишили слід у світі їхніх робіт, де вони залишили свої монограми та імена в супрематичній галактиці. Цей Всесвіт мистецтва має дві зірки з іменами Анни Лепорської та Казимира Малевича.

На цьому могло б завершитися дослідження, але особливо цікавим фактом виявилася картина Анни Лепорської 1933 року, яка також пов'язана з «Червоним домом», роком її створення та подіями в житті Малевича та Лепорської. «Фігура з будинком» (1933 р., Гронінгенський музей, Нідерланди) – це сюжет, в якому герой з супрематичним серцем дивиться на «Червоний дім», де також б'ється супрематичне серце. Космічна енергія на картині спокійна і очікує часу для розвитку сили. Лепорська була свідомо великої трагедії, що сталася через пожежу в житті Малевича. І, можливо, вона спрямовувала свою

роботу на підтримку свого вчителя Казимира Малевича. Втрата проекту, на якому вони працювали протягом року у своєму спільному творчому житті, вплинула на здоров'я і спричинила швидкий відхід Казимира Малевича. Він творив у формальній невагомості і

пішов у формальну невагомість. Він залишив нам, так і не розкривши свого пояснення, у якому містяться форма, колір та відчуття, супрематичний-формалізм у каузальному тілі авангардного мистецтва, із загадковим ім'ям «ЧЕРВОНИЙ ДІМ».

Література:

1. Marcadé, J.-C. (2019). "Female Torso # 1" by Malevich Is the Image of the New Supremative Iconicity. URL: <https://www.vania-marcade.com/category/malevitch/> (дата звернення листопад 2023).
2. Казимир Малевич. Київський аспект. *За заг ред. Т. Філевської*. Київ. Інститут Малевича. РОДОВІД, 2019. 330 с.
3. Горбачов Д.О. «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ: СІМ студія. 2006. 97 с.
4. Малевич К. С. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 373–384.
5. Кашуба-Вольвач О. Мистецькі сторінки «Нової генерації» 1927-1930: тематичний покажчик з образотворчого мистецтва, побутотворчого мистецтва, архітектури, кіно- та фотомистецтва і театру. Київ: Фенікс. 2016. – с. 148.
6. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казимира Севериновича Малевича (1878–1935). *Сучасність*. 1979. №2. С. 65–76.
7. Малевич К. С. Малярство в проблемі архітектури. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 359–371.
8. Малевич К. С. Архітектура, станкове мистецтво та скульптура. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 349–358.
9. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с.
10. Український авангард 1910–1930 років: Альбом. *Авт.-упор. Д. О. Горбачов*. К.: Мистецтво, 1996. С. 2.

References:

1. Marcadé, J.-C. (2019). "Female Torso # 1" by Malevich Is the Image of the New Supremative Iconicity URL: <https://www.vania-marcade.com/category/malevitch/> [in English].
2. Kazymyr Malevych. Kyjivskyj aspekt. [Kyiv aspect]. *Za zagh red. T. Filevsjkoji*. Kyjiv. Instytut Malevycha. RODOVID, 2019. 330 s. [in Ukraine].
3. Ghorbachov D.O. «Vin ta ja buly ukraïnci». Malevych ta Ukraïna. [«He and I were Ukrainians.» Malevich and Ukraine]. Kyïv: SIM studija. 2006. 97 s. [in Ukraine].
4. Malevych K. S. Sproba vyznachennja zalezhnosti mizh koljorom i formoju v maljarstvi. [An attempt to determine the dependence between color and form in painting]. *Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety*. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S.373-384. [in Ukraine].
5. Kashuba-Volvach, O. (2016) Mystets'ki storinky «Novoyi heneratsiyi» 1927-1930: tematychnyy pokazhchuk z obrazotvorchoho mystetstva, pobutotvorchoho mystetstva, arkhitektury, kino- ta fotomystetstva i teatru [Art pages of the «New Generation» 1927-1930: thematic index of fine art, domestic art, architecture, film and photo art, and theater]. Kyiv: Phoenix, p. 148 [in Ukraine].
6. Markade V. Seljansjka tematyka v tvorchosti Kazimira Severynovycha Malevycha (1878-1935) [Peasant themes in the work of Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935)]. *Suchasnistj*. 1979. #2. S. 65–76. [in Ukraine].
7. Malevych K. S. Maljarstvo v problemi arkhitektury [Painting in the problem of architecture]. *Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety*. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S.359-371. [in Ukraine].
8. Malevych K. S. Arkhitektura, stankove mystetstvo ta skuljptura [Architecture, easel art and sculpture]. *Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*.

Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S.349-358. [in Ukraine].

9. Ukrajinjskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty [Ukrainian artistic avant-garde: Manifestos, journalism, conversations, memories, letters]. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. 640 c. [in Ukraine].

10. Ukrajinjskyj avanghard 1910 – 1930 rokiv: Aljbom [Ukrainian avant-garde 1910-1930 years: Album]. Avt.-upor. D. O. Ghorbachov. K.: Mystectvo, 1996. C.2. [in Ukraine].

УДК 75.071.1(477)"19"Ябл

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.7>**Москвітін Роман Володимирович,**

здобувач освітнього рівня PhD кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-7502-542X

moskvitin.rv@gmail.com

АВТОПОРТРЕТИ В ЖИВОПИСІ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЖАНРУ

Мета статті полягає у висвітленні результатів дослідження творів жанру автопортрета в живописі української художниці Тетяни Яблонської (1917–2005). Основною метою дослідження є виявлення художньо-стильових особливостей автопортретів у контексті жанрових традицій європейського живопису. Аналізуються образотворчі елементи та прийоми живопису, за допомогою яких мисткиня створювала художній образ. Для реалізації мети дослідження використано мистецтвознавчий та порівняльний методи. Обрана методологія дослідження призвела до ґрунтовного вивчення стилю та манери автопортретів Яблонської.

Серія автопортретів є цінною складовою художньої спадщини Яблонської. Автопортрет – один з найбільш цікавих для розуміння жанр живопису, оскільки жоден інший вид мистецтва не може передати стільки інформації про художника. Художниця багато працювала в даному жанрі та створила більше десяти живописних автопортретів, які дозволяють зазирнути у формування етапів її творчості та стилістичної еволюції. Автопортрети Яблонської від ранніх років аж до пізнього періоду творчості залишають своєрідну живописну автобіографію. Художниця продовжувала писати автопортрети протягом останнього десятиліття життя. «Автопортрет» (1995) у квадратному форматі є однією з найкращих робіт її пізнього періоду.

Наукова новизна статті полягає в аналізі стилістичних трансформацій образотворчої мови автопортретів Яблонської в контексті жанрових традицій європейського живопису. Виокремлено й досліджено характерні риси пошуків мисткинею виразних засобів, які використовувались у створенні художніх образів. Результати дослідження також свідчать про наступне. На прикладі автопортретів прослідковано, що художниця увібрала мистецькі традиції, зовнішні впливи та новаторськи їх переосмислила. У статті аналізується еволюція автопортретного живопису Яблонської на прикладі робіт різних періодів творчості. Пропонується також нова інтерпретація автопортретів художниці. Серед цих робіт «Автопортрет» (1945), «Автопортрет в українському вбранні», «Вечір. Стара Флоренція», «Автопортрет» (1995).

Ключові слова: Яблонська, автопортрет, жанр, імпресіонізм, манера, стилістика, художній образ.

Moskvitin Roman. SELF-PORTRAITS IN THE PAINTING OF TETYANA YABLONSKA: STYLISTIC FEATURES IN THE CONTEXT OF EUROPEAN'S GENRE TRADITIONS

The primary objective of this paper is to research the genre of self-portrait in the painting of ukrainian artist Tetyana Yablonska (1917–2005). The aim of this research is to reveal the art-stylistic features of self-portraits in the context of genre traditions in European painting. The paper analyzes visual elements and methods of painting with the help of which the artist creates an artistic image. Art-historical and comparative methods were used to realize the purpose of this research. Chosen research methodology resulted in a thorough study of Yablonska's self-portraits style and manner.

A series of self-portraits is an original phenomenon of Yablonska's heritage. A self-portrait is a very interesting painting genre to understand, as no other art form can convey that much information about the artist. The artist was a prolific self-portraitist and she has created more than ten magnificent self-portraits that offer a glimpse into the formation of her stages of creativity and stylistic evolution. Yablonska's many self-portraits from early years right up to late period of creativity, leave a sort of pictorial autobiography. She continued to paint self-portraits throughout the last decade of life, and Self-portrait (1995) in a square format is one of the finest works of her late period.

The scientific novelty of our article is to analyze the stylistic transformations of visual language of Yablonska's self-portraits in the context of genre traditions in European painting. It distinguishes and describes the characteristic features of the artist's search for expressive means that were used in the creation of artistic images. The results of

the study also indicate the following. On the example of self-portraits, it is obvious that Yablonska absorbed artistic tradition and outside influences and reinterpreted them in innovative ways. The article analyzes the evolution of Yablonska's self-portrait painting on the example of works of different creative periods. A new interpretation of the artist's self-portraits is also offered. Among these works is «Self-portrait» (1945), «Self-portrait in Ukrainian Costume», «Evening. Old Florence», «Self-portrait» (1995).

Key words: *Yablonska, impressionism, genre, self-portrait, artistic image, manner, stylistics.*

Вступ. Творчість Тетяни Яблонської (1917–2005), масштабна та багатогранна, вписана окремою главою в історію українського образотворчого мистецтва ХХ ст. Довгий та насичений професійних шлях художниці позначений динамікою пошуків в кожному з періодів її творчості. Багатство художньої спадщини мисткині відрізняється й зверненням до різноманітних жанрів живопису, зокрема й до автопортрету. Не дивлячись на те, що портретний живопис не займає центральну увагу в творчості мисткині, художній доробок Яблонської в даному жанрі сповнений цілим намистом блискучих творів, серед яких особливе місце належить автопортретам. Майже в кожному десятилітті творчості художниці, окрім останніх, програмними були композиційні твори. Тож саме вони й зосереджували на собі дослідницьку увагу. Сила художньої виразності головних творів певною мірою залишала в тіні інші художні здобутки. Проте при комплексному науковому розгляді автопортрети, написані в різні періоди творчого шляху, поряд з самостійною художньою цінністю набувають додаткової унікальності як оригінальне мистецьке явище. Саме зазначений ракурс дослідження складає актуальне мистецтвознавче завдання.

Методологія. Для реалізації наукової мети використано метод стилістичного аналізу, історико-біографічний та порівняльний методи.

Мета статті. Мета статті полягає в комплексному мистецтвознавчому аналізі творів автопортретного жанру в живописній спадщині Т. Яблонської. Автопортрети розглядаються в контексті європейських традицій жанру, стилістичних змін та трансформації образно-пластичної мови творчості художниці.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Багатогранність та масштабність

художньої спадщини Тетяни Яблонської обумовлюють перманентність наукової уваги українського мистецтвознавства до творчості художниці. Різноманітні грані художнього доробку мисткині періодично стають предметом досліджень. Разом з тим, аналіз досліджень дозволяє зазначити, що з комплексу причини, насамперед об'єктивних хронологічних, найбільш дослідженою є художня спадщина мисткині середини минулого століття, а найменш вивченою – творчість художниці 1990–2005 років.

В останнє десятиліття найбільш прицільну наукову увагу творчість Яблонської знайшла в авторській праці Галини Складенко «Українські художники: з відлиги до Незалежності» (2018) у відповідному розділі: «Творчість Тетяни Яблонської (1917–2005): особистий шлях в історії радянського живопису». Характеризуючи художню спадщину Яблонської, мистецтвознавець наголошує на наскрізному шляху художниці. Важливими мистецтвознавчими джерелами є звернення до творчості Яблонської в рамках більш загальних тем в дослідженнях Іванни Павельчук, Марини Юр, присвячених актуальним науковим питанням українського образотворчого мистецтва 20 століття.

Серед наукових публікацій 2023 року увага до різних аспектів творчості Яблонської концентрувалась в наукових розвідках докторів мистецтвознавства О. Роготченка та М. Юр, науковців В. Зайцевої, Т. Зіненко, О. Опанасюка. В статті «Живописні твори «Хліб» Тетяни Яблонської та «Хліб – державі» Тетяни Старосельської: порівняльний аналіз» Олексій Роготченко здійснює контекстний порівняльний аналіз програмного твору «Хліб» Яблонської з присвяченою аналогічній тематиці картиною «Хліб – державі» Старосельської. Також О. Роготченко в співавторстві з В. Зайцевою та О. Опанасюком розгляда-

ють питання жанрової варіативності в статті «Мультижанровість живописних полотен Тетяни Яблонської». У фокусі наукової уваги Марини Юр зі співавторами Т. Зіненко, В. Зайцевою – пастелі пізнього періоду творчості Яблонської, результати вивчення яких висвітлюються в статті «Творчі пошуки Тетяни Яблонської в її пастелях 2003–2005 років». Така грань творчості художниці як її віддзеркалення в мистецькій критиці знаходить відображення в роботі «Творчість Тетяни Яблонської у дзеркалі мистецької критики» авторства М. Юр, О. Опанасюка, Т. Зіненко. Твори художниці, виконані в акварельній техніці, стали предметом розгляду О. Роготченко, М. Юр та В. Зайцевої в статті «Акварельна спадщина Тетяни Яблонської як приклад багатогранної художньої майстерності». Зазначена широка мистецтвознавча увага переконливо засвідчує цінність та актуальність вивчення творчої спадщини Яблонської в її різноманітних аспектах.

Результати дослідження. Серед багатства традицій західноєвропейського живопису окремою лінією є розвиток жанру автопортрету. Частина художників в своїй творчості звертались до автопортрету лише лічені рази, проте й така окрема увага втілювалась в справжні шедеври. До уваги інших митців цей жанр зовсім не потрапляв. Разом з тим в творчій спадщині цілої плеяди видатних майстрів живопису автопортрети стали особливими сторінками, а періодичне звернення до цього жанру втілилось в цілі цикли – найяскравіші класичні приклади подібного знаходимо у творчості Дюрера, Тиціана та Рембрандта.

Написані в різні роки автопортрети художника крім власної художньо-естетичної цінності в комплексі набувають додаткову цінність унікального історичного документу, що фіксує різноманітні аспекти змін – в індивідуальній живописній манері, в презентації власного образу, інколи навіть в біографії. На скільки неповторною є творчість кожного видатного майстра, на стільки неповторний характер мають й серії автопортретів.

В залежності від методів систематизації можна виділити загальні групи. З точки зору хронологічних рамок створених в житті

художника автопортретів доцільно виділити два головних варіанта. У першому варіанті весь автопортретний цикл належить до відносно невеликого проміжку часу. Подібний розвиток обставин обумовлений або нетривалим життям майстра, або втратою інтересу до жанру. В таких випадках серія автопортретів дає можливість для більш об'ємного сприйняття творчої особистості майстра, художньої манери та презентації для глядачів власного образу, або навіть цілої галереї власних образів. До яскравого прикладу вищезазначеного належать автопортрети Альбрехта Дюрера (1471–1528), якого власне можна назвати засновником традиції багаторазового звернення протягом творчого шляху до автопортрету в станковому живописі. У 19 столітті подібну до дюрерівської інтерпретацію жанру автопортрету можна знайти в творчості Густава Курбе (1819–1877). Обидва художники залишили нащадкам свої образи переважно в юному та молодому віці.

Протилежний варіант виникає, коли художник виявляє періодичний інтерес до автопортрету протягом свого довгого життєвого шляху. Залишена галерея власних образів дарує нам цілий ряд унікальних можливостей. Цей й можливість в рамках жанру прослідкувати стилістичну еволюцію творчості майстра. Відчуті зміни його відношення до себе та до характеру діалогу з глядачем. В окремих випадках автопортрети стають виразним віддзеркаленням психологічної біографії майстра та підносять твори до справжніх драматичних висот. Найяскравішим прикладом такого підходу є автопортретна спадщина Рембрандта (1606–1669).

В історії українського образотворчого мистецтва найціннішим проявом художньої виразності автопортретної серії є беззаперечно творчість Тараса Шевченка (1814–1861). З властивою йому силою образності та художньої переконливості митець створив незабутню галерею власних портретів, наповнених тонкими емоційними відтінками – від ліричності автопортретів в молодому віці до драматично-філософських образів наприкінці життя.

Серед прикладів окремих яскравих звернень до жанру автопортрету в українському

живописі першої третини 20 століття слід виділити кардинально протилежні за стилістикою «Автопортрет» (1913) Всеволода Максимовича (1894–1914) та «Автопортрет у білому кожусі» (1926–1930) Федора Кричевського (1879–1947). Дані твори з колекції Національного художнього музею України (надалі НХМУ) уособлюють різноманітність тенденцій в презентації українськими митцями власних образів та стилістичних рішень в буремні роки першої половини 20 ст. Водночас згадані твори переконливо засвідчують невіддільність художнього життя України зазначеного періоду від загальноєвропейських культурних процесів.

Першим живописним автопортретом, який звернув на себе увагу мистецтвознавців в творчості Яблонської, був «Автопортрет» написаний в 1939, ще під час навчання в Київському художньому інституті (надалі КХІ). На жаль, портрет був втрачений ще у 1940-х роках, збереглася лише фотографія твору. Це зазначає Леонід Владич в своїй книзі 1958 року, яка присвячена творчості Тетяни Яблонської [1, с. 8]. Технічний рівень фотографії істотно обмежує можливості скласти уявлення щодо нюансів колористичного рішення, проте дає можливість побачити ступінь володіння відтворенням об'ємної форми. Хоча формально автопортрет написаний ще в студентські роки, за сукупністю безпосередньо художніх факторів його доцільно віднести до перехідного періоду творчості. Поряд з рядом ознак, характерних для учбових робіт, в даному творі присутня майстерність відтворення форми, а головне – вже відчувається художнє сприйняття природи та вміння створювати образ.

«Автопортрет» написаний Яблонською у 1945 році, що входить до колекції НХМУ, безумовно належить до найкращих портретних образів як періоду реалізму в творчості самої художниці, так й в цілому українського живопису середини 20 століття (рис. 1).

Яблонська у спогадах наступним чином характеризує причини звернення до жанру в конкретному випадку «Це – моя перша робота після війни. З чого розпочати? Як? Як Антей набирался сили, торкнувшись землі, так я

почала малювати з природи, саму себе. Хто ж буде позувати у такі важкі часи?» [8, с. 10]. Важкість повоєнних років мала безліч проявів, виявляється у речах великих та дрібних. Зазначений автопортрет, наприклад, написаний не на полотні, а на картоні. А ось ще один зі спогадів художниці стосовно твору «Пам'ятаю, як сама вив'язала цю синю блузку, розпустивши якесь старе лахміття» [8, с. 10]. Проте у випадку Яблонської матеріальні обмеження для творчості були не здатні скувати можливості художні. На контрасті до аскетичних умов творчого процесу виступає багатство виразності створеного художнього образу.

Серед цілого ряду аспектів художньої цінності даного автопортрету одне з центральних місць займає дивовижна виразність пластики. На нейтральному однорідному фоні бачимо фігуру Яблонської, розвернуту майже в профіль. Проте голова художниці відхиляється від загального руху тіла та повернувшись пронизливо дивиться на глядача. Немов мисткиня стає перед мольбертом з полотном та на секунду кинула погляд вправо. Вишуканої завершеності положенню фігури додає легкий нахил тулуба назад, що забарвлює пластику відчуттям динаміки. Світло падає з боку, з протилежної від обличчя сторони, та утворює на формі динамічну гру світла та тіні. Уся тінюва сторона фігури подана як силует, що стає одним з визначальних образно-пластичних складових картини. Певним чином роль силуету в художньо-композиційному рішенні автопортрету актуалізує непрямолінійність питання стилістичної приналежності твору. Манера презентації форми свідчить про класичні традиції реалізму. Проте структурно-композиційна значимість та характер різко окресленого силуету, його динаміка та вигнутість, навіюють певною мірою асоціації з «ударом батога», що є однією з красномовних ознак стилю модерн. Точність, впевненість ліній, сміливість в застосуванні контрастів в поєднанні з шляхетною стриманістю колористичного рішення надають образу художниці відчуття могутньої внутрішньої сили.

«Автопортрет в українському костюмі», написаний у 1946 році (колекція НХМУ),

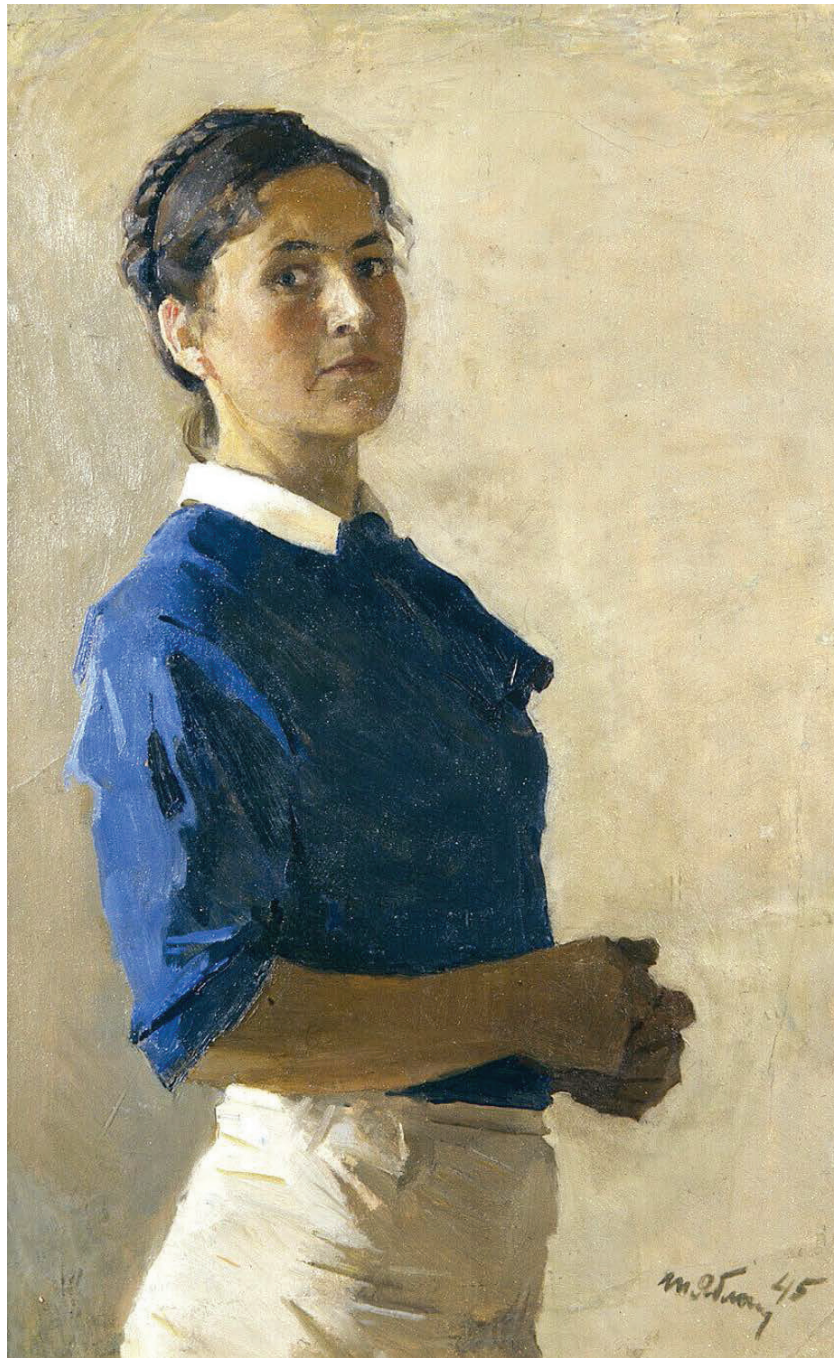


Рис. 1. «Автопортрет», 1945

відділяє від попереднього лише один рік. Проте автопортрет відрізняється принципово іншим образно-пластичним рішенням. Національний колорит в художньому образі твору є одночасно й даниною Яблонської своєму головному вчителю – Федору Кричевському, й віддаленим передвісником фольклорного періоду в творчості мисткині. Вибір конкретної манери власної репрезентації автора – одне з найважливіших характеристик жанру

автопортрета. Власна репрезентація саме в струмені традицій українського народного мистецтва в поєднанні з традиціями національної школи живопису, грає визначальну роль у виразності створення художнього образу. Яблонська зображує себе в українському костюмі, в класичному ракурсі «три чверті». Разом з тим у питанні освітлення художниця відходить від класичного варіанту «з боку», яке так майстерно було використано

у попередньому автопортреті. Пряме освітлення позбавляє форму виразності контрастного об'єму, натомість надає твору певної площинності та підкреслює декоративну складову. Це в свою чергу відкриває широкі можливості для декоративних площин та тонких нюансів в живописі. Автопортрет написаний в стримано-теплому колориті в світлих тонах. На цьому загальному фоні виділяються яскраві в кольорі та пластично виразні декоративні елементи костюму – хустка та пояс. Власне, композиційно портрет побудований на контрасті-протиставленні цих двох акцентів та загального тону.

Поряд з широко відомими «Автопортретом» (1945) та «Автопортретом в українському костюмі» (1946) період 1945–1955 років в творчості Яблонської позначений ще декількома зверненнями до жанру автопортрету. Серед них є твори, час створення яких викликає певні питання – це автопортрет в чорному капелюсі та автопортрет в хустці. Проте стилістичний аналіз разом з контекстним порівнянням певних атрибутів в даних зображеннях дозволяють окреслити часові рамки створення робіт. Автопортрет в чорному капелюсі написаний в етюдній манері, що характеризується виразним узагальненням форми, широким трактуванням площин та сміливо-філігранною грою пензля. Подібна манера була притаманна живопису мисткині другої половини 1940-х років. Кольорове рішення полотна відзначається темним стриманим колоритом. Яблонська обирає виразний ракурс знизу та вирішує композиційну побудову твору за рахунок виразного, певною мірою площинного темного силуету верхнього одягу – пальто та капелюха. Саме це клітчасте пальто з двома великими гудзиками біля ворота бачимо й на фотографії 1949 року, на якій Яблонська постає в якості викладача зі студентами КХІ. Зазначені фактори дозволяють віднести автопортрет в темному капелюсі до рубіжу кінця 1940-х початку 1950-х років.

