

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4
Issue 4



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

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

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Національного авіаційного університету
(протокол № 7 від 16 листопада 2022 року)

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

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

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

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

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

© Оформлення «Видавничий дім «Гельветика», 2022

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; **Kiuntsli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yurii Ivanovych** – Doctor of Architecture, Associate Professor, Professor at the Department of Design, “Zaporizhzhia Polytechnic” National University; **Mykhalchuk Vadym Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; **Cherniavskiy Konstantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

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

The journal is recommended for printing by the Academic Council
of the National Aviation University
(Minutes No. 7 dated November 16, 2022)

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

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

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

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

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

© Design “Publishing House “Helvetica”, 2022

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| Андріанова О. Б., Біскулова С. О. ГРУНТИ ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ ХХ–ХХІ СТ. ДОСЛІДЖЕННЯ, АНАЛІЗ, МОЖЛИВОСТІ ДАТУВАННЯ..... | 6 |
| Засенко С. В. ДИСКУРС КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОГО ХУДОЖНИКА ВІЛЕНА БАРСЬКОГО..... | 14 |
| Карпов В. В. ІННОВАЦІЙНІ ТРЕНДИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У СФЕРІ ПІДГОТОВКИ ЕКСПЕРТІВ..... | 21 |
| Kryvuts S. V., Mruye Fatme Ali MAIN ASPECTS OF THE PEOPLE-CENTERED APPROACH IN THE FORMATION OF THE ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE ENVIRONMENT OF THE HOSPITAL TERRITORY..... | 30 |
| Савіцька О. В. МАТЕРІАЛИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ КОЛОРИСТИЧНОГО ДИЗАЙНУ ЗАЧІСКИ..... | 36 |
| Чорний М. С. РЕСТАВРАЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНУ ЗБЕРЕЖЕННЯ ДЕРЕВ'ЯНОГО УПОРЯДЖЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ ТА ЖИВОПISУ КІМНАТИ ХІХ СТ..... | 51 |
| Школьна О. В., Руденченко А. А., Опанасюк О. П. ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМ ЦЕРЕМОНІАЛЬНОГО СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ГРИГОРІАНСЬКОГО СПВУ ТА РОМПА FUNEBRIS В ОБРАЗОТВОРЧОМУ Й ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ.. | 65 |

CONTENTS

| | |
|--|-----------|
| Andrianova Olena, Biskulova Svitlana GROUNDS FOR EASEL PAINTING OF 20–21th CENTURIES. RESEARCH, ANALYSIS, DATING CAPABILITIES..... | 6 |
| Zasenko Serhii KYIV PAINTER VILEN BARSKY’ CONCEPTUAL ART DISCOURSE..... | 14 |
| Karpov Viktor INNOVATIVE TRENDS OF ART EDUCATION IN THE FIELD OF EXPERT TRAINING..... | 21 |
| Kryvuts S. V., Mruye Fatme Ali MAIN ASPECTS OF THE PEOPLE-CENTERED APPROACH IN THE FORMATION OF THE ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE ENVIRONMENT OF THE HOSPITAL TERRITORY..... | 30 |
| Savitska Olena MATERIALS AND TECHNOLOGIES OF HAIR COLOR DESIGN..... | 36 |
| Chorny Maksym CONSERVATION STUDY OF THE STATE OF PRESERVATION OF WOODEN INTERIOR DECORATION AND PAINTING OF THE XIX CENTURY ROOM..... | 51 |
| Skolna Olga, Rudenchenko Alla, Opanasyuk Oleksandr REPRESENTATION OF THEMES OF CEREMONIAL MEDIEVAL GREGORIAN CHANT AND POMPA FUNEBRIS IN FINE AND DECORATIVE ARTS..... | 65 |

УДК 75.021.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.1>**Андріанова Олена Борисівна,**

кандидатка хімічних наук, мистецтвознавиця-експертка,
директорка Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»
ORCID ID: 0000-0003-3835-6312
andria.elena@gmail.com