Аналізуючи «Автопортрет» 1952 року насамперед слід звернути увагу на біографічний контекст створення портрету. Комплекс обставин дозволяє охарактеризувати початок 1950-х років в житті Яблонської як одну з

важливих точок зміни вектору розвитку творчості. За картину «Весна» (1950) художниця щойно отримала одну з найвищих нагород – Державну премію. Тож мисткиня стала вже двічі володаркою високої відзнаки. Крім того, Яблонська стає депутатом Верховної ради УРСР. Разом з тим, успіх та високе офіційне визнання не сприяли новим хвилям творчого натхнення. Яблонська у спогадах описує цей період наступним чином «І я поступово стала втрачати натхнення. Приклад цього часу – моя картина «Весна». Діти після зими з'являються у скверах, на вулицях – така міська ознак весни, – можна було, звичайно, написати справжню живописну картину, та я тоді було вже повністю під впливом цього, так би мовити реалізму. Я все «закінчувала»... Словом, вийшла нудна-нудна картина» [2, с. 22]. Художниця додає й характеристику свого психологічного стану «...і якось я зовсім зав'яла, відчула, що минув кульмінаційний момент мого життя та творчості і так я буду доживати. Такий був стан» [2, с. 22].

Перебуваючи в подібних відчуттях, Яблонська після картини «На Дніпрі» відходить від складних багатофігурних композицій та звертається у своїй творчості до портретів, невеликих жанрових сцен. Нові емоційні імпульси для натхнення художниця шукає насамперед в зображенні найрідніших людей. В цих обставинах серед інших портретів з'являється в 1952 році й «Автопортрет», який певною мірою віддзеркалює особливості поточного моменту творчості. Твір виконаний в етюдній манері з більш детальною увагою лише до обличчя. Залишається невідомим з яких саме причин робота не була доведена до завершення – через брак часу чи втрати інтересу. Або від початку не було мети завершення, а акцент в творчому процесі над зображенням був зроблений на етюдності та швидкості. В будь-якому разі враження певної незавершеності твору підсилюється стилістичною невідзначеністю, що різко контрастує з виразністю автопортретів 1945 та 1946 років. Разом з тим, твір є важливим художньо-біографічним свідченням. На цьому полотні чи не вперше бачимо хрестоматійний образ Яблонської: статна красива жінка з великою копицею чор-

ного волосся та зі скульптурно-відточеними рисами обличчя, в яких читається потужна внутрішня сила. Та сила, яка визначає масштаб особистості та творчості.

На автопортреті Яблонської в хустці та темно-синьому пальто бачимо інший образ, іншу художню манеру. Живописне вирішення даного твору позбавлене широкої етюдності як в автопортреті в чорному капелюсі. Моделювання форми стає більш детальним та стриманим. З'являється певні ознаки так званої «опрацьованості», характерної для офіційного радянського живопису середини 20 століття. В композиції найбільш яскравою плямою, в прямому та переносному сенсах слова, є зображення хустки, написане в розкутій живописній манері. Трактування образу витримано в рамках ідеології соціалістичного реалізму. Перед нами вже не повна внутрішньої енергії мисткиня з портрету 1945 року й не молода жінка, що на хвилину замилювалася своїм ефектним виглядом в модному пальто і капелюсі. Перед нами канонічний в естетиці соціалістичного реалізму образ «скромної трудівниці» – в широкому сенсі цього поняття. В даному випадку можна охарактеризувати як «трудівниці пензля та палітри». Разом з тим, зазначене ніяк не заперечує високий рівень майстерності живописного виконання роботи. Комплексний аналіз складових твору, зокрема характеру трактування форми та живописної поверхні, принципів колористичного рішення та певних елементів інтер'єру, дозволяє провести переконливі паралелі з художньою манерою ще одного твору мисткині – «Модель в майстерні художника» (1954). Тож логічно визнати, що автопортрет з образом художниці в темно-синьому пальто та кольоровою хусткою відноситься до першої половини 1950-х років.

Полотно «Вечір. Стара Флоренція» (1973) – одне з програмних у творчості мисткині (рис. 2). За сюжетним наповненням твір можна охарактеризувати як новаторську інтерпретацію жанру автопортрету. Як справжній великий майстер, Яблонська вільно трактує жанр. За своєю загальною ідеєю «автопортрет – спогад про подорож» твір відноситься до давньої традиції європейського живопису, започаткованої

ще наприкінці 15 століття Дюрером. Творча біографія видатного представника німецького відродження збагатилась в 1494–1495 роках визначною подією – великою подорожжю до Італії, що на ті часи було вельми складним ділом. Через декілька років після повернення Дюрер розширює галерею власних автопортретних образів, створюючи «Автопортрет» (1498) як дорогоцінний спогад про незабутні враження від мандрівки. Митець акцентує увагу насамперед на власному зображенні в коштовному венеціанському костюмі. І тільки другорядну роль відводить частині вікна, за яким височіє альпійський пейзаж. Разом з тим не слід забувати історичний процес розвитку жанрів – в кінці 15 століття пейзаж априорі ще не міг грати головну роль. Композиційну модель зображення власного образу та вікна, за яким простягається пейзаж-спогад обирає й Яблонська, проте презентує її в кардинально іншій інтерпретації.

Полотно «Вечір. Стара Флоренція» написане Яблонською в 1973 році, через рік після великої подорожі стародавніми італійськими містами. Композиція твору відзначається символічною виразністю. На протилежній від глядача стіні, біля великого панорамного вікна, задумливо сидить сама художниця. За вікном, у тихому золоті вечірнього сонця, урочисто панує краса Кватроченто. Живописне рішення будується на теплих золотистих відтінках, немов віддаючи пошану колористичним традиціям тосканської та умбрійських земель. Сповнена поетично-ліричної чарівності флорентійська архітектура владно заповнює весь горизонт, на зупиняючись периметром вікна – у склі відкритих вікон віддзеркалюються купол Брунеллески та дзвіниця Джотто. Серед спогадів художниці щодо створення картини знаходимо поняття «образ міста», важливий для розуміння принципів образно-пластичної побудови полотна «Над Флоренцією височить її головний головний убір – купол Санта-Марія дель Фіоре. На моїй картині він зображений збоку, праворуч, у відображенні вікна, хоча в дійсності його звідси не видно й у відображенні. Але не може бути образ Флоренції без цього купола. Ось я і зважи-



Рис. 2. «Вечір. Стара Флоренція», 1973

лася на цю «неправду» заради правди самого міста» [9, с. 235]. Автопортретність у полотні має непрямолінійне трактування. Науковці О. Роготченко, В. Зайцева та О. Опанасюк, розглядаючи твір з ракурсу мультижанровості, зазначають «Для глядача – це жанрове полотно (жінка біля вікна), для знавця мистецтва – автопортрет Тетяни Яблонської» [6, с. 91].

Зображуючи себе зі спини, Яблонська немов переносить наголос з фізичної на емоційну портретність. Образно-пластична побудова картини сповнена не стільки яскраво вираженою емоцією, скільки різноманітністю відтінків настрою. Лірична споглядальність, філософська задумливість, зачарованість. Наслідуючи традиції видатних європейських живописців художниця не конкретизує до однозначності настроїв твору. Натомість тим самим залучає глядача до «емоційного співавторства», пропонуючи багаточаровість та варіативність сприйняття: для когось співзвучним буде настроїв прощання з Флоренцією, а хтось відчує елегію незабутніх спогадів

крізь час. Особливості образно-пластичного рішення твору «Вечір. Стара Флоренція» дозволяють говорити про використання та творче переосмислення у творі класичних традицій західноєвропейського мистецтва.

Початок 1990-х років в творчості Яблонської позначений змінами в структурі образно-пластичної виразності та творчому методі художниці. Ці процеси обумовлені, зокрема, істотними змінами можливості для живопису, що пов'язано з наслідками хвороби. Проте фізичні обмеження не здатні стримати «жагу творчості» мисткині. Влітку головною локацією для Яблонської стає Будинок творчості художників у Седневі, а від осені й до весни основною майстернею для творчості мисткині слугує її власна квартира.

Багатогранність художнього сприйняття дійсності дає можливість Яблонській знаходити безліч мотивів для натхнення й в невеликому просторі – фізичним обмеженням художниця протиставляє вміння бачити, відчувати та фіксувати красу. Завдяки цьому з'являються різноманітні серії дивовижних

творів: чарівні цикли пейзажів, написаних мисткенею з вікна квартири; дивовижні за своєю виразністю мотиви з вікнами та балконом; сповнені поетичного відчуття куточки інтер'єрів. Художниця не оминає увагою й інтерпретацію образу людини, який вона розкриває як в камерних жанрових сценах, так й в портретних мотивах та автопортретах. Результатом останнього стає поява в 1995 році одразу трьох автопортретів. Такий характер уваги до теми – хронологічно стислий, але інтенсивний – слугує красномовною ознакою характерного для даного етапу творчості мисткині методу «варіації не тему».

«Автопортрет» (1995, 40x49 см, колекція НХМУ) для зручності ідентифікації в рамках статті можна умовно позначити як «фронтальний». Він написаний в характерній для цього періоду легкій імпресіоністичній манері. Проте ця легкість живопису має міцний фундамент. Зовнішня, іноді оманлива, простота художнього задуму та рішення базується на досконалому розумінні та володінні формою. Яблонська знаходить виразне положення голови та точно передає його в картині. Для зображення в цьому автопортреті обирає ракурс майже анфас – вона зосереджено дивиться на себе і на глядача трохи зверху, ледве піднявши підборіддя. Ледве помітний нахил голови вліво привносить в композицію легке відчуття динаміки. Стримана колористична палітра сповнена тонких нюансів. В загальному рішенні, побудованому з нейтрально-теплих кольорів, художниця робить акцент на холодних відтінках волосся. Глибоке розуміння законів кольору та філігранна майстерність живопису Яблонської перетворює сивину волосся на коштовне срібло, що шляхетно сяє під променем світла. Художниця з гідністю сприймає свій вік, вмюючи бачити різноманітність відтінків краси. Весь автопортрет сповнений відчуттям спокою. Цікавим красномовним проявом незгадуваної творчої натури Яблонської та свободи від шаблонів є така деталь як розташування підпису на «фронтальному автопортреті». В переважній більшості робіт художниця традиційно залишала його в нижньому правому куті. В даному творі, використовуючи ком-

позиційну можливість, мисткиня переносить підпис вліво та інтерпретує як візерунок на светрі.

Поряд з вже розглянутим «фронтальним автопортретом» Яблонська в 1995 році ще двічі звертається до цього жанру. «Автопортрет» форматом 45x50 см в рамках статті додатково можна позначити як «в холодному колориті», а «Автопортрет» квадратного формату розміром 40x40 см, самий невеликий з трьох, логічно додатково ідентифікувати як «в теплом колориті». Аналізувати зазначені два автопортрети доцільно шляхом порівняння–зіставлення, оскільки вони мають ряд спільних рис, які не тільки характеризують безпосередньо дані твори, але й наочно демонструють принципи творчого методу мисткині 1990-х років.

Автопортрети мають майже ідентичну композиційну побудову. Художниця обирає ракурс «три чверті», голова ледве нахилена вліво. Світло падає справа, з протилежної сторони від обличчя, залишаючи його майже повністю в тені. Характер освітлення та деталі фонового інтер'єру дають підстави говорити, що обидва твори були написані в одному й тому ж куточку квартири. Отже, з точки зору моделі та антуражу основною відмінністю є лише одяг мисткині. Разом з тим в аспекті художнього рішення автопортрети кардинально різняться, що проявляється насамперед в колористичних рішеннях: поєднання холодноватих відтінків коричневого з шляхетним сріблом «автопортрета в холодному колориті» контрастує зі сповненим золотисто-охристими відтінків «автопортретом в теплом колориті». Причина кардинальної різниці колоритів полягає в манері живопису Яблонської, що базувалась на оволодінні методами французького імпресіонізму. Для живописців-імпресіоністів та їх послідовників вирішальне значення мав не стільки власний колір об'єкту зображення, скільки характер забарвлення освітлення. Світло та колір, що «пульсує» в унісон зі світлом, зайняли центральне місце й в творчій практиці Яблонської 1990-х років. Тож в якості альтернативи дані портрети можна розрізнити як «срібний» та «золотий».

Холодне зимове освітлення визначає колористичне рішення «срібного автопортрета». Багатство стриманого коричневого, холодні відтінки світла на обличчі, перламутрові нюанси білого – все кольори співзвучні єдиному тону зимового світла. Трагування форми теж

позначено імпресіоністичною манерою – легкі дотика пензля не стільки окреслюють саму форму, скільки натякають на існування форми в мареві повітря. Контрастні світло-темні орнаментальні мотиви на одязі підсилюють загальний настрій холодної стриманості в творі.



Рис. 3. «Автопортрет» (в теплому колориті), 1995

Віддаючи належну шану художній цінності кожного з автопортретів 1995 року, справжньою перлиною не тільки творчості Яблонської, а всього українського живопису 1990-х можна назвати автопортрет «в теплому колориті» (рис. 3). Саме він, зовсім невеликого розміру, володіє найбільшою силою художнього враження. У 1997 році, лише через два роки після створення автопортрету, в каталозі до ювілейної виставки сама художниця так характеризує даний твір «Отакою я стала тепер бабусею. Люблю працювати на самоті, сам на сам з приро-

дою і своїми почуттями, у тиші та спокої» [7, с. 34].

«Автопортрет», написаний на полотні квадратного формату 40x40 см в імпресіоністичній манері, справляє враження легкості та простоти. Проте ця зовнішня простота виконання приховує складну семантику сили художньої виразності даного твору. Оповита теплим лагідним світлом, з полотна уважно на нас дивиться художниця. Світло вихоплює тільки кінчик носу, залишаючи все обличчя в легкій тіні. Тільки зеленуватий блиск очей порушує монолітність тіні. На поєднанні саме зеленува-

тих відблисків з різноманітністю теплих тонів побудоване колористичне рішення. Висока майстерність володіння живописом дозволяє Яблонській переконливо відтворювати форму лише пластичними натяками, залишаючи очам глядача вдосталь простору для співаторства. Однак, поряд з легкістю та невимушеністю гармонії кольору та форми відчувається виразний психологічний образ Яблонської. На нас дивиться героїня, сповнена не тільки мудрості, а й переконливої твердості спокійно сприймати незворотні зміни життя, продовжуючи жити та творити. Слід зауважити, що для імпресіоністичного методу живопису в цілому не характерне психологічне наповнення в портретному жанрі. Проте як не парадоксально, саме імпресіоністична манера трактування форми та відтворення ефекту щільності повітря в конкретному випадку набуває й психологічно-драматичного забарвлення. Майстерно відтворена на полотні живописна відчутність щільності повітря, в якому розчиняються контури форми, ніби перетворюється на фізично відчутну плинність часу, в якому розчиняється життя. Погляд художниці відділяє від глядача не тільки наповнене світлом повітря, а й неблаганність часу. Проте спокійна урочистість мудрого погляду Тетяни Нилівни на автопортреті засвідчує – в своєму житті вона підкорила час.

За комплексом таких рис як композиційне рішення, камерність в презентації власного образу, стилістичні особливості та манеру живопису даний автопортрет 1995 року законно співставити з «Автопортретом» (1903) французького живописця Камілля Піс-

сарро з колекції лондонської галереї Тейт. Це один з пізніх, але водночас найбільш виразних автопортретів Піссарро – майстра, чия живописна спадщина надавала творчі імпульси та була джерелом натхнення для Яблонської в її імпресіоністичних пошуках.

Висновки. В рамках наукового дослідження здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз творів автопортретного жанру в живописній спадщині Т. Яблонської. Результатами стало наступне. Були зафіксовані художньо-стильові особливості автопортретів у контексті жанрових традицій європейського живопису та проведено аналіз образотворчих елементів, за допомогою яких мисткиня створювала художній образ. На прикладі творчого доробку в жанрі автопортрету виявлено, що Яблонська увібрала європейські та національні традиції, зовнішні впливи та по-новаторськи їх переосмислила.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі стилістичних трансформацій образотворчої мови автопортретів Яблонської в контексті жанрових традицій європейського живопису. Результати аналізу автопортретів різних періодів творчості, що хронологічно охоплюють півстоліття, дозволили: систематизувати твори в аспекті стилістичних змін, сформулювати об'ємну характеристику автопортретної спадщини, виявити особливості трансформації образно-пластичної мови в живописі Яблонської. На основі дослідження запропонована нова інтерпретація автопортретів художниці. Серед цих робіт «Автопортрет» (1945), «Автопортрет в українському вбранні», «Вечір. Стара Флоренція», «Автопортрет» (1995).

Література:

1. Владич Л. В. Тетяна Нилівна Яблонська. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри УРСР, 1958. 92 с. : іл.
2. Бугаєнко І. Н. Тетяна Яблонська. Живопис. Графіка : альбом / авт.-упоряд. І. Бугаєнко. Київ : Мистецтво, 1991. 174 с. : іл.
3. Історія українського мистецтва : у 5 т., Т. 5 : *Мистецтво ХХ століття* / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. 1047 с.
4. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2007. Вип. 7. С. 53-64.
5. Клочко Д. 65 українських шедеврів. Визнані й неаявні. Київ : ArtHuss, 2019. 256 с.
6. Роготченко О., Зайцева В., Опанасюк О. Мультижанровість живописних полотен Тетяни Яблонської. *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. Дрогобич, 2023. Вип. 60, том 3. С. 88–93.

7. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до незалежності: у 2-х кн. Кн. 1. Київ: ArtHuss, 2018. 288 с. : іл.
8. Яблонська Т.: кат. вист. / упоряд. : Г. Атаян, Г. Пригода. Київ : PC World Ukraine, 1997. 94 с. : іл.
9. Яблонська Т. Щоденники, спогади, роздуми / упоряд. : Г. Атаян, І. Зайцева. Київ : Родовід, 2020. 584 с. : іл.
10. Norbert Wolf. Dürer. Cologne : Taschen, 2016. 96 p.
11. Theodore Duret. Histoire des les peintres impressionnistes. Paris : H. Floury éditeur, 1922. 196 p.

References:

1. Vladych L. V. Tetyana Nylyvna Yablonska [Tetyana Yablonska]. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotv. myst-va i muz. lit-ry URSR, 1958. 92 s. : il. [in Ukrainian]
2. Buhaienko I. N. Tetiana Yablonska. Zhyvopys. Hrafika : albom [Tetyana Yablonska. Painting. Graphics] / avt.-uporiad. I. Buhaienko. Kyiv : Mystetstvo, 1991. 174 p. : il. [in Ukrainian; in English summary]
3. Istoriiia ukrainskoho mystetstva : u 5 t., T. 5 : *Mystetstvo XX stolittia* [History of Ukrainian art. Art of the 20th century] / nauk. red. T. Kara-Vasyliieva. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2007. 1047 p. [in Ukrainian].
4. Kara-Vasyliieva, T.(2007).Istoriiia mystetstvaXXstolittia: kontseptsiiia, novi pidkhody y otsinky [Art history of the 20th century: concept, new approaches and evaluations]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* [Ukrainian art history: materials, research, reviews], 7, Kyiv, 53-64 [in Ukrainian].
5. Klochko D. 65 ukrainskykh shedevriv. Vyznani y neiavni [65 Ukrainian masterpieces. Recognized and implicit]. K.: ArtHuss, 2019. 256 s. [in Ukrainian].
6. Rohotchenko O., Zaitseva V., Opanasiuk O. Multyzhanrovist zhyvopysnykh poloten Tetiany Yablonskoi [The multigenres of Tetiana Yablonska's paintings]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : Mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh. Drohobych, 2023. Vyp. 60, tom 3. p. 88–93 [in Ukrainian].
7. Sklyarenko H. Ya. Ukrayins'ki khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti [Ukrainian Artists: From the Thaw to the Independence]: u 2-kh kn. Kn. 1. Kyiv : ArtHuss, 2018. 288 p. : il. [in Ukrainian].
8. Yablonska Tetiana: kat. Vyst. [Tetyana Yablonska: cat. ext.] / uporiad. : H. Ataian, H. Pryhoda. Kyiv : PC World Ukraine, 1997. 94 p. : il. [in Ukrainian; in English]
9. Yablonska Tetiana. Shchodennyky, spohady, rozdumy [Tetyana Yablonska. Diaries, memories, reflections] / uporiad. : H. Ataian, I. Zaitseva. Kyiv : Rodovid, 2020. 584 p. : il. [in Ukrainian].
10. Norbert Wolf. Dürer. Cologne: Taschen, 2016. 96 p.
11. Theodore Duret. Histoire des les peintres impressionnistes [History of Impressionist painters]. Paris : H. Floury edition, 1922. 196 p. [in French]

УДК 766.01+003.75+502/504

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.8>**Мудаліге Олена Іванівна,**

мистецтвознавець, викладач і
аспірант кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-0719-2319
elenamudalige@gmail.com

Іваненко Тетяна Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
викладач кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-7355-1036
ivanenkoster@gmail.com

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ ШРИФТОВОГО ПЛАКАТУ ЕКОЛОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ

Мета роботи полягає у висвітленні ефективних форм використання шрифту в процесі постійного вдосконалення навичок, спостереження та експериментування у дизайнерській практиці, спрямованої на привертання уваги до природоохоронних завдань суспільства мовою екологічної графіки. Дослідження базується на вивченні міжнародної колекції плакату «4-й Блок», зібраної протягом тридцяти років проведення Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок», інформація про історію появи якої також розкрито. В пошуках ідей та візуальних рішень, для надання типографічним композиціям більш дієвого змісту та енергійності, міжнародна дизайнерська співдружність створює нову візуальну мову засобами шрифту для важливих плакатних повідомлень, залучає нові покоління мистецької еліти до участі у спілкуванні і поширенні кращих ідей людства через власний художній досвід. Різноманітний і значний обсяг сучасного шрифтового плакату підтверджує важливу роль шрифту у суспільстві і дає глибоке розуміння літерних форм та їх ефективного використання. Наукова новизна полягає у виявленні нових візуальних підходів в сучасному шрифтовому дизайні при вирішенні важливих екологічних та соціальних питань, що може бути використано в освітній та професійній практиці.

Висновки. Діяльність Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» отримала відлуння далеко за межами України, продемонструвала дух світової солідарності, стала місцем культурної комунікації і акумулятором творчого потенціалу світової дизайнерської спільноти, мета якої – служіння найкращим прагненням людства. Аналіз колекції шрифтових плакатів, зібраних за тридцять років проведення трієнале, продемонстрував якісний перехід від розпачу та радикалізму до творчої, конструктивної позиції на основі об'єднання людей у вирішенні важливих екологічних та соціальних питань. Шрифтовий плакат виявився творчою лабораторією в пошуках нової візуальної мови знакових систем, здатної дати імпульс наступному поколінню митців. Результати ретельного дослідження колекції «4-й Блок» можуть стати практичним підґрунтям для подальших розвідок в галузі сучасного графічного дизайну.

Ключові слова: екологічний плакат, дизайн, графічний дизайн, тенденції, шрифтовий плакат, шрифт, візуальна мова.

Mudalige Olena, Ivanenko Tetiana. MODERN TRENDS IN ENVIRONMENTAL FONT POSTER DESIGN

The purpose of the article is to highlight effective forms of using type in the process of improving skills, observing and experimenting in design practice aimed at drawing attention to environmental issues of society in the language of environmental graphics. The research is based on the study of the international collection of type posters "4th Block", collected over thirty years of the International Triennial of Environmental Posters "4th Block", information about the history of which will also be presented. In search of ideas and visual solutions to provide typographic compositions with more impact and energy, the international design community is creating a new typographic language for important poster messages. This attracts new generations of artistic elite to participate in communication and dissemination of the best ideas of humanity through their own artistic experience. The varied and significant volume of contemporary type posters affirms the important role of type in design and provides a

deep understanding of letterforms and their effective use. Scientific novelty lies in the identification of new visual approaches in modern type design when solving important environmental and social issues, which can be used in educational and methodological recommendations of the discipline "Type Design". Conclusions. The activities of the International Triennial of Environmental Posters "4th Block" received an echo far beyond the borders of Ukraine, demonstrated the spirit of global solidarity, became a place of cultural communication and an accumulator of the creative potential of the global design community, the goal of which is to serve the best aspirations of humanity. An analysis of the collection of type posters collected over the thirty years of the triennial demonstrated a qualitative transition from despair and radicalism to a creative, constructive position based on uniting people in solving important environmental and social issues. The type poster turned out to be a creative laboratory in search of new iconic systems of visual language, capable of giving impetus to the next generation of designers. The results of a thorough study of the "4th Block" collection can become a practical basis for a new discipline in the field of contemporary graphic design.

Key words: *environmental poster, graphic design, font, visual language.*

Вступ. Створена після жахливих подій екологічної катастрофи на Чорнобильській АЕС (Україна, 1986 рік), Міжнародна трієнале екологічного плакату «4-й Блок» у 1991 році вперше об'єднала творчі зусилля дизайнерів всього світу в пошуках шляхів збереження життя на планеті і в пам'ять про трагедію. Кожні три роки трієнале поновлюється кращими плакатами від провідних дизайнерів на екологічну, соціальну та культурну тематику, і за цей час стала осередком занепокоєння про спільне майбутнє людства та висловлювання тривоги за майбутнє людства засобами графічного дизайну. Прагнення художньої спільноти візуалізувати тему трагедії і перевести в царину мистецтва є спробою врятувати критичну ситуацію засобами творчих зусиль.

Для подальшого збереження, формування і демонстрації зібраної за 30 років існування трієнале унікальної колекції плакатів, для проведення художніх та наукових міжнародних форумів з метою формування екологічної обізнаності суспільства засобами мистецтва і дизайну, у 2019 році було засновано музей екологічного плакату «4-й Блок». Провідна роль у створення музею належить Громадській організації «Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок», Українському Культурному Фонду та Харківській державній академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ), де музей займає певну площу в одному з навчальних корпусів. Визнаний центр художньої культури України, за 100 років свого існування ХДАДМ підготувала більше шести тисяч висококваліфікованих фахівців з дизайну, образотворчого та декоративного мистецтва. Це є той потенціал, який вища художня школа Харкова транслює

у сучасне мистецтво України та світу [23]. Музей екологічного плакату «4-й Блок» став гордістю та візитівкою міста Харків. Основою музею є колекція плакатів екологічного, соціального і культурного спрямування від провідних дизайнерів та студентів вищих художніх закладів з усього світу.

Вагомий плакатний доробок зі зразками сучасного шрифтового мистецтва в колекції «4-й Блок» підтверджує інтерес дизайнерів всього світу до розширення меж виражальних можливостей шрифтової графіки. Незважаючи на значну активність графічних дизайнерів в експериментальній типографії, в сфері теоретичних досліджень існує певний дефіцит стосовно тенденцій візуальної мови саме шрифтового плакату. Поза увагою залишаються шрифтові плакати з колекції «4-й Блок», створені дизайнерами з різних континентів, чие самобутнє мистецтво потребує уважного вивчення, чий досвід можуть використувати молоді дизайнери, які тільки навчаються майстерності. Кожний митець несе в собі неусвідомлене почуття власної культури, живодайне духовне джерело свого народу, за якими стоять тисячоліття розвитку. Їх графічний аналіз надасть можливість ознайомитись з творчими набутками окремих країн в галузі шрифтового плакату, осмислити їх в рамках науково-дослідницького характеру роботи.

Матеріали та метод. В осмисленні особливостей образно-стилістичної структури шрифтового плакату використано методи формального, образно-стилістичного, компаративного, семантичного та контент-аналізу. Кожна трієнале супроводжується виданням альбомів-каталогів з ілюстративно-інфор-

маційним матеріалом про плакати, авторів, документальними репортажами та статтями членів журі, мистецтвознавців і дизайнерів. Каталоги є важливим джерелознавчим матеріалом для вивчення й дослідження сучасного плакатного мистецтва, актуальних напрямків проєктного дизайну екологічного спрямування [1, 2, 3, 4, 5, 12, 13, 19, 21]. Мемуари засновника і президента Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» професора Харківської державної академії дизайну і мистецтв О. Векленка висвітлюють історію організації та проведення унікального міжнародного мистецького проєкту, що триває на теренах України [6].

Колекційний фонд плакатів Міжнародної трієнале «4-й Блок», започаткований ще в 90-ті роки ХХ ст, налічує близько 13000 аркушів плакатного і графічного мистецтва актуальної екологічної і соціальної проблематики від дизайнерів з 60 країн світу, і постав основою для дослідження.

Результати. Перш ніж дати характеристику новим візуальним рішенням у сучасному міжнародному дизайні шрифтових плакатів екологічного спрямування, треба наголосити на особливій ролі музею екологічного плакату «4-й Блок», розташованого на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв, завдяки чому нове покоління мистецької еліти України має можливість знайомитись з історією та новими стилями і напрямками в сучасному графічному дизайні, приймати участь у діалозі між представниками різних культурних регіонів, та власним художнім досвідом збагачувати світовий мистецький простір найкращими ідеями для людства.

Більше тридцяти років від трієнале до трієнале змінювалась філософська сутність і художня складова виразності плакатів, мозаїка різноманітних графічних підходів відображала мінливий час. Якщо на першій виставці у 1991 році образ катастрофи в плакатах, гіркота сприйняття світу і страх перед майбутнім шокували глядача песимістичною направленістю, то через три, потім через шість років після першої виставки трагізм і скорбота пережитого перейшли у філософську площину прийняття і подолання емоцій.

В новому столітті (2000, 2003, 2006 pp.) образ трагедії зайняв своє постійне місце в триваючому потоці життя. З багаточисленних творів до глядача випромінювалося вітання до життя і захоплення перед ним, похмурість та приреченість поступилися місцем надії. За ці роки в графічному дизайні сформувалася і вдосконалилася загальнодоступна образна мова, ґрунтована на знаках природи і навколишнього середовища. Комп'ютеризація графічного дизайну та спеціалізовані графічні редактори дозволили авторам плакатів застосовувати обробку графічних зображень, вільно оперувати ідеями та образами, змінювати шаблонну форму взаємодії з простором плакатного аркуша. Підкреслюючи нерозривну єдність людини та природи, автори передавали образ природи через образ.

Кризовий стан світової економіки 2008 року відбився на всіх видах творчої діяльності, у тому числі на дизайні. Мінімалізм поступово переважав над вишуканістю та надмірностями в плакатах, схематично спростилися зображення, типографія вийшла на перший план. Радіаційна аварія у 2011 році на АЕС «Фукусіма-1», моральні та фізичні страждання японського суспільства після аварії знайшли красномовне відображення у плакатній тематиці трієнале 2012 року. Лаконічність кольорової гами японського прапора та ілюстративна стриманість межували із почуттями смутку та розпачу.

До 2015 року трієнале вже проіснувала чверть століття і перетворилась на мистецько-дослідницький простір для пошуку узгодженості людської діяльності і природи. Суспільство все більше розуміло, що екологія – це не лише проблеми природи й довкілля, а й питання совісті та співіснування людей одне з одним. Події 2014 року в Україні радикально змінили країну, коли українці стали на захист своєї батьківщини також і на інформаційному фронті. У порівнянні з попередніми роками дизайнери більш емоційно експериментували з градаціями відтінків, згущенням кольорів і розрядженням, нерівномірністю заливання і нюансуванням. Автори вдавались до експериментів з ефекту розмитих фотографій, руйнування цілісного зображення.

Через майже 30 років, у 2018 році, організатори трієнале запропонували висвітлення проблем екології крізь «жіночий погляд». Міжнародне журі з жінок-дизайнерів США, Польщі, Швейцарії, України присудило Гран-прі аргентинській дизайнерській студії Ель Фантазма за плакат з зображенням жіночого обличчя зі слідами побиття. Це був протест проти насильства над жінкою, наголос на неприпустимості замовчування насильства, вимага визнання цінностей цивілізованого світу.

У 2021 році дизайнери рішуче втілювали в життя ідею багатовимірних трансформаційних графічних просторів, ідею динаміки форми. Застосування анімації, аудіо та відео доносило креативну ідею цілим спектром можливостей. Новий спосіб креативного проектування в створенні плакату за допомогою сучасних технологій зробив плакат мега популярним і здатним дивувати, виходити за власні рамки і активно взаємодіяти з середовищем.

Особливої уваги заслуговує шрифтовий дизайн, як важлива складова графічного дизайну і особлива форма вираження суспільної свідомості. Вагомий матеріал шрифтового плакату, що надходив на кожен трієнале і зберігається зараз в музеї, підтверджує інтерес дизайнерів до експериментів з типографією. Застосовуючи різноманітні і складні підходи в результаті пошуку ідей та візуальних рішень, міжнародна дизайнерська спільнота вибудовує нову шрифтову мову для важливих плакатних повідомлень, надає їм більшої виразності та енергійності.

Аналіз типографії другої половини ХХ – поч. ХХІ століття, яку можна спостерігати на прикладі музейного фонду «4-й Блок», звертає увагу на нову тенденцію наслідування рукописних джерел, вуличних шрифтів та дитячих альбомів, що з'явилася ще в 90-ті роки. Індивідуальний почерк став об'єктом досліджень. За кожним начебто недбалим почерком професійного дизайнера криється копітка багатогодинна праця. Саме руками створено найкрасивіший лєтерінг усіх часів. В часи, коли діджиталізація веде до масового виробництва, що неминуче спрощує вибагливі форми літер,

рукописний лєтерінг дає дизайнерам можливість створювати неординарні проєкти. Індивідуальний почерк став об'єктом досліджень та наслідування. Такі відомі дизайнери, як Пола Шер, Стефан Загмайстер, Едд Фелла представили світові зразки власного почерку, викликали захоплення критиків та публіки, дали сміливість молодим дизайнерам нести нові ідеї у світ, демонструючи далеко неідеальні власні почерки та асоціюючи їх із каліграфією.

Рекламні та плакатні послання вважаються більш ефектними, якщо їх складно прочитати або вони недостатньо розбірливі. Повідомлення має привернути увагу, а не залишитися непрочитаним в загальній масі інформації. Нетривіальне рішення досягти виразності навіть за рахунок втрати зручності та легкості читання відкриває широкий простір винаходу та застосування прийомів акциденції, графічного членування та акцентування сенсу. З метою надання типографічному повідомленню більш дієвого змісту і енергійності, дизайнери дістаються нових графічних рішень і застосовують тактику маскування, закреслення, розпотрошення і приховування літер.

Серед графічних засобів візуалізації ідеї у роботах варто окремо виділити застосування контрасту та контрформи. Експерименти з формою і контрформою в різних шрифтових варіаціях екологічного плакату дають змогу виявити чутливу активність плакатного тла і просторову глибину графічних рішень, підсилити енергетику важливих соціальних повідомлень, створити інформаційно-емоційні плакати зі складними ідеями для привернення уваги глядача.

Традиційна типографія в плакаті поступається місцем експериментам у виборі шрифту та його комп'ютерним маніпуляціям. Особливий ефект спостерігається від кількох рівнів візуальної інформації, яка нашаровується на багатовимірний простір. Це дозволяє дизайнеру працювати з зображенням як із набором ресурсів або палітрою можливостей.

У масі шрифтових плакатів високим креативним рівнем виділяються плакати іранських дизайнерів, що руйнують бар'єри між сучасною графікою та старовинним фарсі.

Створюючи інтуїтивно зрозумілі та естетично привабливі повідомлення для пошуку шляхів екологічної графіки, іранці використовують прості форми, геометричні фігури та мінімалістичні колірні рішення. В результаті такого спрощення враховуються лише найважливіші елементи, а негативний простір надає додаткового змісту типографії фарсі.

Сучасні китайські дизайнери надзвичайно активні і беруть участь майже у всіх міжнародних трієнале екологічного плакату «4-й Блок», чим і пояснюється наявність багатого плакатного, особливо ієрогліфічного, матеріалу. За структурою та смисловим наповненням ієрогліф набагато складніший за літеру і зорво різноманітніший. Слідуючи новітній світовій тенденції звернення до національної культурної спадщини, китайські дизайнери все частіше залучають до роботи образ ієрогліфічного знаку, надаючи йому ширші сакральні змісти. Ієрогліфи наділяються додатковими декоративними елементами, які не порушують загального силуету, але виявляють нову цінність всієї композиції.

Шрифтові плакати американських дизайнерів, натхнені міською мовою графіті, сітковою структурою вулиць та геометрією висотних будівель, відрізняються конструктивістськими рішеннями композиційного простору. Розділом плакатного аркушу на блоки, де кожен елемент є частиною загальної конструкції, органічно введенням в типографську композицію фотографій, використанням контрастності колірних поєднань і обсягів, американські дизайнери демонструють динамічний та емоційний характер власних шрифтових повідомлень.

Швейцарський шрифтовий плакат, в якому на перший план виступає почуття міри, природність, точність та увага до деталей, одночасно відрізняється оригінальністю і унікальністю побудов типографічних композицій завдяки навмисному порушенню просторової єдності шрифтової композиції, демонстрації живої пластики шрифту, ритмічної і виразної, як сама музика. В результаті народжуються захоплюючі візуальні ефекти – друкарські зображення, які представляють сучасні шрифти в іншій площині. На відміну від

класичних шрифтів, цей досвід демонструє більш емоційну сторону типографіки і великий виразний потенціал застосування шрифту.

Висновок. Діяльність Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» отримала визнання далеко за межами України і довела, що потужність емоційного і естетичного сприйняття плакату пояснює його довге існування в історії соціуму. Матеріал музею – плакат – виступає зберігачем соціальної інформації, документом явищ навколишнього світу, територією осмислення проблем суспільства. Досвід проведення трієнале протягом тридцяти років та створення музею на основі зібраної колекції (13000 аркушів плакату від дизайнерів з 60 країн світу) демонструють сучасне мистецтво плакату, в тому числі шрифтового плакату, як частину людської історії.

Існуючи протягом багатьох століть, будучи важливою складовою суспільної комунікації, шрифтовий плакат є найважливішим засобом ідеологічної пропаганди, здатним впливати на формування громадської думки, вимагати відповідної реакції, закликати до дій. Шрифтовий плакат набуває все більшого поширення як частина процесу навчання в художніх навчальних закладах, і виявився творчою лабораторією, де дизайнери експериментували в пошуках нових знакових систем і візуальної мови, тим самим даючи імпульс наступному поколінню дизайнерів.

Хвилеподібна еволюція графічної мови плакату підтверджує циклічну природу графічного дизайну, який знаходиться у безпосередньому зв'язку з соціумом. В кінці ХХ – на поч. ХХІ століття дизайнери плідно експериментують з базовими принципами типографії, вкладаючи власний культурний досвід, створюючи безліч інтерпретацій тексту, додаючи варіації стилем, текстурою, насиченістю, композицією і вирівнюванням. Сміливо досліджуючи виражальні можливості рукописного леттерингу, форми і контрформи, нашарування площин, досягаючи ефекту напруги чи глибини, розширення чи занурення, митці створюють нові важливі повідомлення про людину, її місце в соціумі, її волю і прагнення, безкінечність духу і розуму.

Знайомство з найкращими прикладами робіт графічних дизайнерів усього світу (завдяки існуванню музею «4-й Блок») дає можливість сучасному поколінню дизайнерів вдосконалити професіональні здібності і досвід у розробці унікальних візуальних ідентифікацій; у розробці інноваційного дизайну упаковки, здатного захистити продукт і покращити його естетичну привабливість; у створенні зрозумілих та ефективних повідомлень надихаючої екологічної графіки; у здатності переводити концепції клієнтів у візуально захоплюючі графічні рішення.

Наступним етапом є дослідження ефективного включення міжнародного шрифтового плакату з музею «4-й Блок» у сферу вищої освіти, пошук нових форм участі у навчальному процесі, пошук формування академічної ідентичності шляхом залучення до процесу музейної комунікації максимальна кількість представників вузівської спільноти, музейних працівників, науковців академічних інститутів, викладачів, аспірантів, студентів профільних навчальних закладів.

Література:

1. Альбом-каталог VII Міжнародної трієнале екоплакату «4-й Блок 7». Харків: A4 plus, 2009. 228 с., іл.
2. Альбом-каталог VIII Міжнародної трієнале екоплакату «4-й Блок 2012». Харків: A4Плюс, 2012. 256 с., іл.
3. Альбом-каталог IX Міжнародної трієнале екоплакату «4-й Блок». Харків: Перша експериментальна типографія, 2015. 192 с., іл.
4. Альбом-каталог X Міжнародна трієнале екоплаката «4-й Блок». Харків: A4plus, 2018. 224 с., іл.
5. Альбом-каталог XI Міжнародна трієнале екоплаката «4-й Блок». Харків: A4plus, 2021. 231 с., іл.
6. Векленко О. 4-Й БЛОК 1-10 / THE 4TH BLOCK 1-10. Харків: «Промарт», 2019, 239 с.; іл.
7. Датський музей плакату : вебсайт. URL: <https://www.danskplakatmuseum.dk> (дата звернення: 14.11.2022)
8. Іваненко Т. О. Міжнародний студентський конкурс зі шрифту і каліграфії Rangram: становлення, розвиток, перспективи. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. Харків : ХДАДМ, 2021. № 2. С. 218–235.
9. Іваненко Т. О., Мудаліге О. І. Шрифтовий плакат: творчий метод дизайнерів різних культурних регіонів алфавітної системи писемності (за матеріалами колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія»). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. Харків: ХДАДМ, 2021. № 1. С. 5–12. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2021-01-01-Ivanenko-Mudalige.pdf> (дата звернення: 11.01.2022)
10. Іваненко Т. О. Прояви зооморфних мотивів у сучасному акцидентному шрифті. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. Харків: ХДАДМ, 2007. № 6. С. 59–65.
11. Каталог-збірник «I-III Міжнародні трієнале екоплакату «4-й Блок» (1991,1994,1997). Харків: A4 plus, 1997. 182 с., іл.
12. Каталог Міжнародної виставки графіки і плаката «4-й Блок». X: Харків, 1991. 204 с. іл.
13. Мудаліге О. Друкована графіка Японії Кінця XX ст. (з колекції Асоціації дизайнерів-графіків «4-й Блок») / «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття» // *Збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 року.* – Харків: ХДАДМ, 2017. 368 с.
14. Музей плакату Лахті : вебсайт. URL: <https://www.lahdenhistoriallinen.fi> (дата звернення: 14.11.2022)
15. Музей плакату у Вілянкові : вебсайт. URL: <https://postermuseum.pl> (дата звернення: 12.11.2022)
16. Северина О. Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале «4-й Блок») : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.05 – Образ. мист-во; Харків. держ. акад. диз. і мист-в. Харків. 2019. 307 с. : іл.
17. Шауліс К. Японська графіка кінця XVIII – початку XXI ст.: художня репрезентація образів природи : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.05 – Образ. мист-во; Харків. держ. акад. диз. і мист-в. Львів, 2020. 422 с. : іл.
18. Японський міжнародний музей плакату : вебсайт. URL: <https://www.ogaki-postermuseum-japan.com> (дата звернення: 15.11.2022)

19. «4-й Блок». Кращі плакати і графіка з екології визначних сучасних принтмейкерів: Альбом / Уклад. О.А. Векленко, В.І. Лесняк. Х.: Колорит, 2005. 172 с.: іл.
20. 75 років вищої художньої школи Харкова, 1921 – 1996 / Упор. Даниленко В., Бикова Л. Х.: ХХІІІ, 1996. – 146 с.
21. VI Міжнародна триєнале екологічного плакату «4-й Блок»: Каталог-альбом. Харків: Константа, 2006. 180 с.: іл.
22. Poster House: вебсайт. URL: <https://posterhouse.org> (дата звернення: 13.11.2022)

References:

1. Albom-katalog VII Midjnarodnoi trienale eko-plakatu «4-y Blok 7» [Album-catalog of the VIIth International Triennial eco-poster «4th Block 7»]. (2009). Kharkiv: A4Plus. [In Ukrainian].
2. Albom-katalog VIII Midjnarodnoi trienale eko-plakatu «4-y Blok 2012» [Album-catalog of the VIIIth International Triennial eco-poster «4th Block 2012»]. (2012). Kharkiv: A4Plus. [In Ukrainian].
3. Albom-katalog IX Midjnarodnoi trienale eko-plakatu «4-y Blok» [Album-catalog of the IXth International Triennial eco-poster «4th Block»]. (2015). Kharkiv: Persha experimentalna tipografia. [In Ukrainian].
4. Albom-katalog X Midjnarodnoi trienale eko-plakatu «4-y Blok» [Album-catalog of the Xth International Triennial eco-poster «4th Block»]. (2018). Kharkiv: A4Plus. [In Ukrainian].
5. Albom-katalog XI Midjnarodnoi trienale eko-plakatu «4-y Blok» [Album-catalog of the XIth International Triennial eco-poster «4th Block»]. (2021). Kharkiv: A4Plus. [In Ukrainian].
6. Veklenko O. (2019). 4Y BLOK 1-10 / THE 4TH BLOCK 1-10. [THE 4TH BLOCK 1-10]. Kharkiv: «Promart». [In Ukrainian].
7. Datskiy muzey plakatu [Danish Poster Museum]. (2022). Retrieved from: <https://www.danskplakatmuseum.dk>. [In Ukrainian].
8. Ivanenko T.O. (2021). Miznarodniy studentskiy konkurs zi shriftu i kaligrafii Pangram: stanovlenniya, rozvitok, perspektivi [Pangram international student competition in font and calligraphy: formation, development, prospects]. *Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts*, 2, 218–235. [In Ukrainian].
9. Ivanenko T.O., Mudalige O.I. (2021). Shriftoviy plakat: tvorchiy metod dizayneriv piznikh kulturnikh regioniv alfavitnoi sistemi pisemnosti (za materialami kolektsii «4-y BLOK: muzey, arkhiv, laboratoriya») [Font poster: a creative method of designers in different cultural regions of the alphabetic system of writing (based on the materials of the collection «4th BLOCK: museum, archives, laboratory»)]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 5–12. Retrieved from: <https://visnik.org.ua/pdf/v2021-01-01-Ivanenko-Mudalige.pdf> [In Ukrainian].
10. Ivanenko T.O. (2007). Proyavi zoomorfnykh motiviv u sutchasnomu aksidentnomu shrifti [Show zoomorphic motifs in modern display font]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 59–65. [In Ukrainian].
11. Katalog-zbirnik «I-III Midjnarodna trienale ekoplakatu «4-y Blok» (1991,1994,1997) [Catalog-collection «I-III International triennial eco-poster «4th Block» (1991,1994,1997)]. (1997). Kharkiv: A4Plus. [In Ukrainian].
12. Katalog Midjnarodnoi vistavki grafiki i plakata «4-y Blok» [Catalog International exhibition of graphics and posters «4th Block»]. (1991). Kharkiv: Kharkiv. [In Ukrainian].
13. Mudalige O. (2017). Drukovana grafika Yaponii kintsia XX st. (z kolektsii Asotsiatsii dizayneriv-grafikov «4-y Blok» [Printed graphics of Japan at the end of the 20th century (from the collection of the Association of Graphic Designers «4th Block»)]. *Pedagogical aspects of training teachers in visual art and design: modernity and prospects» and «Actual issues of art history: challenges of the XXI century» // Collection of materials of International scientific and methodological conferences of professors -teaching staff and young scientists within the framework of the IX International Forum «Design Education 2017», Kharkiv, October 9-12, 2017*. Kharkiv: KSADA. [In Ukrainian].
14. Muzei plakatu Lakhti [Lahti Poster Museum]. (2022). Retrieved from: <https://www.lahdenhistoriallinen.fi>. [In Ukrainian].
15. Muzei plakatu u Vilianovi [Poster Museum in Vilyanov]. (2022). Retrieved from: <https://postermuseum.pl>. [In Ukrainian].
16. Severina O. (2019). Ecologichniy plakat: stanovlenniya ta rozvitok (za materialami Midjnarodnikh trienale ekoplakatu «4-y Blok») [Ecological poster: formation and development (based on the materials of the International Triennial «4th Block»)]. *Thesis for a scientific degree Candidate of Art History: 17.00.05 – Fine Arts / Severina Olga; KSADA*. Kharkiv. [In Ukrainian].
17. Shaulis K. (2020). Yaponska grafika kintsia XVIII – pochatku XXI st.: hudodjnia reprezentatsia obraziv prirodi [Japanese graphics of the end of the 18th – beginning of the 21st century: artistic representation of

images of nature]. *Thesis for a scientific degree Candidate of Art History: 17.00.05 – Fine Arts*. KSADA. Lviv. [In Ukrainian].

18. Yaponskiy midjnarodniy muzey plakatu [Japan International Poster Museum]. (2022). Retrieved from: <https://www.ogaki-postermuseum-japan.com> [In Ukrainian].

19. Veklenko O., Lesniak V. (Eds.). (2005). «4-y Blok». Krastchi plakati i grafika z ekologii viznachnikh sutchasnikh printmeykeriv: Albom [«4th Block». The best posters and graphics on ecology of outstanding contemporary printmakers: Album]. Kharkiv: Kolorit. [In Ukrainian].

20. Danilenko V., Bikova L. (Eds.). (1996). 75 rokiv vischoi khudodjnoi shkoli Kharkova, 1921 – 1996 [75 years of the Kharkiv Higher Art School, 1921 – 1996]. Kharkiv: KKPI. [In Ukrainian].

21. Midjnarodnf trienale eko-plakatu «4-y Blok»: katalog-albom [International environmental poster triennial «4th Block»: Catalog-album]. (2006) Kharkiv: Konstanta. [In Ukrainian].

22. Poster Haus [Poster House]. (2022). Retrieved from: <https://posterhouse.org>. [In Ukrainian].

УДК 75.03:739.2(=214.58)(4)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.9>**Оборська Світлана Валентинівна,**

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: orcid.org/0000-0003-3148-6325
lychia0801@gmail.com

ВІДОБРАЖЕННЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ РОМІВ)

У статті на прикладі аналізу ряду художніх творів вивчається інтерес художників до ролі золотих прикрас в ромській культурі як головного символу багатства, соціального статусу, везіння з яким пов'язаний комплекс міфологічних уявлень, звичаїв та обрядів. А також, втілення в мистецтві стереотипного уявлення про любов циган до золотих виробів. Наукова новизна статті озвучена в її темі та пов'язана з тим, що, попри те, що в численних творах живопису наявні зображення ромів, прикрашених золотими ювелірними виробами як символами їхньої матеріальної та духовної культури, ці твори не класифікувались та не аналізувались науковцями безпосередньо під цим кутом. Запропонована стаття є першим дослідженням у цьому напрямку. Метою статті є дослідження явища зображення циганських золотих прикрас у творах живопису вітчизняних та зарубіжних художників. Завдання дослідження пов'язане з його метою та полягає в аналізі ролі ювелірного мистецтва в культурі та побуті ромів, відображенні цієї традиції в художніх творах різних авторів та епох. Для реалізації мети та завдань застосовано низку методів дослідження: для цілісного розгляду питання використано історико-культурний метод і системно-структурний аналіз; твори живопису охарактеризовано з точки зору мистецтвознавчого аналізу; підсумки отримано завдяки використанню логіко-узагальнюючому методу. Висновки: у публікації подано стислу характеристику ролі ювелірного мистецтва в житті ромів, осмислено стійкість традиції їхнього використання, яка дійшла до сучасного періоду. Дані твердження підкріплено аналізом діяльності українських та зарубіжних митців, які засобами образотворчого мистецтва зафіксували цю традицію в своїх картинах. Описано творчий доробок Еміля-Ейсмана Семєновського, Маріано Фортуні, Олександра Жозе, Віктора Микитенка, Тибєрія Йонаша та інших художників.