Біскулова Світлана Олександрівна,

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

ҐРУНТИ ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ ХХ–ХХІ СТ. ДОСЛІДЖЕННЯ, АНАЛІЗ, МОЖЛИВОСТІ ДАТУВАННЯ

Стаття присвячена всебічному аналізу ґрунтів живописних творів ХХ–ХХІ ст. Авторами було узагальнено літературні дані з початку промислового виробництва і поширення різних типів наповнювачів та в'язив, проаналізовано ґрунти датованих живописних творів американських, європейських, радянських і українських художників. Застосування комплексу оптичних та фізико-хімічних методів, які включали оптичну мікроскопію, рентгенофлуоресцентний аналіз та інфрачервону спектроскопію, дозволило виявити основні компоненти ґрунтів та мікродомішки у їхньому складі. Встановлено, що свинцеве білило як основний наповнювач ґрунтів застосовується з другої чверті ХІХ ст. до середини 1920-х рр., у суміші з цинковим білилом виявляється в ґрунтах живописних творів до середини ХХ ст., домішки свинцевого білила ідентифікуються до початку 1990-х рр. Фабричні ґрунти на основі чистого цинкового білила виготовляються з 1880-х рр. і домінують протягом 1920–2000-х рр. Баритове білило поширене як наповнювач ґрунтів з 1830-х рр. до кінця 1940-х рр., виявлено у композитах ґрунтів на основі діоксиду титану в картинах 1950-х – початку 1960-х рр. Літопон промислово виробляється та використовується як наповнювач ґрунтів протягом 1880–1940-х рр. Композитне титанове білило було ідентифіковано в олійних та емульсійних ґрунтах низки робіт 1940–1960-х рр., з початку 1990-х рр. TiO_2 стає домінуючим наповнювачем у ґрунтах. Проведені нами дослідження датованих картин показали, що у першій–другій третинах ХХ ст. у ґрунтах як в'язиво частіше використовуються емульсії, олія та тваринний клей, з початку 1960-х рр. у СРСР поширюються полівінілацетатні (ПВА) емульсії, сополімери ПВА та акрилу у складі фабрично заґрунтованих основ ідентифікується з початку 1960-х і широко використовуються з 2010-го. Впровадження акрилових ґрунтів відбувається у середині 1950-х рр., з кінця ХХ ст. на ринку художніх матеріалів домінують алкідні та акрилові ґрунти. Отримані дані є важливими для мистецтвознавців і реставраторів можуть бути використанні для уточнення датування живописних творів художників ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: експертиза, ґрунти, рентгенофлуоресцентний аналіз, інфрачервона спектроскопія, флуоресценція.

Andrianova Olena, Biskulova Svitlana. GROUNDS FOR EASEL PAINTING OF 20–21th CENTURIES. RESEARCH, ANALYSIS, DATING CAPABILITIES

The article is devoted to a comprehensive analysis of the 20–21th century's grounds for easel paintings. The authors summarized literary data from the beginning of industrial production and distribution of various types of fillers and binders, analyzed the grounds of dated paintings by American, European, Soviet and Ukrainian artists. The use of a complex of optical and physico-chemical methods, which included optical microscopy, X-ray fluorescence analysis and infrared spectroscopy, made it possible to identify the main components of grounds and small amounts of tinting pigments in their composition. It was established that lead white as the main filler of grounds has been used since the second quarter of the nineteenth century by the mid-1920s, mixed with zinc white found in the grounds of paintings until the mid-twentieth century, small amounts of lead white were identified by

the early 1990s. Commercial grounds based on pure zinc white have been made since the 1880s and dominated during the 1920s and 2000s. Blanc fixe has been common as a ground filler since the 1830s by the late 1940s, found in titanium dioxide composite grounds in paintings from the 1950s to early 1960s. Lithopone was industrially produced and used as a ground filler during the 1880s and 1940s. Composite titanium white has been identified in oil and emulsion grounds of a number of works from the 1940s to the 1960s, since the early 1990s TiO_2 becomes the dominant filler in grounds. Our studies of dated paintings showed that in the first or second thirds of the twentieth century, emulsions, oil and animal glue are more often used as binders in grounds. Since the early 1960s grounds based on polyvinyl acetate (PVA) emulsions are distributed in the USSR; commercial PVA and acrylic copolymers grounds have been identified since the early 1960s and have been widely used since 2010. The introduction of acrylic grounds occurs in the mid-1950s, and from the late twentieth century alkyd and acrylic grounds dominate the artistic materials market. The obtained data are important for art critics and restorers and can be used to clarify the dating of paintings by artists of the XX–XXI centuries.

Key words: *expertise, grounds, X-ray fluorescence analysis, infrared spectroscopy, fluorescence.*

Вступ. Атрибуція живописних творів залишається актуальною проблемою мистецтвознавчої експертизи вже декілька століть. Комплексний підхід у разі всебічного аналізу живопису передбачає три основні етапи: вивчення історичної документації, пов'язаної зі шляхом побутування картини (провенанс), технологічні дослідження та мистецтвознавча експертиза. Останніми роками саме технологічним дослідженням приділяється все більше уваги: розробляються нові методи та методики аналізу, ретельно вивчаються твори зі світових музейних колекцій, створюються бази даних еталонних робіт певних хронологічних періодів та живописних шкіл. Нова інформація використовується мистецтвознавцями для атрибуції творів.

Під час технологічної експертизи вивчаються всі матеріальні складники твору у тій послідовності, в якій картина створювалася: основа, ґрунт, підмальовок та підготовчий рисунок, фарбовий шар та лакове покриття. Ґрунт відіграє важливу роль під час створення картини: покращує зв'язок живопису з основою, значною мірою зумовлює ступінь збереження твору, визначає фактуру фарбового шару та впливає на колорит. Способи підготовки ґрунту, його структура, колір та складники відрізнялися в різні хронологічні періоди та на різних територіях, що пов'язано з природними ресурсами країни, історичними традиціями, особливостями художньої школи та індивідуальною манерою майстра. Основні підходи до технологічних досліджень ґрунтів висвітлені у низці публікацій [1–2]. Більшість досліджень охоплюють хронологічний період з XV до XIX ст., вивченню ґрунтів піз-

нішого періоду присвячені лише поодинокі статті [3–4].

Авторами статті проведений аналіз літературних джерел, присвячених технології виготовлення фабричних ґрунтів XX ст., систематизовано дані з появи нових типів наповнювачів та в'язив і досліджено склад ґрунтів 180 живописних творів XX–XXI ст. з приватних колекцій.

Матеріали і методи.

Вивчення складу ґрунтів здійснювали комплексом оптичних та фізико-хімічних досліджень на окрайках полотна або в осипаннях живопису. Візуальний огляд та мікроскопічні дослідження використовували для встановлення технологічних особливостей ґрунтів (кількість шарів, колір, текстура, ступінь помелу наповнювачів, наявність ознак старіння та побутування). Для цього застосовували стереоскопічний мікроскоп МБС-10 з можливістю збільшення зображення до 100 разів та USB-мікроскоп Sigeta Expert 5.0Mrx з можливістю збільшення зображення від 19 до 300 разів. Огляд в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні (315–400 нм) здійснювали з метою виявлення реставраційних втручань та фіксації характеру флуоресценції ґрунту. Зйомка проводилася із використанням УФ-світильника, обладнаного фільтром з увіолевого скла (пропускає УФ-випромінювання з $\lambda < 400$ нм).

Елементний склад ґрунтів встановлювали методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) на приладі ElvaX-ART (Україна). Діапазон вимірюваних енергій рентгенівського 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 – молибденова трубка (50 Вт). Для реєстрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термоелектричним охолодженням роздільною здатністю <165 еВ. Зйомка зразків проводилася за напруги генератора 35,0 кВ та струму трубки 50 мкА, час набору спектра становив 5–100 с.

Наповнювачі та в'язиво ґрунтів ідентифікували методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням на спектрометрі Vertex 70 (Bruker, Німеччина) з елементом порушеного повного внутрішнього відбиття (ATR-FTIR). Для дослідження відбирали мікропробу ґрунту та проводили виміри з обох боків проби без попередньої пробопідготовки. Використання програмного забезпечення OPUS 65 дає можливість реєструвати та обробляти FTIR спектри в діапазоні довжин хвиль $400\text{--}4500$ cm^{-1} з точністю вимірювання $0,5$ cm^{-1} , а також використовувати бібліотеки ІЧ-спектрів. Спектри реєструвалися за роздільної здатності 4 cm^{-1} , мінімальна кількість сканів – 64.

Результати. Протягом перших десятиліть ХХ ст. відбувається небагато змін у технологіях виготовлення ґрунту – найпоширенішими залишаються фабрично заґрунтовані основи, на ринку художніх матеріалів домінують одно- чи багатошарові білі ґрунти, залишаються у використанні олійні та емульсійні ґрунти. Починаючи із середини ХХ ст. відбулася низка суттєвих подій, пов'язаних з посиленням вимог до безпеки праці та екологічності промислової продукції, а поява нових типів наповнювачів та синтетичних в'язив призвела до заміни традиційних рецептур виготовлення ґрунтів новими.