Ключові слова: циганка, ромка, золото, циганське золото, прикраси, золоті вироби, ювелірна справа, оберег, живопис.

Oborska Svitlana. REFLECTION OF JEWELLERY ART IN THE EUROPEAN PAINTING (ON THE EXAMPLE OF CULTURAL TRADITIONS OF ROMA PEOPLE)

The article examines in the context of the analysis of a number of the works of art an interest of artists in the role of gold jewellery in Roma culture as the main symbol of wealth, social status, luck, which is associated with a complex of mythological ideas, customs and rites. And also, the embodiment in art of the stereotypical idea of Gypsies' love for gold items. The scientific novelty of the article is expressed in its theme and is related to the fact that, despite numerous paintings depict images of Roma people wearing gold jewellery as symbols of their material and spiritual culture, these paintings were not classified and analysed by scientists directly under this angle. The article is the first study in this direction. The purpose of the article is to research a phenomena of depicting Gypsies' gold jewellery in paintings by domestic and foreign artists. The task of the research is related to its purpose and consists in the analysis of the role of jewellery art in the culture and everyday life of Roma people, the reflection of this tradition in the works of art of different authors and eras. To implement the purpose and tasks, a number of research methodologies were applied: for a holistic consideration of the issue the historical-cultural method and system-structural analysis were used; works of painting are characterized in terms of art analysis; the results were obtained thanks to the use of logical generalization method. Conclusions: the publication provides a concise description of the role of jewellery art in the life of Roma people, comprehends sustainable tradition of their use, which has reached the modern period. These statements are supported by an analysis of the activities of Ukrainian and foreign artists, who recorded this tradition in their paintings by means of fine art. The creative contribution of Emile Eisman-Semenowsky, Mariano Fortuny, Oleksandr Jose, Viktor Mykytenko, Jónás Tibi and other artists is described.

Key words: Gypsy woman, Roma woman, gold, Gypsy gold, jewellery, gold items, jewellery art, amulet, painting.

Матеріали дослідження. Комплекс уявлень про золото в традиційній культурі циган, майже не описаний та не проаналізований українськими та зарубіжними вченими. Опосередковано про вагому роль золота на різних етапах життя циган згадують А. Фрезер [6], Г. Вейдек [8] та О. Данілін [2]. О. Баранніков, один із найвідоміших українських дослідників мови, побуту й фольклору циган, попри доволі розлогу класифікацію видів занять та декоративно-прикладного мистецтва циган, не аналізує золотарство окремо, згадуючи лише ковальство та інші види обробки металу як заняття, історично притаманні циганам [1].

Дослідниця історії та культури циганського народу, Н. Зіневич у своїй праці «Оберегова функція ікон у традиційних вірувань українських ромів», вказує на те, що для виготовлення та декорування ікон використовувались і досі використовуються дорогоцінні метали. Також вчена подає стислу характеристику прикрас-оберегів: «До анімістичних предметів з чітко вираженою захисною обереговою функцією належали амулети й зображення: від найпростіших шийних ладанок до багатокомпонентних оберегів, складених з кількох предметів» [3, с. 97].

В. Пекарчук, описуючи специфіку декоративно-прикладного мистецтва етноменшин, звернув увагу й на ромські традиції в цьому напрямку, вказавши, що «Відомими залишалися вироби ромів з усіляких металів, у тому числі коштовних» [5, с. 161].

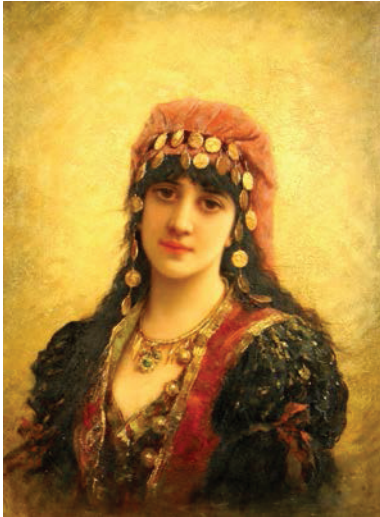
Виклад основного матеріалу. Роми – народ, який як ніякий інший овіяний стереотипами та упередженим ставленням до свого способу життя, історії, мови, культури та мистецтва, побуту і традицій. Особливо це стосується країн Європи, куди вони завдяки міграційним процесам потрапили у XIII столітті з Візантії та ментально кардинально відрізнялись від європейців. Роми й натеper асоціюються зі способом життя, пов'язаним з мандрівництвом, кастовістю, високим рівнем збереженості традицій, вільним духом та захопленням барвистим вбранням і тягою до золотих виробів, показовою демонстрацією своїх статків. Тож часто золоті прикраси

служать маркером приналежності персонажів художніх творів до ромської спільноти. Тому вироби з цього металу можна вважати одним із характерних упізнавальних знаків зображення представників цього народу в світовому образотворчому мистецтві.

Саме вироби з золота є ключовим елементом узагальненого циганського образу, який сформувався в інших народів ще за часів Середньовіччя. Цей образ відрізняється феноменальною стійкістю і на початку III тисячоліття. Безумовно, він не міг залишитись поза увагою художників, які в пошуку сюжетів для своїх творів звертались до циганського колориту та поширеного стереотипу, що цигани особливо цінують золото і прикраси з нього.

Таким чином, у художніх творах портретного та побутового жанру, золоті вироби, нарівні з картатими спідницями, червоними й чорними чоловічими сорочками, екстравагантними зачісками й головними уборами, сприяли утвердженню образу ромів. Варто зауважити, що переважна більшість таких зображень у живописі – це жіночі постаті, зважаючи на різноманіття фактично у всіх культурах світу жіночих головних, вушних, шийних, нагрудних прикрас і виробів для прикрашення для рук і ніг.

Безумовно, це привертало увагу митців до циганських жіночих образів та народжувало прагнення увіковічнити їх у живописі. Наприклад, угорський художник Шандор Біхарі на картині «Циганка» зобразив молоду жінку у червоній спідниці та білій блузі, прикрашеній золотими монетами та ланцюжками. Таке зображення підкреслює приналежність дівчини до культури свого народу. А її пишне, яскраве вбрання є відображенням цієї культури. Те ж саме стосується твору польського майстра жіночих образів Еміля Ейсмана-Семеновського «Циганка», де головний убір героїні картини – червона хустка – щедро декорована двома рядами крупних золотих монет. Пишне чорне плаття розшите дрібним золотим декором, а до жилетки пришиті крупні круглі гудзики також із цього дорогоцінного металу (Рис. 1).



**Рис. 1. Еміль Ейсман-Семеновський
«Циганка»
(рік створення невідомий)**

Натомість асортимент одноосібних чоловічих образів, тим більше з наявними прикрасами значно скромніший. До циганських чоловічих прикрас належать переважно підвіски-амулету, перстні, розмір яких відповідав ієрархічній сходинці в соціумі, а також сережки, які носили як в одному вусі, так і в двох. Така вушна прикраса слугувала «візитівкою» цигана. Наприклад, одна сережка в лівому вусі означала те, що чоловік – єдиний або перший син в родині (або те, й інше), або ж такий, який народився в сім'ї після смерті першої дитини. Носити дві сережки означало, що чоловік є молодшим, другим сином.

Великий масив творів живопису формує в глядача гіпертрофоване уявлення про ромів як про людей, що ведуть вільне, безтурботне життя на лоні природи, для яких золоті прикраси символізують багатство та можливості, які воно відкриває. Так, на багатьох картинах пейзажного жанру, де наявні постаті циган, сміливе «мерехтіння» золотих виробів підкреслює їхню свободу та незалежність від матеріальних благ. Наприклад, художник Маріано Фортуні в картині «Циганка з тамбурином» зобразив молоду циганку з золотими сережками (як свідченням мирських благ) на тлі пейзажу. На полотні Анрі де Тулуз-Лотрека «Цигани біля криниці», зображено групу людей, щедро прикрашених золотими сережками та браслетами, які відпочивають

біля джерела. А деякий контраст із її простим вбранням підкреслює близькість ромського народу до природи.

Хоча це є не зовсім достовірною інформацією, оскільки переважна більшість ромів історично не були наділені великими статками. Наприклад, Микола Ярошенко хоч і зобразив дівчину-ворожку (Рис. 2) з золотими монетами на шиї, але все-таки не дав остаточної відповіді глядачеві щодо рівня її фінансового благополуччя та соціального статусу.

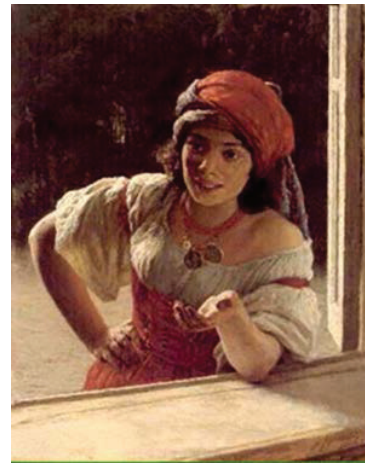


Рис. 2. Микола Ярошенко «Ворожка біля вікна» (1886)

Натомість портрет молодої циганки авторства румунського живописця Ніколає Григореску, через доволі скромне, подекуди пошкоджене вбрання, передає глядачеві інформацію про те, що вона незаможна. Але це все тьмяніє і забувається, дивлячись на її красиве оптимістичне обличчя, позу, яка демонструє впевненість у собі, й кілька рядами намиста з золотих монет на шиї та грудях. Такий контраст, наявний у багатьох живописних творах, підкреслює любов до життя та віру в краще майбутнє, попри труднощі. (Рис. 3).

Іще один промовистий твір даного контексту – «Циганка» Харитона Платонова, сюжет якої розповідає про непросту долю молодої ромки, яка мандрує зі своєю сплячою донькою. Жінка, зображена в профіль на тлі круч та просторів водойми, вбрана доволі скромно, але композиційним центром її постаті, окрім дитини на спині (із золотим намистечком на шиї), художник обрав крупну золоту сережку

в правому вусі. Ця прикраса водночас і контрастує з зовнішнім виглядом циганки, і є орга-

нічним елементом її костюма та всієї ромської культури (Рис. 4).



Рис. 3. Ніколає Григореску «Циганка із Гергань» (1872)



Рис. 4. Харитон Платонов «Циганка» (1904)

Адже саме золоті вироби у ритмі кочового циганського життя виконували функцію компактного матеріального активу, який можна було легко переносити на собі, і в разі потреби – подарувати, продати, обміняти або закласти в лихварів під відсотки. Так, циганка після того, як чоловік її виганяв з дому, або ж якщо траплялось вигнання з табору, могла вижити саме завдяки золоту, значна частина з якого була її весільним приданим, яким мала право користуватись лише вона. Тож, картина Х. Платонова, ймовірно, описує саме цю трагічну сторону циганських традицій.

Об'єктивним є твердження, що золото в культурі ромів не лише демонструє рівень добробуту власників. У всі періоди існування ромського народу золото виконувало кілька символічних функцій водночас, серед яких переважають прогностична, символічна, магічна, лікувальна та естетична функції. І це стосується не лише прикрас, оскільки воно від народження й до смерті оточувало циган у різних формах. Золото для циган і нині є вкрай важливим металом, який представлений у формі прикрас та аксесуарів, монет різних періодів та країн, ікони, посуду, елементів декору інтер'єру, золотих зубів тощо.

Золоті прикраси є невід'ємним атрибутом образу циганок будь-якого віку. Олександр Жозе зобразив сучасну жінку похилого віку в багатому золотому намисті й сережках, втіливши в її постаті ту ж мудрість, оптимізм та зв'язок з традиціями предків, які можна зустріти в циганських образах авторства художників попередніх століть (Рис. 5).



Рис. 5. Олександр Жозе «Циганка» (2013)

Вироби з цього металу були й залишаються невід'ємним атрибутом ромської народної апотропеїчної магії як ключові ланки магіч-

них ритуалів та практик, які здійснювалися з метою оберігання від впливу зла. Золото активно використовувалось й у народній медицині як універсальний засіб боротьби з багатьма недугами. О. Баранніков, аналізуючи пісенний фольклор циган, представив окремі зразки циганської усної народної творчості, за якими можна осмислити роль виробів із золота як головних предметів дарування під час переходу з одного життєвого циклу в інший, що прогнозувало початок нового циклу життя (родини, хрестини, дні народження, сватання, весілля, новосілля тощо) або перехід в інший світ (похоронні та поминальні дійства).

Дарування золота символізувало хороше ставлення дарувальників і було запорукою хорошого життя в майбутньому. Про значення золотих виробів як предметів дарування, йдеться, наприклад, в пісні, записаній О. Баранніковим у м. Маріуполі в 1928 р.: «Ой, любила я, мамо, Квітки степові, Чуть раночок, я устану Квітки поливати. Ой любила я, мамо, Зятя приласкати, А дарили мені, мамо, Золоті подарунки» [1, с. 49].

На сьогодні одна з найбільших колекцій виробів із золота зберігається в фонді ювелірних виробів та коштовностей Музею ромської культури в м. Брно (Чехія), заснованому в 1991 р. – осередку збереження, дослідження й пропагування культурної спадщини циган всього світу через виставкові та інші проекти з відображення різноманітних традицій, релігії, звичаїв і побуту (Рис. 6) [7].



Рис. 6. Золоті сережки з фондів Музею ромської культури в м. Брно (Чехія).

Історик циганського народу, етнограф та художник Микола Бессонов протягом 1990–2000 рр. створив цикл робіт «Цигани», де в манері романтизованого реалізму та

етнографічної достовірності описав кочовий стиль життя та менталітет циган, їхні традиції. Фактично в кожній роботі цього циклу наявні золоті прикраси. Як-то, зображення молодої вродливої дівчини на ім'я Патріна, яка кочує зі своїм табором (на задньому плані наявний типовий циганський кочовий транспорт – кибитка).

Золото відтіняється червоною хусткою і тканиною-накидкою, чорним довгим волоссям, заплетеним в косу і смаглявою шкірою. На противагу барвистому багатошаровому вбранню, привертають увагу босі ноги дівчини. Це є промовистим підтвердженням того факту з циганського життя про те, що взуття можна не мати, але комплект прикрас (і не один) неодмінно повинен бути у власності жінки (Рис. 7).



Рис. 7. Микола Бессонов «Патріна» (2000-і рр.)

Тиберій Йонаш, український художник з ромським корінням, засновник художньої школи для незаможних ромських дітей «Rom ART» (м. Мукачево Закарпатської обл.), створив кілька циклів художніх творів, у яких образотворчими засобами продемонстрував єдність вбрання та комплексу прикрас, на тлі традиційного способу життя циган. Окремі роботи художника і його учнів можна було побачити у 2020 році в Національному музеї Тараса Шевченка, під час виставки «Барви ромської душі», проведеної за підтримки Міжнародного фонду «Відродження». Одна

з картин демонструє аристократичну ромку-красуню, яка витонченими рухами рук торкається золотого намиста, яке контрастує з платтям червоного кольору (одне з найпо-

ширеніших поєднань кольорів при втіленні митцями в життя постатей ромок) – символічний натяк на темперамент молодої циганки (Рис. 8).



Рис. 8. Тиберій Йонаш, портрет циганки з золотими прикрасами (рік створення невідомий)

На окрему увагу заслуговує концепція оформлення експозиції – тлом для цієї та інших робіт слугували хустки, які досі побутують в Україні під назвою «циганські хустки» та асоціюються з культурою цього народу, що описано у поезії Ліліани Косановської: «Циганська хустина – розсипані барви, Жагучий черемховий цвіт. Циганська хустина – забута гітара, І танцем вчарований світ» [4].

Висновки. У статті проаналізовано художні твори Миколи Бессонова, Шандора Біхарі, Ніколая Григореску, Еміля Ейсмана-Семеновського, Олександра Жозе, Тиберія Йонаша, Маріано Фортуні, Платона Харитонова, Олександра Ярошенка, як характерних прикладів зображення в мистецтві представ-

ників ромського народу у виробках із золота. Ці твори є підтвердженням розповсюдженого стереотипу про любов циган до золотих виробів. У межах вивчення уваги митців до цього елементу ромських образів встановлено, що золото – єдиний метал в культурі циганського народу, який виконує ряд функцій на кожному етапі життя людини. Вироби з золота символізують здоров'я, добробут, безпечне (без хвороб та ворожих чар) життя, молодість, красу, повагу до людини в циганському соціумі. Шляхом аналізу окремих творів з'ясовано, що золоті вироби обов'язково були й залишаються у вжитку ромів, незалежно від статків – відрізнявся лише видовий спектр, розміри, вага та якість наявних виробів.

Література:

1. Баранніков О. П. Українські цигани / ред. А. М. Лобода. Київ : друк. Всеукр. Акад. Наук, 1931. 70 с.
2. Данілкин О. Культура циган України: минуле і сучасність. Київ, 2001. 77 с.
3. Зіневич Н. О. Оберегова функція ікон у традиційних віруваннях українських ромів. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2016. № 23. С. 94–101.
4. Міжнародний день циган. *Славутицька бібліотека*. URL: <https://slavutichlib.com.ua/kalendar/eventdetail/207/-/mizhnarodnyi-den-tsyhan> (дата звернення: 31.12.2023).

5. Пекарчук В. М. Розвиток фольклору та декоративно-прикладного мистецтва етноменшин України: тенденції 1990–2000-х років. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. 2015. № 1. С. 158–162. URL: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/131> (дата звернення: 31.12.2023).
6. Fraser A. *The Gypsies*. 2nd ed. Oxford : Wiley-Blackwell, 1995. 384 p.
7. Museum of romani culture. *Muzeum romské kultury, Brno*. URL: <https://www.rommuz.cz/en/> (date of access: 31.12.2023).
8. Weideck H. *Dictionary of gypsy life and lore*. New York : Philosophical Library, 1972. 518 p.

References:

1. Barannikov, O. P. (1931). *Ukrainski tsyhany* [Ukrainian Gypsies]. (A. M. Loboda, Red.). drukarnia Vseukrainskoi Akademii Nauk. [in Ukrainian].
2. Danilkin, O. (2001). *Kultura tsyhan Ukrainy: mynule i suchasnist* [Gypsy culture of Ukraine: past and present]. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Zinevych, N. O. (2016). *Oberehova funktsiia ikon u tradytsiinykh viruvannia ukrainskykh romiv* [The Protective Function of Icons in the Traditional Beliefs of the Ukrainian Roma]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*, (23), 94–101 [in Ukrainian].
4. *Mizhnarodnyi den tsyhan* [International Roma Day]. (n. d.). Slavutytska biblioteka. Retrieved from <https://slavutichlib.com.ua/kalendar/eventdetail/207/-/mizhnarodnyi-den-tsyhan> [in Ukrainian].
5. Pekarchuk, V. M. (2015). *Rozvytok folkloru ta dekoratyvno-prykladnoho mystetstva etnomenshyn Ukrainy: tendentsii 1990–2000-kh rokiv* [Development of Folklore and Decorative and Applied Arts of Ethnic Minorities of Ukraine: Trends of the 1990s – 2000s]. *Naukovo-teoretychnyi almanakh «Hrani»*. (1) 158–162. Retrieved from <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/131> [in Ukrainian].
6. Fraser, A. (1995). *The Gypsies* (2ed). Wiley-Blackwell [in English].
7. *Museum of romani culture*. (n. d.). Muzeum romské kultury, Brno. Retrieved from <https://www.rommuz.cz/en/>.
8. Weideck, H. (1972). *Dictionary of gypsy life and lore*. Philosophical Library.

УДК 75.058.071.1(477-87)"20"Маляренко
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.10>

Педан Таміла Валентинівна,

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури
ORCID ID: 0000-0002-6855-1920
pedantamila@gmail.com

ТВОРЧИСТЬ МИСТКИНИ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ МАРИНИ МАЛЯРЕНКО В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

Метою статті є представлення та аналіз творчості Марини Маляренко, яка спеціалізується на петриківському розписі, в українській діаспорі. У статті розглянуто її техніку, стиль, основні сюжети робіт та внесок у розвиток українського національного мистецтва в контексті діаспори. Зокрема серед улюблених сюжетів в творчості Марини Маляренко можна побачити традиційні, для петриківського розпису, образи казкових та звичайних квітів, таких як волошки, маки, „Дерево життя“, калина, птахи, жар-птиці, солов'ї та ін. Загальний образ робіт доповнюють сучасні символи – зображення тварин, жучків, овочів та фруктів. Окреме місце, у творчості майстрині, займають зображення численної кількості метеликів та грибів, а також гербу України, який вона вписує в різноманітні композиції та стилізує на свій смак. У статті зазначено, що художниця любить експериментувати з кольором і формами, тому у своїй творчості часто використовує сині, фіолетові та насичено рожеві відтінки фарб поряд з традиційними для «петриківки» жовтогарячими кольорами. Стаття вказує на важливість просування української культури за кордоном й розповіє про те, як творчість Марини Маляренко вписується в цей контекст. У підсумку статті зазначається про важливість дослідження митців діаспори, зокрема Марини Маляренко, оскільки говорячи про українське мистецтво і його впізнаваність у світі, ми привертаємо увагу всесвітнього суспільства до України і до подій які в ній відбуваються.

Ключові слова: петриківський розпис, майстри петриківки, митці петриківського розпису, українська діаспора, мистецтво, Марина Маляренко, творчість за кордоном.

Pedan Tamila. CREATIVITY OF THE ART OF PETRYKIV PAINTING BY MARINA MALYARENKO IN THE UKRAINIAN DIASPORA

The purpose of the article is to present and analyze the work of Maryna Malyarenko, who specializes in Petrykiv painting, in the Ukrainian diaspora. The article examines her technique, style, main themes of her works and contribution to the development of Ukrainian national art in the context of the diaspora. In particular, among the favorite subjects in the works of Maryna Malyarenko, you can see traditional, for Petrykiv painting, images of fairy-tale and ordinary flowers, such as cornflowers, poppies, the Tree of Life, viburnum, birds, firebirds, nightingales, etc. The general image of the works is complemented by modern symbols – images of animals, bugs, vegetables and fruits. A special place in the artist's work is occupied by images of numerous butterflies and mushrooms, as well as the coat of arms of Ukraine, which she incorporates into various compositions and stylizes to her taste. The article states that the artist likes to experiment with color and shapes, so in her work she often uses blue, purple and deep pink shades of paint along with the traditional yellow-and-red colors for "petrikivka". The article indicates the importance of promoting Ukrainian culture abroad and will tell about how Maryna Malyarenko's work fits into this context. In the conclusion of the article, it is noted about the importance of researching artists of the diaspora, in particular Maryna Malyarenko, because speaking about Ukrainian art and its recognition in the world, we draw the attention of the world society to Ukraine and to the events taking place in it.

Key words: Petrykiv painting, masters of Petrykiv painting, artists of Petrykiv painting, Ukrainian diaspora, art, Maryna Malyarenko, creativity abroad.

Вступ. Велич і неповторність українських традицій у світі знаходить своє відображення в творчості майстрів петриківського розпису, які розсіяні насінням по всьому світу й несуть з собою не лише культурне багатство свого народу, а й безмежну любов до мистецтва рід-

ного краю. Завдяки своєму таланту вони втілюють красу української природи, виткану в традиційних сюжетах та символіках, і передають її крізь призму власного таємничого світогляду.

Завдяки невичерпному джерелу натхнення – українській народній творчості,

петриківський розпис в діаспорі зберігається як витончений кодекс української культури. Будучи носіями цінностей та історії, митці діаспори продовжують традиції мистецтва та відтворюють елементи фольклору та етнічних обрядів, збагачуючи його новими вимірами та тлумаченнями в далеких куточках світу.

Матеріали та методи. В дослідженні застосовані загальнонаукові методи та підходи, серед яких: діалектичний, системний, структурно-функціональний, метод художнього аналізу та інтерв'ю.

Результати. Мисткиня з Івано-Франківщини Марина Маляренко з 2012 року проживає і малює у США. Її особлива любов до цього різновиду народного мистецтва прокинулася під час створення індивідуального подарунку – браслету з петриківським візерунком для своєї подруги – дизайнерки одягу Любові Чернікової. З тих пір творче життя мисткині активно пов'язалося з петриківським розписом. Для колекцій вишитого одягу своєї подруги Марина розписувала прикраси і кульчики. Переглядаючи альбоми з роботами улюблених майстрів Тетяни Пати [1, 2, 3] та Марфи Тимченко [4, 5] та постійно покращуючи свої навички малювання, вона випрацювала свій власний авторський стиль. Улюблені сюжети в творчості Марини Маляренко – традиційні, для петриківського розпису, образи квітів волошок, маків, казкових квітів [Рис. 1], Дерев життя [Рис. 2], ягід калини [Рис. 3,4], птахів, жар-птиць, солов'їв [Рис. 5] та ін. Загальний образ робіт доповнюють сучасні символи – зображення тварин, жучків, овочів [Рис.6] та фруктів.

На окрему увагу, у творчості майстрині, заслуговують розписні зображення численної кількості метеликів та грибів із найрізноманітнішою кольоровою гамою: від золотаво-червоних до пурпурово-рожевих та синьо-блакитних кольорів, які гармонійно утворюють фантазійні композиції. Чільне місце у творчості мисткині належать символу гербу України, який вона вписує в різноманітні композиції та стилізує на свій смак [Рис. 7, 8]. Художниця любить експериментувати з кольором і формами й у своїй творчості часто використовує сині, фіолетові та

насичено рожеві відтінки фарб поряд з традиційними для «петриківки» жовтогарячими кольорами, а також робить мазок більш делікатним та фігуративно-витонченим поряд з традиційними широкими мазками. Починаючи з 2019 року мисткиня активно використовує УФ фарбу для того, щоб робити акценти в роботах, а також виконує повноцінний розпис УФ фарбами на чорному тлі, так як це робили колись майстри фабрики «Дружба» на масовому виробництві підлакових сувенірних виробів, що йшли на експорт в понад 20 країн світу.

У творчості майстрині можна зустріти як декоративну пластику, станковий живопис, ілюстрації, так і розпис аксесуарів та масштабних арт-об'єктів, розпис на кераміці та розписані інтер'єрні панно. З 2015 року мисткиня проводить майстер-класи з петриківського розпису у США, ділиться з іноземцями українською культурою та самою магією малювання. Марина неодноразово приймала участь у фестивалі Warm Up Ukraine: Fall в Сан-Франциско, який демонструє українську культуру через мистецтво, музику, діалоги та заходи та збирає кошти на забезпечення українських медиків на полі бою та на інноваційну професійну освіту українських ветеранів. У 2019 р. мисткиня була учасницею проекту зі створення величезної інсталяції метелика «Катарсис» для щорічної події Burning Man у пустелі Невади [6, 7, 8]. Проект став втіленням глибоких змін, які переживає українське суспільство, і відзначався особливим поєднанням мистецтва, символізму та краси. Ця величезна інсталяція, висотою чотири метри, невинно привертала увагу своєю грацією та неординарністю. На крилах метелика було відтворено петриківський розпис в усій своїй неповторній українській живописній традиційній культурі [Рис. 9]. Ще більш вражаючим став вибір УФ фарб, які змінювали свою гаму вночі, перетворюючи величезного метелика у світіння, схоже на світло магії.

Метою цього проекту було не лише створення мистецької інсталяції вражаючого масштабу, але й розповісти світу про Україну, про перетворення українського суспільства й його здатність розкривати свій потенціал і



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

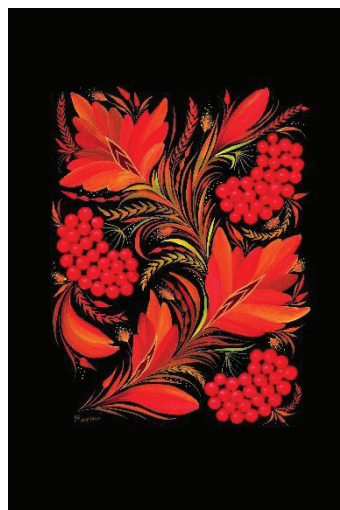


Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

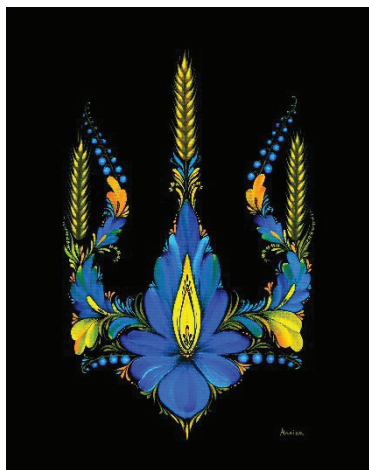


Рис. 7



Рис. 8



Рис.9

красу традицій під впливом внутрішніх змін. За задумом інсталяція, в силу дуальності світу, мала частину виконану в жовтогарячих кольорах й частину, виконану в прохолодних кольорах. Інсталяція стала амбасадором культурної різноманітності, викликаючи захоплення та зацікавленість у глядачів, а також прокладаючи невидимий міст між пустелею Невади в США і далекою Україною. Проєкт «Катарсис» на Burning Man не лише вражав своєю величиною, але й став тим символом, який підняв високо українське мистецтво в глобальному масштабі, надихаючи глядачів замислюватися про силу культурної самоідентифікації та процесів змін, які намагається пройти Україна. Для цьогорічної події Burning Man майстриня розмальовувала інсталяцію протитанкового їжака, привезеного з України.

Характеризуючи творчість мисткині, варто відмітити, що петриківський розпис – це не лише народне мистецтво, що зберігає звичаї оздоблення українського житла та предметів побуту, але й сучасний живопис, який розвивається та набуває нових рис, а виринаючи з-під пензлю Марини Маляренко він набуває авторської стилізації.

Висновки. Творчість Марини Маляренко особливо важлива зараз, оскільки говорячи про українське мистецтво і його впізнаваність у світі, ми привертаємо увагу всесвітнього суспільства до України, до війни, яка щодня забирає життя звичайних людей та навіть митців, ми привертаємо увагу до української історії та деколонізаційних процесів, які зараз необхідні українській спільноті. Дуже важливо усвідомлювати, що підтриму-

вати культуру, традиції та мистецтво може не лише держава, особливо в умовах обмежених можливостей державного фінансування, коли усі ресурси спрямовані на потреби армії, але й кожен з нас – суспільство, громадяни, які купують квитки на виставки чи самі художники, які прагнуть створювати свої виставки в Україні чи поза її межами. На жаль, в Україні благодійність у галузі культури чи мистецтва не має такої сталої традиції, як у західних країнах, де звичною практикою є особисті внески на підтримку місцевих музеїв чи галерей. В Україні навіть в найсприятливіші часи треба було доводити необхідність підтримки культури, а сьогодні й поготів. Але якщо ми не усвідомимо, що без культури, без вкладання у неї усіх можливих ресурсів, ми не матимемо майбутнього, на нас чекає не найкраща версія цього майбутнього. Саме тому, надзвичайно важливо творити й в умовах війни, робити виставки

як в Україні, так і поза її межами. Важливо досліджувати творчість українських мисткинь та контекст їх діяльності, які опинилися за кордоном і продовжують творчо виражати свої думки та підтримувати розвиток українського традиційного мистецтва. Хто знає, мабуть світ ніколи б не дізнався про всесвітньо відомого «Щедрика» Української Республіканської Капели, яку Українська Народна Республіка за ініціативи Голови Директорії та Головного Отамана військ і флоту УНР Симона Петлюри з метою протидії російській пропаганді та промоції української культури й незалежності в Європі відправила у світове турне Європою та Америкою. Творчість українських діячів, дослідження їх діяльності є промоцією української культури за кордоном, що дозволяє митцям вийти на абсолютно новий рівень своєї роботи, котрий в свою чергу сприяє впізнаваності України за кордоном.

Література:

1. Тетяна Пата: альбом/ авт. вступ. ст. та упоряд. Н.О.Глухенька. Київ: Мистецтво, 1973. 93 с. : іл.
2. Петриківський розпис. Тетяна Пата: комплект листівок. Київ: Мистецтво, 1984.
3. Марфа Тимченко. Малярство. Розпис. Фарфор: альбом-каталог / авт. -упоряд. Є.Шевченко; вступ. Ст. Є.Шевченко, В.Щербак. Київ: Народні джерела, 2007. 152.: іл.
4. Марфа Тимченко: альбом / упоряд. Б. Бутник-Сіверський. Київ: Мистецтво, 1974. 29 с. : іл.
5. Марфа Тимченко: комплект з 28 листівок / упоряд. та авт. Ст. О.І. Шестакова. Київ: Мистецтво, 1980. (Майстри народної творчості). Текст укр., рос., англ., фр., нім., ісп. мовами.
6. Український "Метелик" із петриківським розписом побував на фестивалі Burning Man у США. URL: <https://twitter.com/holosameryky/status/1168935105781534721?s=61&t=qMIZWhp-UzODecRgafHASg> (дата звернення: 20.12.2023).
7. Петриківський розпис набуває популярності в США завдяки майстер-класам української художниці. URL: <https://www.holosameryky.com/a/maryna-volk-maister-klasy-petrykivskyi-rozpystekhas/4203483.html> (дата звернення: 20.12.2023).
8. Burning Man Art Installation 2019: Catharsis. URL: <https://novaukraine.org/project/burning-man-art/> (дата звернення: 20.12.2023).

References:

1. Pata, Tetiana: albom/ avt. vstup. st. ta uporiad. Hlukhenka, N.O. [Pata Tetiana: album] Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]
2. Petrykivskyi rozpys. Tetiana Pata: komplekt lystivok. [Petrykiv painting. Tetiana Pata: a set of postcards] Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]
3. Tymchenko, Marfa. Maliarstvo. Rozpys. Farfor: albom-kataloh / avt. -uporiad. Shevchenko, YE.; vstup. St. Shevchenko, YE., Shcherbak, V. [Tymchenko Marfa. Painting. Porcelain: catalog album] Kyiv: Narodni dzherela [in Ukrainian]
4. Tymchenko, Marfa: albom / uporiad. Butnyk-Siverskyi, B. [Tymchenko Marfa: album] Kyiv: Mystetstvo[in Ukrainian]
5. Tymchenko, Marfa: komplekt z 28 lystivok / uporiad. ta avt. st. Shestakova, O.I.. [Tymchenko Marfa: a set of 28 postcards]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]

6. Ukrayinskyy "Metelyk" iz petrykivskym rozpysom pobuvav na festyvali Burning Man u SSHA. [The Ukrainian Butterfly with the Petrykiv painting visited the Burning Man festival in the USA] URL: <https://twitter.com/holosameryky/status/1168935105781534721?s=61&t=qMIZWhp-UzODecRgafHASg> [in Ukrainian]

7. Petrykivskyi rozpys nabuvaye populyarnosti v SSHA zavdyaky mayster-klasam ukrayinskoyi khudozhnytsi. [Petrykiv painting is gaining popularity in the USA thanks to master classes of Ukrainian artist] URL: <https://www.holosameryky.com/a/maryna-volk-maister-klasy-petrykivskyi-rozpys-tekhas/4203483.html> [in Ukrainian]

8. Burning Man Art Installation 2019: Catharsis. URL: <https://novaukraine.org/project/burning-man-art/>

УДК 7.072:[666.27:902(477.83)]

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.11>**Пугаченко Маргарита Костянтинівна,**аспірантка кафедри образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації

Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Гринченка

ORCID ID: 0000-0003-0837-1108

m.puhachenko.asp@kubg.edu.ua

ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ СКЛЯНИХ ВИРОБІВ, ЗНАЙДЕНИХ У РОЗКОПКАХ ЯРОСЛАВА ПАСТЕРНАКА НА ЛЬВІВЩИНІ 1936–1944 РОКІВ

Статтю присвячено детальному мистецтвознавчому аналізу унікальних скляних прикрас середньовічного періоду, виявлених під час археологічних розкопок у Галичі. Вперше опубліковані дані про скляні знахідки з розкопок видатного вченого Ярослава Пастернака на Львівщині 1936–1944 років. Окреслено основні віхи наукового шляху вказаного вченого та здійснено аналіз значення його відкриттів для історії мистецтва України. З'ясовано, що скляні прикраси з розкопок Я. Пастернака збережені у колекції Львівського історичного музею і відкривають нові перспективи вивчення мистецької спадщини Галицько–Волинського князівства. Вперше представлено мистецтвознавчий аналіз цих скляних виробів, що демонструють різноманітність та високу якість виробництва у середньовічних майстрів. Особливу увагу приділено чотирьом археологічним локаціям: Крилос, Зеленче, Підгірці та Белз. Кожне з цих місць має свою унікальну історію і розглядається окремо в історико-культурному аспекті. Подано загальні відомості щодо виробництва скляних прикрас на теренах сучасної України в добу з античного часу і до Середньовіччя. Дослідження базувалося на статистичному та художньому аналізі всіх знахідок за наступними характеристиками: колір, прозорість, тип поверхні та різноманітність декоративного оздоблення. Окремо здійснена спроба проаналізувати техніку виготовлення браслетів, уведених до наукового обігу згаданим вченим. При цьому слід зазначити, що статистичний аналіз знахідок по всім локаціям демонструє спільні тенденції і розбіжності у виробках при їх виготовленні. Мистецтвознавчий аналіз цих предметів дозволяє краще зрозуміти мистецькі традиції та культурну спадщину у галузі художнього скла Галицько–Волинського Русі. Описані прикраси не лише розкривають технічні аспекти виготовлення скла, але й свідчать про високий рівень естетики та художньої майстерності середньовічних склярів.

Ключові слова: прикраси, скляні артефакти, скло, середньовіччя, Київська Русь, археологія, Галицько-Волинське князівство, Ярослав Пастернак.

Puhachenko Marharyta. ARTISTIC ANALYSIS OF GLASSWARE UNEARTHED IN YAROSLAV PASTERNAK'S EXCAVATIONS IN LVIV REGION BETWEEN 1936 AND 1944

The article is dedicated to a comprehensive artistic analysis of distinctive glass adornments from the medieval period, unearthed during archaeological digs in Galicia. This publication marks the first release of data on glass artifacts found in the excavations led by the eminent scientist Yaroslav Pasternak in the Lviv Region between 1936 and 1944. It outlines the key achievements in Pasternak's scientific career and evaluates the impact of his discoveries on the study of Ukrainian art history. The findings reveal that the glass ornaments excavated by Pasternak are conserved in the Lviv Historical Museum's collection, offering fresh insights into the artistic legacy of the Galician-Volhynian Principality. This is the inaugural presentation of an art-critical examination of these glass items, showcasing the diversity and superior craftsmanship of medieval artisans. The paper gives special focus to four archaeological sites: Krylos, Zelenche, Pidgirtsy, and Belz, each with its distinctive history and cultural significance. It provides an overview of glass jewelry production in the territory of present-day Ukraine from ancient times through the medieval era. The research is grounded in both statistical and artistic scrutiny of the artifacts, considering attributes such as color, transparency, surface type, and decorative variety. An individual analysis is conducted on the bracelet-making technique introduced to scholarly discourse by the aforementioned scientist. Notably, the statistical assessment of findings across all sites reveals both commonalities and variances in the manufacturing processes of these artifacts. The art-historical examination of these items enhances understanding of the artistic traditions and cultural heritage in the realm of Galician-Volhynian Rus glass art. The ornaments discussed not only illuminate the technical processes of glassmaking but also reflect the high aesthetic values and artistic prowess of medieval glass artisans.

Key words: adornments, glass artifacts, middle ages, Kyivan Rus', glass, Galician-Volhynian Principality, archaeology, Yaroslav Pasternak.

1 Introduction

The first glass objects discovered on the territory of Ukraine date back to the 6th century BC. These artifacts were unearthed during excavations of the ancient cities of Chersonesos, Panticapaeum, and Olbia [16].

The skill of the artists who created these objects is evident in their diverse range of colors and designs. Although the color palette is broad, ranging from almost white to vivid and dark hues, the transparency of the glass is not as flawless as in modern-day items. Among the ornaments discovered, the most common were beads made in various ways and with different types of decoration. Additionally, some items featured different types of molded decorations. However, the sources of inspiration for these designs remain unknown.

Records of glass ornament production on the territory of modern-day Ukraine date back to the 6th century BC. One such workshop existed in the Yavorlytska settlement, located in the Northern Black Sea region. Additionally, evidence indicates that small plastic glassware was produced in Crimea, specifically at Alma Kermen, during the Roman occupation of the peninsula between the 2nd century BC and the 1st century AD. Archaeologists can identify these production sites by the remnants of raw materials, finished products and equipment. However, due to the significant migration of peoples in subsequent centuries, identifying traces of ancient workshops has become increasingly rare.

The true golden age of glass production occurred during the Middle Ages. Excavations of workshops from the time of Kyivan Rus have revealed a vast array of glassware, including dishes, beads, inserts, glass panes, and some bracelets. These bracelets vary in color, transparency, and decoration. What is particularly fascinating is that some were crafted from two different types of glass and embellished with decorations on top. In fact, some of these pieces were so expertly crafted that they resemble semi-precious stones.

Glass ornaments, such as beads and bracelets, were also discovered on the territory of the Principality of Galicia-Volhynia, which are the objects discussed in this article. These arti-

facts were donated to the archives of the Lviv Historical Museum by members of the Taras Shevchenko Scientific Society. Yaroslav Pasternak unearthed over three hundred samples during his expeditions of 1940-1946 in Lviv Region, specifically in Krylos, Zelenche, Zvenyhorod, Pidhirtsi, and Belz [13].

1.1 Yaroslav Pasternak, An Eminent Researcher Of The Antiquities Of The Ukrainian Carpathians

For a long time, the name of this outstanding scholar, teacher, and researcher – Yaroslav Pasternak – was suppressed in Soviet historiography. His numerous publications and archival documents were relegated to special state funds, and his archaeological materials and meticulous scientific findings were disregarded and unexplored. The extent of his contribution to the advancement of scientific knowledge regarding Ukraine's past is not only measured by the number of his expeditions and works. His discovery of the foundations of the chronicled Assumption Cathedral and the sarcophagus containing the ashes of Prince Yaroslav Osmomysl in 1936–1937 in the village of Krylos was a groundbreaking event in the field of archaeology. This discovery is difficult to overstate, as it resolved the question of the location of the chronicled city of Halych [5].

Pasternak's destiny was intertwined not only with his remarkable discoveries of global significance, such as the existence of the ancient and enigmatic city of Halych, but also with the challenging times of war, camps, and emigration. Despite these difficulties, his research nature constantly made itself felt, even in Czech camps, during the Soviet oppression and under German rule. For instance, in the autumn of 1944, he excavated a Bronze Age burial ground in Linz, northern Austria, together with students from the University of Vienna. In these difficult wartime conditions, Pasternak continued to supervise museum collections, lectured at the Theological Academy, and made several sporadic trips to archaeological sites. However, in October 1942, he conducted his last field research study on Ukrainian land.

During the Soviet period of his life, Pasternak did something unheard of at the time: in

1941, at the All-Union Congress of Researchers of Old Rus Cities in Leningrad, he read a report titled “The Princely City of Halych” in Ukrainian. He repeated the same report later in Moscow. In 1944, Pasternak left his homeland forever. Prior to his departure, there were repressions against Lviv professors, which resulted in the university’s closure, his arrest on June 23, 1941, and his subsequent imprisonment in Tomsk. However, even before that, he conducted extensive archaeological work, as evidenced by the materials published in his final work in Krakow in 1944.

Pasternak’s scholarly work culminated in the publication of “The Archaeology of Ukraine”, which was released in Toronto in 1961. The 789-page book made its way to all of the world’s most prominent libraries and served as a convincing argument for Ukraine’s right to an independent future, which is logically derived from the thousand-year history of the Ukrainian people.

On September 27, 1997, the Lviv newspaper “Za Vilnu Ukrainu” (For a Free Ukraine) published an article about the fate of two of the most valuable artifacts from Pasternak’s excavations: a gold pendant (kolt) found at the Zoloty Tok in Halych and a bone plate from the frame of an icon depicting a boyar-knight from Plisnesko. For a long time, these objects were believed lost to the scientific community. However, when Pasternak went into exile, he took with him some masterpieces of Ukrainian national culture. Before his death, he instructed his student Lilia Paliy, through his wife, to return these historical treasures to Ukraine when it became an independent state. This is how the ancient Ukrainian cultural treasures were eventually returned to their rightful descendants [10].

Thanks to Roman Chmelyk, Director of the Lviv Historical Museum, and Oksana Kutseniak, Head of the Department Museum of the History of Ukraine, we were able to study several glass objects from Yaroslav Pasternak’s excavations for the first time. This study examines 299 glass ornaments from four locations in Lviv, Ivano-Frankivsk, and Ternopil Regions, and provides descriptions and systematic analysis.

1.2 Historical Overviews Of The Excavating Places Of Glass Ornaments

A systematic approach plays an important role in the study of works of art, as it provides a structured framework for analysis. This analysis involves three main interdependent planes: subject-structural, functional, and historical. The subject-structural plane involves the study of the main forms of existence of art objects, including their origin, content, and external features. All the specimens included in this study were from the same time period, specifically the Middle Ages, and were sourced from four different locations: Zelenche, Belz, Pidhirtsi, and Krylos.

The city of Belz is located in the north of Lviv Region of Ukraine and boasts a rich cultural and historical heritage. Its first chronicle mention dates back to 1053 in “The Tale of Bygone Years”. Archaeological research suggests that a settlement existed on the territory of Belz as early as the 5th-4th millennium BC. During the Middle Ages, the city of Belz was the capital of the local principality of Belz, and was situated at the crossroads of trade routes leading to Kyiv, Warsaw, Krakow, and other cities.

During the 13th century, Belz was a fortified city that was frequented by kings and nobles and thrived as a center for crafts and trade. As a result, shops, fairs, and craft workshops appeared in Belz, and the city gained a reputation for its pottery. Following the excavations carried out by Yaroslav Pasternak, it was discovered that glassware was also present in the medieval layers of the city.

Zelenche is a historic village situated in the south-west of Ternopil Region, located on the banks of the Hnizna River. It is well-known for its archaeological sites, with one of the most significant being the Trypillian settlement. This settlement dates back to the 3rd-2nd millennium BC and was comprised of several farms that were enclosed by a fortress with walls and towers. Apart from the Trypillian settlement, other archaeological sites have been preserved on the territory of Zelenche, including the Pshevorsk and Cherniakhiv settlements, as well as burial grounds from the Old Rus period.

The first recorded mention of Zelenche dates back to 1556, where it is described as a village in the Podilsk Voivodeship. It is an area of great historical importance, containing a significant number of archaeological sites from various eras. The region includes burial grounds that are considered to be archaeological treasures of ancient principalities. Furthermore, evidence has been found of a treasure containing 500 glass bracelets discovered in 1894. However, this material is not considered in our study.

Pidhirtsi has a rich history that can be traced back to different stages of development of the territory. The Slavic settlement that originated in the 7th-8th centuries in this area indicates that this place was inhabited long before it was first mentioned in the chronicles. The town was also known by the name of Plisnesko during the period of the 11th–13th centuries and was associated with its accession to the Principality of Galicia-Volhynia. Archaeological findings show that blacksmiths, saddlemakers, tailors and other craftsmen worked here, which indicates that the town had a prospering craft industry.

Located on a hilly terrain, Pidhirtsi had a strategic position that provided strong defense against potential enemy attacks, which was crucial during those times. As a result of its favorable location and its thriving craft industry, the settlement grew into a significant cultural and economic center of the region. Historical records suggest that the settlement may have played a role as a major trading hub along the Viking route from Dnipro, Scandinavia to Great Moravia during the 10th century. On the territory of Plisnesko, there are three large cemeteries and numerous individual burials. A kurhan necropolis with hundreds of burial grounds can also be found to the north of the settlement, where Christian burial sites appeared from the 12th century. Although open sources mention the discovery of bronze ornaments, rings, and a glass bracelet on the site, there is no information available on Yaroslav Pasternak's findings.

Krylos is a village in Ivano-Frankivsk Region, where Halych, the capital of the Galicia-Volyn state, was situated during the Middle Ages. Through his excavations in Krylos,

Yaroslav Pasternak was able to demonstrate the combination of Byzantine and Romanesque styles in the architecture of princely Halych.

2 materials and methods

2.1 Statistical Research Method

This statistical study utilizes an array of data sources collected through conventional categories, with a focus on certain criteria that characterize the object. As a result, we constructed a Table 1¹, where individual objects of the collection form the rows and the factors that characterize them are displayed as columns.

The table comprises the following columns:

- 1) Number – number in the museum catalogue;
- 2) Color – color;
- 3) Surface – polished or unpolished surface;
- 4) Shine – does the object shine, is it an imitation of a precious stone;
- 5) Decor – presence of some kind of decorative ornament;
- 6) Transparency – transparency/no transparency/low transparency;
- 7) Wave – is the surface smooth or wavy;
- 8) Technology – what is the manufacturing technology;
- 9) Place – the place where the object was discovered;
- 10) Size – size (in cm);
- 11) Type – what the object represents;
- 12) Feature – additional data about the object.

In all the columns, except for “Surface”, the missing values of the factor were ignored; for the “Surface” column, the absence of a value was interpreted as “unpolished surface”. Pie charts displaying the percentages for each factor value were created for “Color”, “Surface”, “Shine”, “Transparency”, and “Wave”. Subsequently, the same diagrams were constructed for the data obtained from each location.

The study results were presented using separate diagrams for each location, as well as a summary diagram that includes all 299 samples. The article includes graphical representations only for the general statistical analysis of the following features:

¹ The table is available on the author's Google Drive at the shortened link: – <https://shorturl.at/yHSVW>

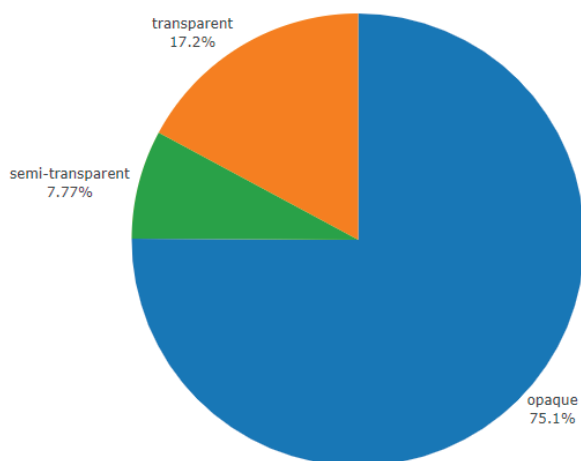


Fig.1 Transparency: **opaque**-75.1% **semi-transparent**-7.8% **transparent** -17.2%

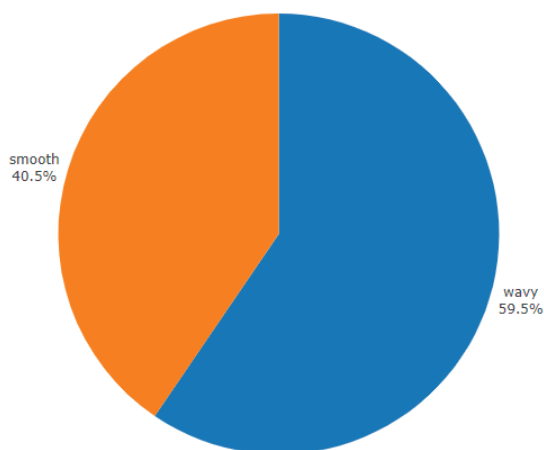


Fig.2 Surface: **wavy**-59.5% **smooth**-40.5%

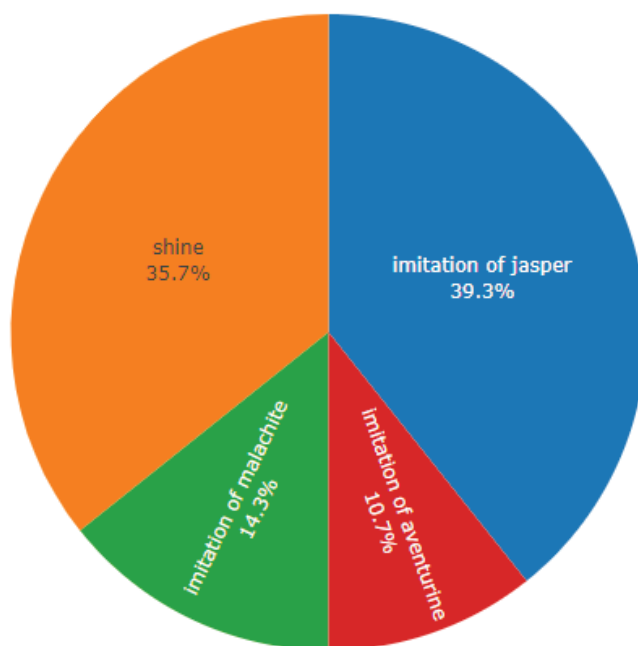


Fig.3 Shine: **imitation of aventurine**-10.7% **imitation of jasper**-39.3%
imitation of malachite-14.3% **shine**-35.7%

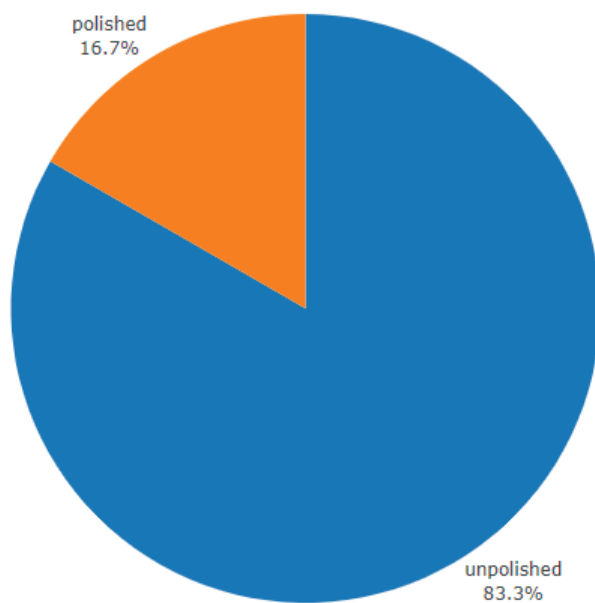


Fig.4 Surface in terms of polish: **polished**-16.7% **unpolished**-83.3%

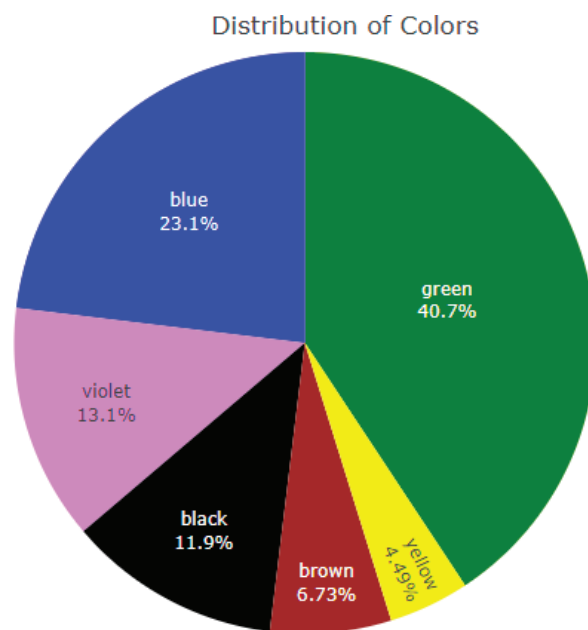


Fig.5 Color Summary

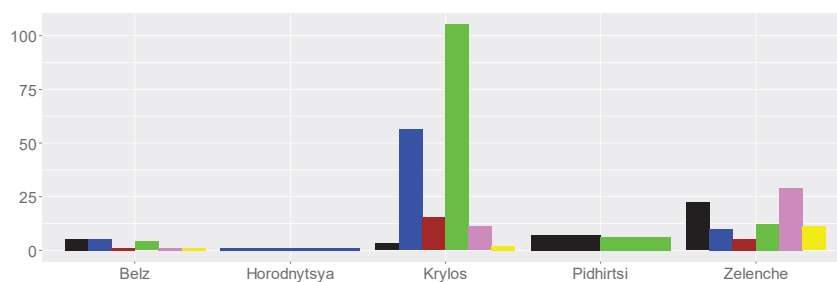


Fig.6: Color Distribution by Settlement

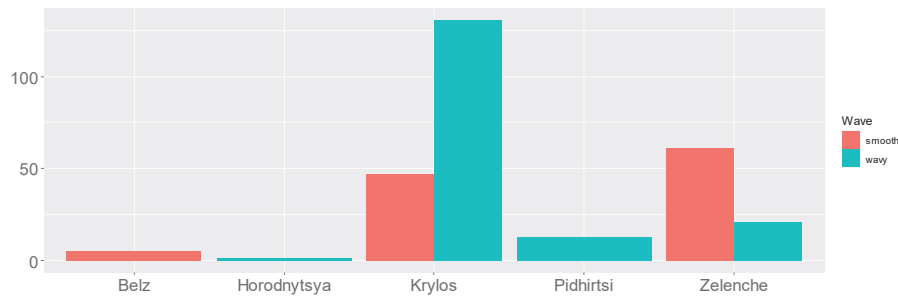


Fig.7: Wave Distribution by Settlement

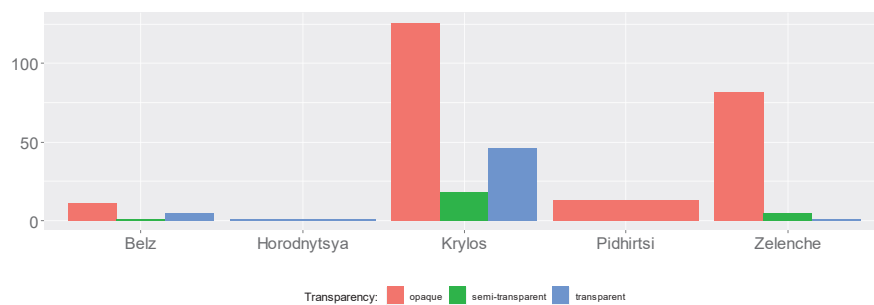


Fig.8: Transparency Distribution by Settlement

2.2 Color Investigation And Surface Type Investigation

For the purpose of statistical comparisons, the color palette was simplified to include basic, open colors. However, each sample was individually photographed and described, and the following shades of green were identified: marsh-green, emerald-green, dark emerald-green, light green, malachite-green, and yellow-green. The samples also exhibited variations in transparency, ranging from non-transparent to transparent.

The blue color palette includes the following shades: very light, dark, almost turquoise, bright turquoise, and blue with a violet shine. The black color palette includes not only open black, but also shades of black-green, black-violet and black-brown. The violet color palette comprises shades of lilac, bright violet, beetroot and true violet.

In the brown color palette, we can observe shades resembling either jasper or aventurine with a shiny finish. In the yellow color palette, we can find a non-transparent, dull yellow shade in the beads, while in the bracelets, they appear sunny and bright. Additionally, we can include an almost grey color in the yellow color palette. This color has a hint of yellow, but it is not clear

whether it is due to being in the soil or if the color was originally this way.

If we consider transparency as a feature, we can observe three distinct variants. The first variant is completely non-transparent. The second variant is slightly transparent, where we can see light through the lumen. The third variant is transparent, where it is almost as transparent as modern glass, but the color still prevails over the transmission property of light.

When it comes to polishing, we only consider the bracelets, because this characteristic is not observed in beads. In the bracelet samples, it can be noted that the polishing technology is present in 83% and absent in 17% of the samples, as shown in Figure 4.

From an artistic perspective, the most interesting quality is the one presented in the diagram shown in Figure 3. It presents imitations of precious stones, particularly malachite, jasper, and aventurine. This feature was also analyzed statistically.

In the same diagram in Figure 3, a separate examination was conducted on a property known as the brightly colored shine, which is present only in the blue samples. This shine is illustrated in Figure 9 and requires a separate investigation.



Fig. 9 Sample of an unusual shine

2.3 Transparency And Technology Investigation

The surface of the bracelet samples appears either wavy or smooth, depending on the manufacturing technology. In some cases, the master craftsman twisted the bracelet from glass wire, as shown in Figure 9, or simply bent and connected it.

On some samples of smooth bracelets, we found facets or applied decorative elements. This type of decoration was not created using lampwork technology, as this is done on a hot product with a hot glass thread. Instead it was applied in a cold state using paint. This can be further investigated by carefully analyzing the remains of the painting on the fragments (Fig. 11).

At the Belz site, 17 samples were found, which were fragments of bracelets. The color distribution of these samples is as follows: green – 24%, blue – 29%, black – 29%, brown – 6%, yellow – 6%, and violet – 6%. Out of the 17 samples, only four (23.5%) have two stones, while ten (59%) have facets covering the entire bracelet, and five (29%) have a smooth surface without waves. One sample, which is a smooth fragment of a yellow bracelet, has a painting of a ribbon-like pattern and accounts for 6% of the total samples. As for transparency, only one sample has low light transmission and is therefore slightly transparent, which also accounts for 6% of the total samples. There are 11 samples (65%) that are not completely transparent, while five samples (29%) are almost transparent by modern standards, three of which are blue. Furthermore, a sample of a bracelet fragment made of blue non-transparent glass was found, which has a bright shine.

Out of the 17 samples found, the most interesting one is a bright yellow-colored bracelet fragment that is almost transparent and has a decorative element. On this fragment, there is a non-transparent yellow ribbon painted on top. Furthermore, there are four samples of bracelets

that have two stones, accounting for 23.5% of the total samples. Technologically, this is a more complicated product, as it involves taking one type of glass and covering it evenly with another type while it is in a hot state. After that, the decoration is applied, and rhythmic movements are visible, making the finished product more attractive.

In terms of other indicators, it is noteworthy that none of the glass samples were unpolished or had waves. Only one example of transparent glass was found. It is also interesting that 12 examples, accounting for 70.5% of the total samples, had facets, which is a characteristic that was not observed in other locations.

Krylos is the largest site in terms of the number of artifacts discovered, consisting of 193 samples, all of which are 100% bracelet fragments. The color ratio of these fragments is as follows: green – 55%, blue – 29%, brown – 8%, violet – 6%, black – 2%, and yellow – 1%. Among them, 78 have an unpolished surface, while 22% show obvious signs of polishing. Various features are observed among the fragments, including samples with a bright iridescent shine (as shown in Figure 9, which account for 26% of the total findings), samples with imitation jasper, which make up 48% of the fragments, samples with imitation aventurine (13%), and samples with imitation malachite (13%). The transparency of the fragments varies as well, with 66% of the fragments being non-transparent, 9.5% slightly transparent and 24% transparent, almost like modern objects. Technologically, 74% of the wavy pieces were made by twisting glass wire. Of all these objects, 26% are smooth, and some of them have facets. Two samples have triangular-shaped cuts. Among all the examined fragments, there is one with traces of protrusions (as shown in Figure 10).

After conducting a thorough analysis, it is apparent that the object was crafted using a technique that is very similar to creating

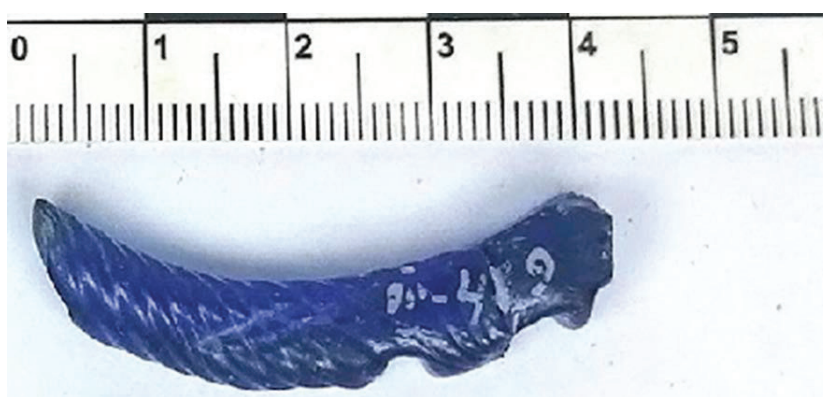


Fig. 10 Fragment with protrusions

protrusions with tongs on hot glass. Additionally, near these protrusions, there are clear indications that the bracelet was fastened into a closed circle. This confirms that the object is indeed a bracelet, albeit one with protrusions. The twisting technique used to make the bracelet suggests that the master

craftsman intentionally created the protrusions and fashioned the object into a circular shape.

A distinct type of fragment is exemplified in the specimen depicted in Figure 11.

After careful analysis, it is evident that the piece is composed of two glass wires: a transparent



Fig. 11. Menthol-colored fragment with museum label 14274

one in the middle and a menthol-colored non-transparent one on top, all arranged in waves. Additionally, on the preserved sections, there are remnants of polishing. The entire ensemble is further embellished with a yellow ribbon, which was applied separately using a brush in a rhythmic motion at the final stage.

PIDHIRTSI

Pidhirtsi is the location with the smallest number of findings, consisting of only 13 samples. All of these samples are fragments of bracelets, and all of them are non-transparent and have waves (100%). Five of the bracelets contain two stones, which accounts for 38% of the total findings. In terms of color, there are six green samples, making up 46% of the findings, and seven black samples, comprising

the remaining 54%, five of which have a greenish tint to the lumen. Five of the black samples are non-transparent and exhibit signs of polishing. In terms of surface polishing technology, 38% of the samples are unpolished, and six of them are black and non-transparent, representing 46% of the total number of findings at the Pidhirtsi site.

ZELENICHE

The 89 samples discovered at this location are in good condition. In contrast to other locations, where bracelet fragments were prevalent, most of the samples found here are beads. Bracelet fragments account for only 25-28% of the findings, while 64 of the 89 samples are beads, making up 72% of the total. Among these, 26 are an unusual shade of violet, very similar to the color of beets, which represents 40.5% of the

total number of samples at this location. All of the violet beads are smooth and non-transparent, and include grape- and barrel-shaped varieties. Additionally, 18 non-transparent smooth black beads make up 28% of the total samples discovered at this location.

The objects discovered can be categorized into three transparency types: 1% are transparent, 5.7% are slightly transparent, and 93% are non-transparent. Most of the samples are beads, and only a small percentage of them are polished, which accounts for 6% of the total findings. Regarding the surface, 74% are smooth, while 26% have waves, including all the bracelets and three additional beads. The statistical analysis of shine at the Zelenche site reveals that 94% of the samples have no shine. Among the 6% that have shine, 1% are imitation malachite found in the

bracelets with two stones and polished surfaces. The color palette at the Zelenche site is unique, with 33% violet, 25% black, 12% yellow, 14% green, 10% blue, and 6% brown. As a result, Zelenche stands out from other locations due to its distinctive color scheme, where blue and green colors are not prominent in the overall color palette.

The only type of decoration found on the beads is in the form of specks on the surface, as shown in Figure 12. Other variations are unique only in their shape, such as twisted variants or combinations of two to five beads or with facets. The beads also vary in size, ranging from 0.3 to 3 cm, and in color. In addition, there are some samples that take the form of plates with holes along the object, rather than in the usual central position for beads.



Fig. 12. Bead with decoration from Zelenche site

Results

This study provides significant scientific value by analyzing and publishing, for the first time, the archaeological findings of glassware carried out by Yaroslav Pasternak, which were discovered eighty years ago and are currently preserved in the archives of the Lviv Historical Museum.

The artistic approach is founded on the functional basis, which consists of both artistic and scientific values of the product. This approach allows us to identify the patterns in the object's existence and explore its practicality, and artistic expression. Since we are focusing only on ornaments, the functional value of all products is already evident. All products clearly serve the function of decoration, regardless of their condition or shape. Artistry is a key aspect

of art that defines its content and meaning, but it is ethically neutral in itself, since it requires a balance of beauty and goodness, which is the essential dimension of art.

Statistical analysis of the 299 samples reveals that 64 of them are beads (21%) or bracelet fragments (79%). The most common color among the findings is green and frequent shades of marsh-green, representing 39% of the samples. The rarest color is yellow, representing only 5% of all findings. Non-transparent objects constitute 72.8% of the total, while decorated objects – 26 samples – account for 8.7% of all artifacts. Decorations in the form of paintings appear in beads in only four cases, representing 6% of all beads. As for bracelets, 22 samples feature decorative elements, which amounts to

9% of all fragments. Based on these findings, we can conclude that the production of decorated ornaments in the Galician principality during the Middle Ages was less than 10%.

There is a distinct type of bracelet made of two types of glass, which is more technologically challenging to produce. This is due to the process of applying one type of glass to another less valuable one, while both are in a hot state. This type of bracelet accounts for 25% of all bracelets. However, even more intriguing are the fragments that feature a composition of two types of glass, in addition to a polishing technique applied to the top. These fragments amount to 24 samples, representing 10% of all bracelets. Two different technological processes are involved. The first process involves shaping the product while in a hot state and utilizing different types of glass. In all samples, we can observe that the invisible inner layer is transparent, which suggests a certain thought and plan. The second process is manual polishing in a cold state, which suggests that the focus is on the product's artistic design.

The least common type of product is composed of two types of glass with a painted pattern. This particular type of product is the most complex, and it has only been found twice, at the Krylos location. From the artistic historical perspective, this variant is the most intriguing, because it involves three entirely different technological processes. In addition to the two processes mentioned earlier, there is also a painting, which was most likely created by a separate craftsman. The paintings can feature either one zigzag-like ribbon or two, and they may be the same color or different colors, varying in thickness. They reveal the rhythm and coloristic style of the Middle Ages.

When examining the beads, it is important to note that they are much simpler from an artistic point of view compared to the bracelet fragments. The characteristic of decoration is present in only one sample, in the form of specks on the surface. It is not the typical "eyelet" decor of the antique period, but rather droplets that may have been formed when glass fragments fell into the prepared bead mold. This particular sample was discovered at the Zelenche site. Thus, it suggests that the ornaments were not decorated.

Based on the analysis of the shape of the beads, it can be concluded that they were made using similar techniques to those used for making biser beadwork. Some samples have fragments on the edges of the samples, while others are composed of two, three, four, five beads fastened together. These beads account for 21% of all products, while bracelet fragments make up the remaining 79%. Green is the most common color, accounting for 39% of all findings, including shades of marsh-green, and yellow is the rarest color, found in only 5% of the samples. Non-transparent objects make up 72.8% of all samples, while decorated objects account for only 8.7%, or 26 samples. In the beads, decoration in the form of paintings is found in four cases, representing 6% of all beads, while in the bracelets, decoration is present in 22 samples, or 9% of all fragments. This suggests that the production of decorated ornaments accounted for less than 10% of all objects in the Galician principality during the Middle Ages.

There is a distinct type of bracelet made of two types of glass, which is more technologically challenging to produce. This is due to the process of applying one type of glass to another less valuable one, while both are in a hot state. This type of bracelet accounts for 25% of all bracelets. However, even more intriguing are the fragments that feature a composition of two types of glass, in addition to a polishing technique applied to the top. These fragments amount to 24 samples, representing 10% of all bracelets. Two different technological processes are involved. The first process involves shaping the product while in a hot state and utilizing different types of glass. In all samples, we can observe that the invisible inner layer is transparent, which suggests a certain thought and plan. The second process is manual polishing in a cold state, which suggests that the focus is on the product's artistic design.

The least common type of product is composed of two types of glass with a painted pattern. This particular type of product is the most complex, and it has only been found twice, at the Krylos location. From the artistic historical perspective, this variant is the most intriguing, because it involves three entirely different technological processes. In addition to the two processes

mentioned earlier, there is also a painting, which was most likely created by a separate craftsman. The paintings can feature either one zigzag-like ribbon or two, and they may be in the same color or different colors, varying in thickness. They reveal the rhythm and coloristic style of the Middle Ages.

Based on the analysis of the shape of the beads, it can be concluded that they were made using

similar techniques to those used for making biser beadwork. Some samples have fragments on the edges of the samples, while others are composed of two, three, four, five beads fastened together.

It can be concluded that the most popular glass ornaments on the territory of the Principality of Galicia-Volhynia during the Middle Ages were non-transparent green bracelets without decoration.

Література:

1. Антонюк Н. Організаційна діяльність західноукраїнських вчених у роки Другої світової війни. Збірник праць науково-дослідного центру періодики. Issue 7. P. 144–152.
2. Антонович О. Про 156-й том Записок Наукового товариства імені Шевченка, який не вийшов друком у 1939 році. . Додаток: Загальні збори – надзвичайні Наукового товариства ім. Шевченка у Львові дня 14 січня 1940 р. в салі Культурно-історичного музею НТШ. ("Записки товариства імені Шевченка" Series)Vol. CCXXII, 1991. P. 427–434.
3. Балагурі Е. А. Ярослав Пастернак – дослідник старожитностей українських Карпат. ("Історія" Series)Issue 4. P. 47–49.
4. Бандрівський М. С. Ярослав Пастернак і антропологічні студії у Львові. ("Постаті української археології" Series)Issue 7. P. 100.
5. Бандрівський М. С., Лукомський Ю. В., Сулик Р. В. З історії дослідження Успенського собору у Галичі (Відкриття поховання галицького князя Ярослава Осмомисла). Vol. CCXXV, 1993. P. 393–405.
6. Верига В. І. Дослідник підземного архіву України (Пам'яті проф. д-ра Ярослава Пастернака). Vol. 3–4, 1972. P. 90–98.
7. Винар Л.-Р. І. Біографічні і бібліографічні матеріали Ярослава Пастернака. Пастернак Я. Ранні слов'яни в історичних, археологічних та лінгвістичних дослідженнях. (Нью-Йорк-Торонто-Париж-Мюнхен, 1976). Нью-Йорк-Торонто-Париж-Мюнхен, 1976P. 113–125.
8. Коваль І. М. Дослідник підземного архіву України. Галич-Львів, 1999. 174 р.
9. Коваль І. М. Останній заповіт Ярослава Пастернака. Vol. 1, 1992. P. 6.
10. Козак І. Український військовий табір у Ліберці. Vol. 4, 1963. P. 9.
11. Крохмалюк Р. А. Княжий город. Що розкопав д-р Ярослав Пастернак в Крилосі. Vol. 16, 1937. P. 1.
12. Крушельницька Л. І. Ярослав Пастернак і родина Антоновичів. ("Записки научного товариства імені Шевченка" Series)Vol. CCLIII, 2007. P. 706–715.
13. Пастернак Я. І. Археологічні розкопки на Бойківщині. Vol. 250, Issue 8. P. 3.
14. Пастернак Я. І. Історична Секція НТШ в час другої світової війни. ("Сьогодні і минуле. Вісник українознавства." Series)Issue 4. P. 37.
15. Пугаченко М. К. Еволюція художніх особливостей скляних намистин «з вічками». Дев'ять Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції.(2020). С. 211–212.
16. Радянський Львів: 1939–1955. Документи й матеріали. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1956. 138 р.
17. Романюк Т. В. Наукова діяльність Ярослава Пастернака у період другої світової війни (1939-1944 рр.). Issue 8. P. 169–178.
18. Романюк Т. В. Ярослав Пастернак: родина, особистість, творчість. ("Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині" Series)Issue 14. P. 454–493.
19. Karklins K. Glass beads. [Ottawa]: Hull, Quebec, Canada : National Historic Parks and Sites Branch, Parks Canada, Environment Canada ; Canadian Govt. Pub. Centre, Supply and Services Canada [distributor], 1985. 123 p. [F1019 .K37 1985]. ("Studies in archaeology, architecture, and history" Series). ISBN 978-0-660-11771-3.
20. Puhachenko M. Glass bijouterie in samples of antique crimean art from museum collections of Ukraine and Russia. (Серія "Humanities science current issues"). Вип. 2, № 56. С. 78–86. DOI:10.24919/2308-4863/56-2-13.

References:

1. Antoniuk, N. (2000). Orhanizatsiina diialnist zakhidnoukrainskykh vchenykh u roky Druhoi svitovoi viiny [Organizational Activities of Western Ukrainian Scholars during World War II]. *Zbirnyk prats Naukovodoslidnoho tsentru periodyky*, 7, 144–152.

2. Antonovych, O. (1991). *Pro 156-y tom Zapysok Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, yakyy ne vyshiv drukom u 1939 r. [About Volume 156 of the Proceedings of the Shevchenko Scientific Society, which was not published in 1939].* CCXXII, 427–434.
3. Balahuri, E. (1999). *Yaroslav Pasternak – doslidnyk starozhytnosti ukrainskykh Karpat [Yaroslav Pasternak—Researcher of Ukrainian Carpathian Antiquities].* 4, 47–49.
4. Bandrivskyy, M. (1998). *Yaroslav Pasternak i antropolohichni studii u Lvovi [Yaroslav Pasternak and Anthropological Studies in Lviv].* 7, 100.
5. Bandrivskyy, M., Lukomskyy, Y., & Sulyk, R. (1993). *Z istorii doslidzhennia Uspenskoho soboru u Halychi [From the History of Research on the Assumption Cathedral in Halych (Discovery of the Burial of Galician Prince Yaroslav Osmomysl)].* CCXXV, 393–405.
6. Karklins, K. (1985). *Glass beads.* National Historic Parks and Sites Branch, Parks Canada, Environment Canada ; Canadian Govt. Pub. Centre, Supply and Services Canada [distributor].
7. Koval, I. (1992). *Ostannii zapovit Yaroslava Pasternaka [Last Will of Yaroslav Pasternak].* 1, 6.
8. Koval, I. (1999). *Doslidnyk pidzemnoho arkhivu Ukrainy [Researcher of the Underground Archive of Ukraine].* Halych.
9. Kozak, I. (1963). *Ukrainskyi viiskovy tabir u Libertsy [Ukrainian Military Camp in Liberec].* 4, 9.
10. Krokhmaliuk, R. (1937). *Kniazhy horod. Shcho rozkopav d-r Yaroslav Pasternak v Krylosi [Knyazhy Horod. What Was Excavated by Dr. Yaroslav Pasternak in Krylos].* 16, 1.
11. Krushelnyska, L. (2007). *Yaroslav Pasternak i rodyna Antonovychiv [Yaroslav Pasternak and the Antonovych Family].* CCLIII, 706–715.
12. Pasternak, Y. (1942). *Arkheolohichni rozkopy na Boikivshchyni [Archaeological Excavations in Boykivshchyna].* 250(8), 3.
13. Pasternak, Y. (1948). *Istorychna Sektsiia NTSh v chas druhoi svitovoi viiny [Historical Section of the Shevchenko Scientific Society during World War II].* 4, 37.
14. Puhachenko, M. (2020). *Evoliutsiia khudozhnykh osoblyvosti sklianykh namystyn “z vichkamy” [Evolution of Artistic Features of Glass Beads with ‘Eyes’].* 211–212.
15. Puhachenko, M. (2022). *Glass bijouterie in samples of antique crimean art from museum collections of Ukraine and Russia.* 2(56), 78–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-2-13>
16. Radianskyi Lviv. (1956). *Radianskyi Lviv. 1939-1955. Dokumenty i materialy (1956) [Soviet Lviv. 1939-1955. Documents and Materials].*
17. Romaniuk, T. (2005). *Naukova diialnist Yaroslava Pasternaka periodu Druhoi svitovoi viiny (1939-1944) [The scientific activities of Yaroslav Pasternak during the period of World War II (1939-1944)].* 8, 169–178.
18. Romaniuk, T. (2010). *Yaroslav Pasternak: Rodyna, osobystist, tvorchist [Pasternak: Family, Personality, Creativity].* 14, 454–493.
19. Veryha, V. (1972). *Doslidnyk pidzemnoho arkhivu Ukrainy (Pamiati prof. D-r Yaroslava Pasternaka [Researcher of the Underground Archive of Ukraine (In Memory of Prof. Dr. Yaroslav Pasternak)].* 3–4, 90–98.
20. Vynar, L.-R. (1976). *Biohrafichni ta bibliohrafichni materialy Yaroslava Pasternaka [Biographical and Bibliographical Materials of Yaroslav Pasternak].* 113–125.

УДК 75.051:745.9

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.12>**Хуан Сін,**

аспірант кафедри методологій крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-0783-6786

khuan_sin@ukr.net

КОНЦЕПТУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНА ОСНОВА ТРАДИЦІЙ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ–XXI СТОЛІТТЯ

У статті представлено аналіз та досліджено особливості концептуально-стилістичних основ традицій станкового живопису Китаю другої половини XX століття–XXI століття.

Представлено тезу про те, що китайський живопис при всій його традиційності та варіативності – взаємодія багатьох факторів: релігійних, політичних, природно-ресурсних та інших. Природно-ресурсні фактори визначили національний світогляд китайських художників. Природа, географічне розташування Китаю, його величні гори та стрімкі річки служили джерелом творчого натхнення для художників-живописців, які працювали у жанрі пейзажу «гори – води».

Доведено, що на розвиток станкової картини в другій половині XX століття впливали різні фактори. Характерним стало виникнення різноманітних течій, як наслідок на політичні події, які відбувалися у країні. Після завершення Культурної революції художні ідеї стали більш незалежними. Виник і активно розвивався стиль «мистецтво шрамів». Багато китайських художників і мистецтвознавців користувалися грандіозною спадщиною мистецтва Китаю, філософськими здобутками та поняттями з притаманними їм особливими національними рисами, що створило сприятливі умови для виникнення і становлення стилю «сільського реалізму». Напрямок «неореалізму» став цікавою відзнакою китайського олійного живопису та впливав на нього згодом і в постмодерний період. У кінці XX століття реалізм знову почав активно розвиватися у мистецтві Китаю, відчувачи значні трансформації живописному відображенні художніх образів. Цей факт свідчить про домінуючу роль реалізму у китайському образотворчому мистецтві незалежно від історичного періоду та є характерним і для сучасного мистецтва. Після впровадження у Китаї реформи відкритості у мистецтві розпочалося звільнення творчості китайських художників від політичного тиску. Станкова картина наповнюється новою тематикою. Китайські художники починають відвідувати інші країни, знайомитись з їхньою культурою, мають змогу побувати в найбільших європейських та американських музеях та галереях. Це все сприяло проникненню в станкову картину сучасних тенденцій живопису. Чимало китайських художників починають, не відмовляючись від традиційного живопису, створювати свій новий стиль.

Ключові слова: *Китай, станковий живопис, соціалістичний реалізм, стилістичні традиції, стилістика, традиції.*

Khuan Sin. THE CONCEPTUAL AND STYLISTIC BASIS OF THE TRADITIONS OF EASEL PAINTING IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY-XXI CENTURY

The article presents an analysis and explores the peculiarities of the conceptual and stylistic foundations of the Chinese easel painting traditions of the second half of the 20th century – the 21st century.

The thesis is presented that Chinese painting, with all its traditionality and variability, is the interaction of many factors: religious, political, natural resources and others. Natural resource factors determined the national outlook of Chinese artists. The nature, geographical location of China, its majestic mountains and rapid rivers served as a source of creative inspiration for painters who worked in the landscape genre "mountains – water".

It has been proven that various factors influenced the development of easel painting in the second half of the 20th century. The emergence of various currents, because of the political events that took place in the country, became characteristic. After the end of the Cultural Revolution, artistic ideas became more independent. The "art of scars" style emerged and actively developed. Many Chinese artists and art critics took advantage of China's grandiose art heritage, philosophical achievements, and concepts with their own special national features, which created favorable conditions for the emergence and development of the "rural realism" style. The direction of "neorealism" became an interesting feature of Chinese oil painting and influenced it later and in the postmodern period. At the end of the 20th century, realism again began to actively develop in the art of China, experiencing

significant transformations of artistic images reflected in painting. This fact testifies to the dominant role of realism in Chinese fine art regardless of the historical period and is also characteristic of modern art. After the introduction of the reform of openness in art in China, the liberation of the creativity of Chinese artists from political pressure began. The easel picture is filled with a new theme. Chinese artists begin to visit other countries, get to know their culture, can visit the largest European and American museums and galleries. All this contributed to the penetration of modern trends in painting into easel painting. Many Chinese artists, without abandoning traditional painting, begin to create their new style.

Key words: *China, easel painting, socialist realism, stylistic traditions, stylistics, traditions.*

Постановка проблеми. Китайський традиційний живопис – стародавній вид мистецтва, що зберігає свою актуальність і у теперішній час. Це можливо завдяки його різноманітними, відточеними протягом століть здобутками – художній досконалості, символічного змісту, історичної глибини, гуманістичної спрямованості. Ці якості надають традиційному живопису Китаю герменевтичну, ретроспективу, архетипічну значимість і етномаркуючі властивості, в той же час, загальновідомо, що традиції гохуа з давніх-давен використовувалися в Китаї для посилення ідеологічного та емоційного впливу на глядача, відтак, ця тенденція зберігається і на сьогодні. В тій чи іншій частині та інтерпретації сутність та стилістика китайського живопису в цілому мала неабияке значення для розвитку й становлення образотворчого мистецтва, що свідчить про актуальність науково-теоретичного пізнання.

Стан дослідження. Проблематика формування та становлення станкового живопису Китаю як предмет наукових пошуків була виствітлена у працях Лю Вея, Лу Хуна, І Ін, Сунь Ке, Хао Сяо Хуа, Чжижун Ген, а також численних українських вчених Балаш А., Котляр Є., Москалюк В., натомість чимало проблем та векторів залишаються малодослідженими, що вимагає їх наукового пізнання.

Внаслідок чого **метою** статті є комплексний та доктринальний аналіз концептуально-стилістичних основ традицій станкового живопису Китаю другої половини ХХ століття-ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Станкова картина Китаю сягає своїм корінням у китайський традиційний живопис, в основі якого – безкрай простір, невимушена простота і тиша. Мудрість китайської філософії

твердить, що тиша – визначальний інстинкт навколишнього життя. Мистецтво Китаю має дуже давню історію, можна стверджувати, що воно появляється разом із китайською цивілізацією. Перші пам'ятки китайської культури науковці відносять до третього тисячоліття до нашої ери. «Китайське мистецтво – скарбниця художніх традицій китайського етносу. Завдяки силі традицій національне своєрідність китайського мистецтва зберігалася протягом багатьох епох і династій, виявляючись у всіх стилях та жанрах. У будь-якій картині, скульптурі, архітектурній споруді, каліграфічному написі, фарфоровій вазі, вирізці з паперу, штучній кам'яній горці, в саду відображено духовний склад, психологія національної приналежності та індивідуальності художника» [1, с. 51]. Митці стародавнього Китаю залишили після себе велику спадщину надзвичайно чудових пам'яток архітектури, живопису, скульптури та інших творів мистецтва. Живопис мав у Китаї з давніх часів велике значення. Поети Середньовіччя прославляли його у своїй поезії. Історики описували творчі шляхи відомих живописців різних епох, їх картини. Древні художники ставали легендами, представниками художніх напрямів.

В Китаї, який тривалий час перебував в ізоляції від інших країн, де традиції підтримувалися релігійними та політичними факторами, культура мала яскраво виражені риси традиційності, вирізняючись надзвичайною життєстійкістю та безперервністю розвитку. «Незважаючи на суворі випробування, китайська культура не втрачала своєї активності та своєрідної монолітності, трансформуючи всі зовнішні дії, зберігаючи свою оригінальність. Справжня сила китайської, як і будь-якої національно певної культури..., походить з різю-

чої внутрішньої наступності її форм, з незаперечною, вивіреною досвідом сотень поколінь стилістичної послідовності. Це єдність, яка розгортається з переконливістю і свободою... Його корінь – у бездоганній довірі до сили самого життя, водночас по-дитячому наївного та нескінченно мудрого» [2, с. 17].

Китайський живопис при всій його традиційності та варіативності – взаємодія багатьох факторів: релігійних, політичних, природно-ресурсних та інших. Природно-ресурсні фактори визначили національний світогляд китайських художників. Природа, географічне розташування Китаю, його величні гори та стрімкі річки служили джерелом творчого натхнення для художників-живописців, які працювали у жанрі пейзажу «гори – води». З найдавніших часів китайському народу був властивий культ природи. Китайці поклонялися сонцю, дощу, місяцю, вітру, духам, землі та іншому. Одним із найважливіших був культ священних гір, яким робили жертвоприношення, молилися, зверталися з усілякими проханнями. Небо об'єднувало у собі верховного владика, першопричину всього суцього. Ідеї величності Неба та боротьби природних стихій знаходять різноманітний відбиток у мистецтві Стародавнього Китаю. У давнину природа у Китаї сприймалась як безкрайній космос, частинкою якого була людина. На китайського художника впливала зміна пір року. Людське життя постійно зіставлялося із природою, її станом. Гармонія в природі поєднувалась з красою Всесвіту. Своєрідність сприйняття природи китайськими митцями вплинуло на особливості образної мови та форм вираження.

У Китаї був поширений культ предків. Китайці разом із рабовласником, який йшов у інший світ, ховали його слуг і рабів, клали предмети начиння, коштовності, зброю, що оточували його за життя. Особлива увага приділялась художньому оформленню поховань, пологових храмів фресками, рельєфами та картинами на шовку. Конфесії вплинули на сюжетний зміст у мистецтві Китаю. Найдавнішим філософським вченням був даосизм (про що зазначалося вище) – раннє матеріалістичне вчення, яке проповідувало при-

родність усіх процесів на землі і в небі, слідування їх шляху «дао», який відображає саму суть природи. Основний закон «дао» – мінливість, постійний рух різних процесів в природі. «Дао» і «ци» – основа усього світу. Даосизм відкидав втручання людини у природні закони, до яких не можна доторкнутися. Закони природи порушувати заборонялося. Природні явища даосизм співвідносив з людськими вчинками та якостями, які, поєднані єдиною лінією і повинні враховувати логіку законів природи.

За китайськими традиціями вважалася ідеальним античність з абсолютною досконалістю правління та процвітанням держави та народу. Офіційна ідеологія закликала культуру Китаю відтворити цю досконалість, використовуючи знаки, звуки, ідеї. Таке репродукування стримувало розвиток мистецького життя Китаю. На взаємини з іншими державами вплинуло територіальне розташування Китаю. Довгий час контакти з іншими державами були мінімальними. Але при цьому даний факт зумовив виникнення та реалізацію по відношенню до інших країн принципу «відкритості» китайської цивілізації для всіх, хто потрапляє в поле її впливу, існувала впевненість у тому, що рано чи пізно всі народи підуть шляхом Китаю. Подібна впевненість була основою зовнішньої політики Китаю та зумовила відсутність у ній експансіоністських спонукань, прагнення підвищити рівень свого благополуччя за рахунок інших країн. Міждержавні контакти Китаю з сусідами склалися дружнім чином за допомогою режиму данини. Інтенсивні політичні та культурні зв'язки Китаю з іншими країнами Сходу мали великий вплив на китайську культуру: вплив мистецтва Індії активно виявився у розвитку скельного зодчества, монументального живопису та буддійської пластики в Китаї; іранські образи простежувалися в орнаментальних мотивах судин, візерунках тканин тощо. Фактори китайського світорозуміння, політичного устрою та ставлення до індивідуальної активності породили специфічні особливості китайського живопису загалом. Ці особливості підтримувалися силою традицій, відтворювалися з покоління до покоління.

Просторові, тимчасові та історичні ритми та цикли життя Китаю були організовані так, що якщо в ньому виникали відцентрові тенденції, то вони завжди врівноважувалися доцентровими, сфокусованими на соціопрродний центр, що втілює ідею національної самоідентифікації та задає орієнтири цивілізаційному саморозвитку. Культурні досягнення інших країн сприймалися, перероблялися та органічно вписувалися у існуючу китайську культуру. Справжня сила китайської культури походить з внутрішньої наступності її форм, з безперечної, вивірної досвідом сотень поколінь стилістичної послідовності.

Унікальність традиційного живопису як феномена мистецтва Китаю визначена різноманітням соціальних та природних факторів. Ключові ознаки традиційного живопису Китаю: образно-міфологічне пояснення навколишньої дійсності, символічно-асоціативний спосіб зображення емоційних станів, філософське та ліричне відношення до природи, ототожнення краси і гармонії, пошуки гармонії між людиною та всесвітом, слідування художнім канонам, традиційність сюжетів та художніх образів, декоративність та інше.

Збережені твори китайського мистецтва тих часів в оригіналах або копіях дозволяють простежити шлях розвитку китайського живопису та трансформацію стильових напрямків. Теоретичні трактати, написані протягом цих періодів, допомагають зрозуміти естетичний сенс творів художників. Ключовим у мистецтві Китаю вважалося копіювання творів старих майстрів та вірність традиційним канонам, тому іноді визначити час створення твору буває досить важко. Дослідниця китайського живопису Н.А. Виноградова підкреслювала: «Китай – одна з небагатьох країн, де послідовний розвиток культури протягом тисячоліть зумовив таку міцність традицій, що мистецьке життя навіть близьких до нас часів не можна зрозуміти без знання найвіддаленіших від нас епох» [3, с. 21].

Найперші пам'ятки китайської художньої культури відносяться до V-III тисячоліть до н. і сягають неолітичної епохи. Одним із основних засобів для вираження творчих поривів

у Китаї були малюнки на судинах, що виготовлялися з кераміки та бронзи. Принаймні технічного прогресу техніка виготовлення судин та його розписи удосконалювалася. Різблення, прикраса судин здійснювалася за певними канонами. За змістом основних сюжетів, відображених на судинах, можна судити про рівень розвитку культури та її зміст. Найдавніші твори мистецтва Китаю відносяться до 3 тисячоліття до н. Вже в цей час у Китаї робили кераміку червоного, білого та фіолетового кольорів, тонкостінні чорні кубки та чаші, розписані спіралями, ромбами, зигзагами, посуд, посуд і т.д. Загалом пам'ятки мистецтва цього періоду свідчать про високу художню майстерність та складання своєрідного орнаментального стилю. Керамічні розписні судини виконувалися від руки чи гончарному колі. Судини обпалювали за високої температури; розпис на них виконувався по коричневому, сірому тлі глини червоної, фіолетової, чорної чи білої фарбами. Чаші та вази, зроблені на гончарному колі, відрізнялися правильністю форм, красою та тонкістю візерунка. Бронзові та глиняні судини прикрашалися химерними горельєфами та зображенням звірів, птахів, чудовиськ, витонченими фантастичними візерунками [4, с. 40].

Відмінною особливістю цього періоду було поєднання фантастики з яскраво вираженими реалістичними характеристиками. До періоду Хань образи мистецтва стали набагато ближчими до реальної дійсності. У цей час існує абсолютно самостійно не тільки станковий живопис, а й різні його відгалуження. «За довгу історію розвитку китайського живопису художники створили безліч різних прийомів передачі фактури, руху та простору» [5, с. 9]. Особливість ханського реалізму полягала у тому, що новаторство у живопису визначалося давньою символікою та релігійними уявленнями. Період Хань заклав основи певних традицій включення елементів природи до композиції. Ці традиції були розвинені у живописі наступних часів; самі жанри, виділяючись у зв'язку з новим розумінням завдань мистецтва, набули конкретніших форм. III – VI століття є періодом становлення у Китаї феодальної формації.

У цю епоху митці створили глибоко поетичне, неповторне за своєю художньою мовою та образним строем мистецтво, що вирізнялося високою майстерністю та нескінченною творчою фантазією народу. Саме в ці століття відбувається додавання естетичних поглядів, властивих китайському середньовіччю, підготовляються основи майбутнього культурного життя країни [6, с. 13]. В ранню пору Середньовіччя в Китаї відбувається поділ живопису на світський та культовий. «Буддизм як єдине та надзвичайно гнучке віровчення завоював у країні провідні ідеологічні позиції своєю проповіддю милосердя, душевної чистоти та тлінності всіх земних бажань. Зіткнувшись з раніше існуючими релігійно-філософськими вченнями конфуціанства ... буддизм виявив значну пристосованість, сприйнявши багато рис цих древніх навчань (обожнювання предків, віру у духів, різні народні обряди, елементи міфології і натур» [7, с. 25].

Співіснування та взаємо переплетення різних релігій та філософських систем стали характерними для ідеології середньовічного Китаю. В епоху раннього середньовіччя Китай мав чітку систему філософсько-естетичних поглядів, але, незважаючи на це, живопис майже не відчував тиску релігійної догматики. Саме період Середньовіччя вважається періодом зародження станкового живопису у Китаї. У мистецтві з'являється прагнення як до фіксації, до систематизації накопичених наукових відомостей і образно-міфологічних поглядів на дійсність. Надзвичайно зросла роль людини, світ її почуттів отримав нове образне втілення. Вплив на розвиток світського напрямку у мистецтві мало інтенсивне зростання китайських міст, що ставали визначними культурними та економічними центрами. Світський станковий живопис не був пов'язаний тісно з буддійською іконографією, де на той час змішалися сюжети і стилі різних

країн і народів, а тому пішов шляхом розвитку традицій попереднього періоду.

Висновки. Таким чином, можна зробити висновок, що на розвиток станкової картини в другій половині ХХ століття впливали різні фактори. Характерним стало виникнення різноманітних течій, як наслідок на політичні події, які відбувалися у країні. Після завершення Культурної революції художні ідеї стали більш незалежними. Виник і активно розвивався стиль «мистецтво шрамів». Багато китайських художників і мистецтвознавців користувалися грандіозною спадщиною мистецтва Китаю, філософськими здобутками та поняттями з притаманними їм особливими національними рисами, що створило сприятливі умови для виникнення і становлення стилю «сільського реалізму». Напрямок «неореалізму» став цікавою відзнакою китайського олійного живопису та впливав на нього згодом і в постмодерний період. У кінці ХХ століття реалізм знову почав активно розвиватися у мистецтві Китаю, відчуваючи значні трансформації живописному відображенні художніх образів. Цей факт свідчить про домінуючу роль реалізму у китайському образотворчому мистецтві незалежно від історичного періоду та є характерним і для сучасного мистецтва. Після впровадження у Китаї реформи відкритості у мистецтві розпочалося звільнення творчості китайських художників від політичного тиску. Станкова картина наповнюється новою тематикою. Китайські художники починають відвідувати інші країни, знайомитись з їхньою культурою, мають змогу побувати в найбільших європейських та американських музеях та галереях. Це все сприяло проникненню в станкову картину сучасних тенденцій живопису. Чимало китайських художників починають, не відмовляючись від традиційного живопису, створювати свій новий стиль.

Література:

1. Москалюк В. Із проблем сучасного монументального мистецтва. ВІСНИК ЛАМ. Вип. 10. Львів : ЛНАМ, 1999. С. 197–200.
2. Ковальова М., Л. Фань. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст. (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33. Т. 1. С. 68–75.
3. Ван Юйген. Відродження прикладного мистецтва Китаю. *Мистецтво*. 2007. № 4. С. 8–12.

4. Лу Вей. Поворотні моменти на сорокарічному шляху становлення сучасного китайського мистецтва. Пекін, 2018. 530 с.
5. Лу Хун. Розуміння «сучасного мистецтва». Мережа критиків образотворчого мистецтва КНР. URL: <http://www.msppj.com>. (дата звернення 16.11.2023).
6. Люй Пен. Історія китайського мистецтва XX століття. Пекін : Мистецтво. Видавництво «Пекінський університет», 2007. 320 с.
7. Чень Даньцін. Малюнки та живопис, які були виконані Чень Даньцін протягом 1968-1999. Пекін. Народне мистецтво, 2002. С. 20–26.

References

1. Moskalyuk, V. (1999). Iz problem suchasnogo monumental'nogo mistectva. [From the problems of modern monumental art]. *Visnuk LAM*. № 10. pp. 197–200 [in Ukrainian].
2. Kovalova M., L. Fan. (2020). Oliinyi peizazhnyi zhyvopys u Kytai XX st. (tradytsiini ta innovatsiini osoblyvosti) [Olive landscape painting in China XX century. (traditional and innovative features)]. *Actual nutrition of the humanities*. №. 33. Т. 1. pp. 68-75 [in Ukrainian].
3. Van, Yuihen. (2007). Vidrozhennia prykladnoho mystetstva Kytaiu [Revival of applied science to China]. *Artistic*. 2007. № 4. pp. 8-12 [in Ukrainian].
4. Lu, Vei. (2018). Povorotni momenty na sorokarichnomu shliakhu stanovlennia suchasnoho kytaiskoho mystetstva [Turning points on the forty-year path of the formation of modern Chinese art]. Peking [in Chinese].
5. Lu, Khun. Rozuminnia «suchasnoho mystetstva» [Understanding "modern art"]. Network of Fine Art Critics of the People's Republic of China. URL: <http://www.msppj.com>. (data zvernennia: 10.04.2023) [in Ukrainian].
6. Liui, Pen. (2007). Istoriia kytaiskoho mystetstva XX stolittia [History of Chinese art of the 20th century]. Peking: *Mystetstvo. Vydavnytstvo «Pekinskyi universytet»* [in Chinese].
7. Chen, Dantsin. (2002). Maliunky ta zhyvopys, yaki byly vykonani Chen Dantsin protiahom 1968-1999 [Drawings and paintings that were made by Chen Danqing during 1968-1999]. *Narodne mystetstvo*, pp. 20-26 [in Chinese].

УДК 069:7'06]355.1(477.86-21)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.13>**Чмелик Ірина Василівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0001-8352-6873

irynachmelyk@gmail.com

**ПРІОРИТЕТИ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МІСТА
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ**

У статті розглядаються виставки візуального мистецтва, які відбувалися на різних майданчиках Івано-Франківська впродовж 2022 та 2023 років. Аналізуються окремі виставки, що торкаються тем війни, емоційного переживання втрат і надії, відстороненості і підтримки, а також мають благодійну складову. Метою розвідки є простежити основні спрямування виставкової діяльності в місті Івано-Франківську впродовж 2022–2023 років в умовах збройної повномасштабної агресії росії в Україні. Зазначається, що незважаючи на складні умови для творчості, мистецьке виставкове життя у місті з початком повномасштабного вторгнення отримує нові імпульси, стає більш концентрованим за глибиною наповнених смислів, візій та індивідуальних досвідів переживання війни творчими особистостями. Саме у цей час місто стає прихистком та новим місцем для реалізації творчих ініціатив художників, які змушені були покинути свої домівки у перші місяці російсько-української війни. Так тут опинилися харків'яни Гамлет Зінківський, Нікіта Тітов, бучанський художник Сергій Лаушкін, київська реставраторка та мисткиня Олена Приходько-Кіслих, та ін., які одразу включилися в культурні контексти та доєдналися до ініціатив місцевих художників. У статті розглядаються альтернативні виставкові майданчики міста та мистецькі події, реалізовані у дусі сучасних арт-практик, що відображають рефлексії митців у аудіо-візуальних формах та перформативних практиках. Виставкова діяльність в Івано-Франківську двох останніх років засвідчує, що незважаючи на вкрай складні для культури часи, мистецький процес в місті інтенсифікувався. Творчі та благодійні ініціативи місцевих та приїжджих художників, дизайнерів, волонтерів сприяють об'єднанню творчих кіл з усієї України, залученню публіки до переживання складних воєнних реалій та переосмислення болісних тем через актуальні мистецькі форми.

Ключові слова: виставки, війна, візуальне мистецтво, експозиція, музейний простір, сучасне мистецтво, Івано-Франківськ.

Chmelyk Iryna. PRIORITIES OF THE EXHIBITION ACTIVITY OF THE IVANO-FRANKIVSK CITY IN THE CONDITIONS OF FULL-SCALE WAR

The article examines exhibitions that took place at various venues in the city of Ivano-Frankivsk during 2022 and 2023. Some of the exhibitions are dealing with the themes of war, emotional experience of loss and hope, detachment and support, which have a charitable component, are analyzed. The purpose of the research is to trace the main directions of exhibition activity in the city of Ivano-Frankivsk during 2022–2023 in the conditions of full-scale russian armed aggression in Ukraine. It is noted that despite the difficult conditions for creativity, the artistic exhibition life in the city does not freeze with the beginning of a full-scale invasion. But on the contrary, receives new impulses, becomes more concentrated in the depth of meanings, visions and individual experiences of experiencing war by creative personalities. Also at this time, the city becomes a refuge and a new place for the realization of creative initiatives of artists who were forced to leave their homes in the first months of the full-scale war against Ukraine, such as Kharkiv residents Hamlet Zinkivskyi, Nikita Titov, Buchan artist Serhiy Laushkin, Kyiv restorer and artist Olena Prykhodko-Kislyh, and others, who immediately entered the cultural context and joined the initiatives of local artists. The article examines the city's alternative exhibition venues and art events, realized in the spirit of modern art practices, reflecting artists' reflections in audio-visual forms and performative practices. The exhibition activity in Ivano-Frankivsk over the past two years proves that despite the extremely difficult times for culture, the artistic process in the city has intensified. Creative and charitable initiatives of local and visiting artists, designers, volunteers contribute to the unification of creative personalities from all over Ukraine, attracting the public to experiencing complex war realities and rethinking painful themes through current art forms.

Key words: exhibitions, war, visual art, exposition, museum space, modern art, Ivano-Frankivsk.

Вступ. Повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року зруйнувало всі планові заходи, були скасовані конференції, фестивалі, презентації, виставки та інші події, які могли чи мали відбутися. У музейних установах, галереях та виставкових залах терміново пакувалися, виносилися у сховища і вивозилися найцінніші експонати, щоб вберегти їх від знищення. Місто Івано-Франківськ стало прихистком багатьох творчих особистостей, які, переїхавши до відносно спокійної Західної України, намагалися одразу включатися в різноманітні благодійні і волонтерські ініціативи. Значна кількість митців одразу записалися до лав ЗСУ, територіальної оборони чи добровольчих підрозділів, поставивши творчу активність на паузу.

Матеріали та метод. Метою розвідки є простежити основні спрямування виставкової діяльності в місті Івано-Франківську впродовж 2022–2023 років в умовах збройної повномасштабної агресії росії в Україні. Джерелами для дослідження стали матеріали інтернет-ресурсів, у яких висвітлюються окремі події, містяться короткі інтерв'ю з організаторами виставок [1; 3; 4; 5], а також видані каталоги й альбоми арт-проектів та авторські спостереження й огляди [2; 6]. Ці матеріали потребують більш глибокого осмислення й проміжних висновків про стан і нові можливості експозиційної діяльності в місті.

Використання методів продиктоване метою дослідження, зокрема, емпіричні методи допомагають зосередити увагу на окремих подіях, виставках, мистецьких акціях; аналітичні сприяють виявленню пріоритетних тенденцій, тем і проблем, які піднімаються митцями та творчими колабораціями у часі повномасштабної війни, методи систематизації та узагальнення необхідні для проведення підсумків та окреслення подальшої творчої та виставкової діяльності у регіоні.

Результати. Чи не найбільшою за кількістю представлених робіт та видів мистецтва з початку повномасштабної війни стала ХХІІ Всеукраїнська виставка «Світ Божий як Великдень», що відбувалася з квітня по травень 2022 року у виставковій залі Івано-

Франківської обласної організації НСХУ. Організаторам вдалося залучити 117 митців з різних куточків України, в експозиції було представлено 146 творів живопису, графіки, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва. Координувала процес отримання робіт мисткиня, членкиня НСХУ Світлана Повшик. Найбільш широко був представлений Карпатський регіон, зокрема, міста Івано-Франківськ, Косів та Коломия. Незважаючи на труднощі, вдалося виставити твори художників та майстрів декоративно-ужиткового мистецтва з Дніпра (7 учасників), Одеси (4 учасника), Києва (3 учасники), Запоріжжя, Кременчука, Кривого Рогу, Харкова, а також з Кам'янського, Тернополя, Волочиська, Чернівців, Вижниць, Великого Перевозу, Львова, Хуста. Виставка стала своєрідним маркером згуртованості митців з усієї України та виявила важливий аспект можливості представляти творчі роботи в умовах воєнного стану.

Доволі знаковою, символічною й об'єднавчою була виставка, організована у липні 2022 року Музеєм мистецтв Прикарпаття під назвою «Нескорений Маріуполь», адже основною її тематикою стала окупація міста російськими агресорами. На виставці було представлено більше сорока творів митців з різних регіонів України та Литви, що торкаються теми російсько-української війни. Свої роботи представили такі художники: Юрій Грігоровіч (Вільнюс), Віктор Ковтун (Харків), Галина Кравченко Анатолій Кравченко (Одеса), Ольга Гриценко (Кременчук), Христина Сіренко (Полтава), Володимир Харакоз (Маріуполь), Михайло Кублік, В. Кофанов, С.Хмарич, Лілія Фесівська, Володимир Романов Костянтин Чернявський (Київ), Роман Бончук, Микола Джичка, Валерій Дувірак (Івано-Франківськ) [4]. Один із авторів проекту, Валерій Юричівський, розповів на відкритті: «Будемо проводити виставки і в Мексиці, Канаді, Сполучених Штатах Америки та Європі. Тобто це – мега-проект, який ми заснували і почали з Івано-Франківська» [3].

Однією з важливих складових сучасних мистецьких подій, що відбуваються по всій Україні, є благочинність. Так, на початку

вересня 2022 року у виставковій залі НСХУ був проведений благодійний аукціон на потреби ЗСУ у рамках бієнале абстрактного мистецтва. Серед інших подій згадаємо виставку плакатів харківського художника і дизайнера Патріка Кассанеллі у мистецькому просторі «Підземний перехід Вагабундо», виставку «Q-арт» Володимира Луканя в Асортиментній кімнаті, низку мистецьких проєктів харківського художника Нікити Тітова спільно з івано-франківськими художником та реставратором Валерієм Твердохлібом, митцем і дизайнером Яремою Стециком та ін.

Проблеми осмислення пам'яті, а також усвідомлення ціни, яку платить наша держава за свободу і незалежність є ключовими в авторських мистецьких творах Валерія Твердохліба, Нікити Тітова, Олени Приходько-Кіслих, Сергія Лаушкіна, Юрія Бакая, та ін., що реалізуються в межах кураторського арт-проєкту В. Твердохліба «БОГ МІЖ НАМИ!», який широко представлений в оновленій експозиції Івано-Франківського краєзнавчого музею і був відкритий для огляду з 28 червня 2022 року. Центральною частиною першого залу є композиція «Коло Життя! Святі!» – рухомий круглий подіум, створений групою франківських ковалів на чолі з Сергієм Полуботком, що став предметним початком виставки [2, с. 12]. Також зал наповнюють сотні малюнків з міжнародного конкурсу «Для Бога я створюю найкраще», організатором якого є франківський художник, дизайнер, музикант Ярема Стецик, поряд з сакральними іконами і скульптурами, інсталяцією «Розп'яття» говорить про наше теперішнє і майбутнє [2, с. 12]. У наступній залі музею можна побачити частини творчої ініціативи ірпінської художниці та реставратори Олени Приходько-Кіслих: «Секретики», «Мами», «Пошуки тривають», в творах та інсталяціях мисткиня відтворює свої власні переживання під час війни, роздумує про тонку межу між життям і смертю, адже також змушена була покинути рідне місто на початку повномасштабного вторгнення. Поруч з роботами Олени Приходько-Кіслих експонуються сакральні твори Валерія Твердохліба. Деякі із них писалися близько двадцяти

років тому, але виявилися дуже суголосними з сучасними подіями. Інсталяція «Крила» Нікити Тітова є посвятою всім, хто загинув, захищаючи Україну, і в першу чергу Герою України Роману Ратушному, загибель якого стала головним поштовхом для втілення цієї ідеї. Тематичні картини Валерія Твердохліба, зокрема присвячені Маріуполі, а також артефакти війни, привезені волонтерами ГО «Громадська ініціатива Галичини» з гарячих точок та національні стяги є символічним доповненням усієї сучасної драми, яку переживає країна [2, с. 34]. У наступних залах розгорнуті експозиції «Переможемо разом» та авторські картини Валерія Твердохліба, намальовані впродовж 2022–2023 років, що також безпосередньо стосуються воєнної тематики. Поступово цей арт-проєкт доповнюється іншими ініціативами. Так, в межах проєкту влітку 2023 року була відкрита виставка живопису і графіки «Янголи і крила» (О. Белей та І. Чмелик), присвячена загиблим дітям від рук російських агресорів. Водночас, представлені живописні роботи Уляни Белей, мешканки будиночку сиріт з інвалідністю «Оселя віри, надії і любові» – це необхідність говорити про людей з інвалідністю, про тих, хто живе і творить у складних обставинах, кожного дня долаючи неймовірні труднощі в побуті. Та їхнє неймовірне бажання малювати і відкривати цей світ, втілювати своє бачення й емоції в мистецтві, ділитися ними з оточуючими, їхня стійкість і сила духу може стати мотиватором для кожного з нас. Такими є картини Уляни Белей – це крила надії, які огортають у періоди відчаю і переживань.

У цьому контексті потрібно згадати ще одну виставку: «Сакральне-сучасне», яка відкрилася у листопаді 2023 року у Краєзнавчому музеї, і була присвячена річниці звільнення Херсона. Команда художників, медіа-митців привезла фотографії та відеоматеріали, відзняті у невеличкій капличці м. Кіндійки, неподалік Херсона, що знаходиться буквально в кілометрі від Антонівського мосту. Ця капличка від початку вторгнення стала волонтерським пунктом і штабом підтримки місцевих жителів та наших військових. Ініціаторка виставки, режисерка проєктів мис-

тецької агенції «АртПоле» Ольга Михайлюк привезла відеоінтерв'ю та фотографії з декупованого міста. Ярема Стецик розробив конструкцію, яка нагадує своїми формами сакральну споруду, і в комплексі з кивотом з гуцульської церкви, фотографіями та екраном, де транслюються інтерв'ю зі священниками, отцями Олегом і Валентином, та іншими активістами штабу, а також кадри з каплиці, створюють цілісну композицію. «Для мене було важливо, яким чином взагалі під час окупації можна було тримати цей настрій, проводити службу українською мовою, тримати зв'язок з людьми, лишатися і відстоювати свою позицію», – пояснила Ольга Михайлюк [1].

«Херсонська каплиця», зі слів організатора проєкту Валерія Твердохліба, відкриває проєкт «Сакральне-сучасне». Сам кивот, що колись був у церкві на Богородчанщині є «...центром нашої ідеї. Ми відкриваємо нову сторінку авторського реставраційного проєкту «Врятуймо скарби разом». Ми говоримо з людьми, які приходять в наш мистецький простір, на тему сакрального і сучасного, на тему Бога, стосунків і зв'язків людей. І виставка «Херсон у Франківську» – це початок цих нових наших рухів», – розповів Валерій Твердохліб [1].

У жовтні 2023 року в Івано-Франківську відкрилася 5 Міжнародна київська бієнале. Цьогоріч вона об'єднала 6 міст: Київ, Івано-Франківськ, Ужгород, Відень, Варшаву та Берлін. Франківська програма отримала назву «На периферії війни». Головним подієвим майданчиком низки арт-проєктів стала «Асортиментна кімната» у центрі міста. Водночас для перформансу німецької мисткині Генріке Науманн залучили Івано-Франківський драмтеатр, а центральна частина міського простору стала елементом аудіовізуальної композиції з Анною Хвиль.

Загалом франківська програма бієнале транслює персональні досвіди проживання війни, гуртування активної спільноти довкола соціально важливих та індивідуальних цінностей, волонтерства, допомоги, підтримки. Та водночас представлені роботи мають відчуття відособленості, депресивності, розпорошеності, апокаліптичного сприйняття дійсності та певної приреченості [6].

Івано-Франківська програма Київської бієнале, що складається з низки окремих проєктів, є черговою спробою осмислити теми війни. Куратори наголосили, що відстань до фронту багато що змінює у сприйнятті, а тому актуалізується поняття «тил», яке дає усвідомлення віддаленості від гарячих точок, водночас термін вживається виключно як мілітарний, а отже, уся країна «живе» і «дихає» війною.

Німецька мисткиня Генріке Науманн представила сайт-специфік перформанс Breathe («Дихання»), який реалізували за участі барабанщика SI Process, акторів івано-франківського драматичного театру Віктора Абрамюка та Олега Панаса. У своїх захопливих інсталяціях вона розставляє меблі та предмети, створюючи сценографічні простори, в які інтегрує відео та звук, щоб донести певні соціально-політичні проблеми, які є у фокусі уваги авторки. У цьому творі мисткиня вдається до необхідності проведення різних акцій і атракцій в умовах війни, згадуючи концерти відомих гуртів у Сербії та Боснії періоду Югославської війни. Мета перформансу Генріке Науманн – намагання на деякий час відмежувати глядачів від реалій війни, захопити музикою та акторською грою. У той же час її хвилюють думки про роль чоловіка, передусім чоловіка-митця в умовах війни, і які виклики це передбачає.

Музично-візуальний перформанс піаністки Роксолани Кіт став своєрідною подякою відомому композитору Олександру Козаренку, який пішов у засвіти цього року від ускладнень ковіду. Вона вшанувала маестро грою гуцульського «Аркану» на фортепіано.

Цікавим і доволі несподіваним міксом виявилось поєднання кураторами графічних сюрреалістичних робіт різних років франківського андеграундного художника, панкмузиканта Крейзіка (Романа Шаблевського) та мисткині Марії Русінкевич. Графічні твори триптиха Марії Русінкевич «Виновбрання» відсилають до біблійних мотивів і притч через образи-символи: череп (життя як миттєвість), розбиті коліна зі шрамами, галузка винограду як солодкого плоду. Саме насолода в часи війни, боротьба з собою, такі почуття,

як сором за здатність відчувати щастя в умовах війни, відмова від старих звичок, – головні акценти цьогорічної бієнале [6].

Художник, режисер і сценограф Іван Базак, який нині живе в Німеччині, представив арт-проект під назвою «Куліса історичних подій», що торкається теми довкола Мінських угод, де кожен глядач своєю присутністю стає учасником театрального дійства під назвою «Мінські домовленості».

Чи не найбільш концентрованою за смислами є інсталяція «Борщ для ЗСУ. Сушарка» київського митця Володимира Кузнецова. Це нагадування про час та умови, в яких щоденно працюють волонтери. Волонтерська група «Борщ для ЗСУ», створена в березні 2022 року, виготовляє супові суміші й відправляє їх на передній край фронту. Проект, з одного боку, є алюзією на перші реді-мейди дадаїстів часів Першої світової війни, але наповнений сучасним сенсом важливості безперебійної роботи сушарки впродовж майже 600 днів (з початку повномасштабного вторгнення). За такою роботою «нон-стоп» прихована праця десятків тисяч людей, що привозять, миють, чистять, ріжуть продукти, закладають чи перекладають їх у сушарках, а готовий продукт пакують та везуть на передову. Це люди з різних куточків України, часто вимушено переміщені особи, з великих міст і малих периферійних сіл, різних професій, соціальних станів і вікових груп. Вони нікому не відомі, але досі роблять свою роботу, забезпечують воїнів найнеобхіднішою їжею, вкладають у свою працю відчуття «домашнього затишку». Так кожен робить свій внесок до спільної справи – перемоги України [6]. До закриття виставки пластикові бокси поступово наповнювалися необхідними висушеними продуктами, які згодом були передані на фронт.

На бієнале демонструвалася низка відео-проектів: «Танці при мерцях. Архів» Анни Потьомкіної (присвячений пам'яті Юрка Стецька – художника, друга та воїна, який зник безвісти 28 грудня 2022 року після битви біля села Дорожнянка, що біля Гуляйполя), «Перебої зі світлом» Даниїла Ревковського й Андрія Рачинського (2023), перформер – Вальдемар Татарчук. Динамічні відео доповнювалися

живописним твором Ореста Заборського «Танці» (1970 рік), де змальовується атмосфера молодіжних вечірок у Будинку офіцерів, та статичною скульптурною керамічною інсталяцією «Без назви» Зоряни Козак. Відеоробота «Мимюзикл» колективу львівських волонтерів фіксує зміну усвідомлення поняття «Батьківщина», яке відбулось з початком повномасштабної війни.

Паралелі з нинішньою ситуацією в Україні викликає відеоарт Шейли Камерич, сучасної мисткині з Боснії та Герцеговини. Суголошим до цього проекту є відеоарт франківського художника-концептуаліста Мирослава Яремака «Суб'єкт деградація». У фокусі – закинуті шахти та приміщення колишнього бомбосховища неподалік Івано-Франківська, які активно зводили під час Холодної війни, а нині вони стоять порожні, заростають хащами й перетворюються на майже апокаліптичний ландшафт. Митець, який в юності не з власної волі став свідком перегонів озброєнь і побудови по всій території Радянського Союзу таких укриттів, таким чином показує, що знову опинився в реальності, де сховища стають необхідними для виживання.

Художник, а нині військовий Богдан Бунчак на бієнале представив аудіоперформанс. Ця робота – на межі мистецької практики й проповіді, де автор ділиться досвідом перебування на фронті, розповідає про поранення, мотивацію та пошук можливостей комунікації з іншими військовими на передовій. Доповнює його розповіді музика, яку митець слухав перебуваючи на «нулі».

Серед персональних виставок 2022–2023 років відзначимо виставки Ореста Заборського, Богдана Бринського, Миколи Якимечка, Богдана Губаля, В. Бабака та А.Мельника, Тетяни Думан. та ін. Варто зацентувати увагу на ювілейній виставці народної мисткині Параски Хоми, яка є яскравим прикладом відтворення народного світовідчуття у візуальних формах. До 90-річного ювілею художниці в Івано-Франківську одночасно було розгорнуто дві експозиції – в Івано-Франківському краєзнавчому музеї та Музеї Мистецтв Прикарпаття, останній володіє однією з найбільших колекцій робіт

Параски Хоми (70 одиниць збереження). У її барвистих, вишуканих у своїй красі і простоті квіткових композиціях вібує життєдайне джерело народної творчості як глибинний генетичний код нації, що базується на спостереженні за природою рідного краю.

У виставковій залі Івано-Франківської обласної організації НСХУ впродовж грудня 2023 року експонувалися картини на сакральні сюжети Тетяни Думан під назвою «Одкровення». Художниця, мистецтвознавиця Тетяна Думан-Скоп – активістка Помаранчевої революції та Євромайдану, багаторічна учасниця творчого об'єднання «Кактус», організаторка благодійних і мистецьких проєктів, координаторка постійного аукціону «Митці – воїнам». На жаль, її яскраве, соціально активне і творчо плідне, наповнене любов'ю до України життя, було обірване хворобою [5].

Висновки. Виставкова діяльність в Івано-Франківську впродовж 2022–2023 років, незважаючи на повномасштабне вторгнення

і складні умови воєнного часу не завмирає, а часто, попри несприятливі умови, отримує нові імпульси, проявляється в поживленні мистецького процесу, актуалізуючи в мистецтві значущі теми і проблеми сьогодення. Нині гостро відчувається потреба фіксувати власні думки та сенси у художній практиці. Навколо соціальних проєктів, особистісних і колективних мистецьких ініціатив гуртуються, об'єднуються творчі кола з усієї України. Налагодження контакту з публікою, залучення глядачів до переживання складних воєнних реалій та переосмислення болісних тем відбувається шляхом авторських кураторських екскурсій, розповідей, інтерв'ю, через долучення до творчого процесу як своєрідної арт-терапії. Ще однією рисою виставкової діяльності окресленого періоду є незавершений характер багатьох проєктів, відкритість художників та організаторів до нових ініціатив і наповнення новими артефактами і подіями традиційних музейних просторів.

Література:

1. Асатурян Н., Яців Д. В Івано-Франківську до річниці визволення Херсона відкрили виставку відеоінтерв'ю та світлин з деокупованого міста – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://suspilne.media/615225-v-ivano-frankivsku-do-dna-vizvolenna-hersona-vidkrili-vistavku-videointervu-ta-svitlin-z-deokupovanogo-mista/> (дата звернення: 22.12.2023 р.)
2. «БОГ МІЖ НАМИ» Альбом-каталог кураторського проєкту./ Упоряд. В.Твердохліб, В.Козінчук. Івано-Франківськ: Івано-Франківський краєзнавчий музей, 2023. 68с.
3. Виставку під назвою «Нескорений Маріуполь» презентували 23 липня в Івано-Франківську у Музеї мистецтв Прикарпаття. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.golos.if.ua/2022/07/23/u-frankivsku-prezentovali-vistavku-kartin-neskorenij-mariupol-foto/> (дата звернення: 19.09.2023 р.)
4. «Нескорений Маріуполь»: в Івано-Франківську відкриють міжнародну виставку – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gk-press.if.ua/neskorenyj-mariupol-v-ivano-frankivsku-vidkryyut-mizhnarodnu-vystavku/> (дата звернення: 19.09.2023 р.)
5. Характерна малярська манера: у Франківську відкрилася виставка художниці Тетяни Думан – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://kurs.if.ua/society/harakterna-malyarska-manera-u-frankivsku-vidkrylasya-vystavka-hudozhnyczy-tetyany-duman/> (дата звернення: 25.12.2023 р.)
6. Чмелик І. Мистецтво на периферії війни – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://postimpreza.org/texts/vidkryty-peryferii-viiny> (дата звернення: 24.12.2023 р.)

References:

1. Asaturian N., Yatsiv D. (2023) V Ivano-Frankivsku do richnytsi vyzvolennia Khersona vidkryly vystavku videointerviu ta svitlyn z deokupovanoho mista [An exhibition of video interviews and photos from the de-occupied city was opened in Ivano-Frankivsk on the anniversary of the liberation of Kherson]. Retrieved from: <https://suspilne.media/615225-v-ivano-frankivsku-do-dna-vizvolenna-hersona-vidkrili-vistavku-videointervu-ta-svitlin-z-deokupovanogo-mista/> [in Ukrainian].
2. «BOH MIZH NAMY» Albom-kataloh kuratorskoho proiektu./ Uporiad. V.Tverdokhlib, V.Kozinchuk. ["GOD AMONG US" Album-catalogue of the curatorial project.] Ivano-Frankivsk: Ivano-Frankivskiy kraieznavchyy muzei, 2023. 68s. [in Ukrainian].

3. Vystavku pid nazvoiu «Neskorenyi Mariupol» prezentuvaly 23 lypnia v Ivano-Frankivsku u Muzei mystetstv Prykarpattia [The exhibition entitled "Unconquered Mariupol" was presented on July 23 in Ivano-Frankivsk at the Precarpathian Art Museum]. Retrieved from: <https://www.golos.if.ua/2022/07/23/ivano-frankivsku-prezentuvali-vystavku-kartin-neskorenyj-mariupol-foto/> [in Ukrainian].

4. «Neskorenyi Mariupol»: v Ivano-Frankivsku vidkryiut mizhnarodnu vystavku ["Unconquered Mariupol": an international exhibition will be opened in Ivano-Frankivsk]. Retrieved from: <https://gk-press.if.ua/neskorenyj-mariupol-v-ivano-frankivsku-vidkryiut-mizhnarodnu-vystavku/> [in Ukrainian].

5. Kharakterna maliarska manera: u Frankivsku vidkrylasia vystavka khudozhnytsi Tetiany Duman [Characteristic painting style: an exhibition of the artist Tetiana Duman opened in Frankivsk]. Retrieved from: <https://kurs.if.ua/society/harakterna-malyarska-manera-u-frankivsku-vidkrylasia-vystavka-hudozhnytsi-tetyany-duman/> [in Ukrainian].

6. Chmelyk I. (2023) Mystetstvo na peryferii viiny [Art on the periphery of war]. Retrieved from: <https://postimpreza.org/texts/vidkryty-peryferii-viiny> [in Ukrainian].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5, 2023

Issue 5, 2023

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *Ю. В. Ковальчук*

Підписано до друку 08.12.2023 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 14,65. Зам. № 0224/129
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.