Наповнювачі у ґрунтах творів ХХ–ХХІ ст. Складниками ґрунту є наповнювачі та в'язиво. Як наповнювачі у ґрунтах використовують білило (свинцеве, цинкове, титанове), крейду, гіпс, каолін, баритове білило, літопон або їхню суміш. З давнини основними наповнювачами ґрунтів були крейда (CaCO_3) та/або гіпс (CaSO_4). Використання гіпсу як наповнювача є типовим для південних живо-

писних шкіл (Франція, Італія) [5, с. 294]. Слід зазначити, що домішкою природної крейди є сполуки стронцію, які ідентифікуються методом РФА. Із середини ХХ ст. поширюється використання штучної крейди [6, с. 57–59], у складі якої сполуки стронцію відсутні.

З другої чверті ХІХ ст. живописці надають перевагу одношаровим ґрунтам на основі свинцевого білила ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), які залишаються поширеними до початку ХХ ст. У 1921 р. Женевською конвенцією [7] було ухвалено низку пропозицій щодо заборони використання свинцевого білила у малярній справі, що призвело до обмеження використання пігменту у більшості європейських країн. Наші дослідження показали, що свинцеве білило залишається одним з основних наповнювачів ґрунту до середини 1920-х рр., поодинокі випадки його використання в ґрунті у суміші з цинковим білилом встановлені в картинах європейського живопису до початку 1940-х рр., у творах радянських художників – до кінця 1960-х рр.

Використання свинцевого білила під час виробництва ґрунтів було заборонене у промисловості США на початку 1970-х рр., в європейських країнах та СРСР – наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. відповідно. Проте олійні ґрунти на основі свинцевого білила вироблялися в Європі до середини ХХ ст. [2, с. 187]. Однак невелика кількість виробників у США досі продовжує постачання на ринок ґрунтів, що поряд зі свинцевим білилом містять діоксид титану та крейду [2, с. 187]. Домішки свинцевого білила (до 1–2%) ідентифікуються нами у ґрунтах живописних творів до початку 1990-х рр.

Відомо, що фабричні ґрунти на основі чистого цинкового білила (ZnO) виготовляються з 1880-х рр. [8, с. 93], стають поширені з 1930-х рр. [9, с. 296]. Перші випадки використання цинкового білила (чистого або у суміші з крейдою) були зафіксовані нами в картинах 1889–1894 рр., у подальшому цей наповнювач набуває популярності і починає домінувати з кінця 1920-х рр. У деяких літературних джерелах, присвячених аналізу ґрунтів, занепад використання цинкового білила відзначається наприкінці 1960-х рр. [10], проте нами

виявлений ґрунт на основі цинкового білила у живописній роботі, датованій 2010 р.

Баритове білило (BaSO_4) промислово вироблялося з 1830-х рр. [6, с. 182] та було поширене як наповнювач ґрунтів у художній промисловості європейських країн до 1950-х рр. [11, с. 29]. У ґрунтах картин радянських художників домішки баритового білила ідентифікуються до кінця 1950-х рр., у роботах 1970-го та 1980 р. BaSO_4 входить до складу ґрунтів на основі діоксиду титану [3, с. 183]. Нами встановлено, що баритове білило є поширеним у ґрунтах картин до кінця 1940-х рр., поодинокі випадки його застосування у складі багатокомпонентних одношарових ґрунтів американського виробництва виявлені у живописних творах кінця 1950-х рр., у композитних ґрунтах на основі діоксиду титану – в картинах 1950 – початку 1960-х рр.

Літопон ($\text{ZnS}\cdot\text{BaSO}_4$) як білий пігмент уперше був представлений у 1874 р. [12, с. 119], його промислове виробництво було налагоджено в Німеччині та США у 1880-х рр. і активно продовжувалося до початку 1950-х рр. [11, с. 29]. Останній випадок використання літопону в ґрунті, зафіксований нами, виявлений у картині французького походження, датованій 1927–1939 рр.

Слід зазначити, що технологічні особливості ґрунтів картин російського олійного живопису першої третини ХХ ст. мають певні особливості, які не трапляються в творах наступних періодів [13, с. 80]. Для них є характерним використання авторських клейових ґрунтів з наповнювачем із суміші крейди та гіпсу; присутність у фабричному ґрунті цинкового і свинцевого білил з домішкою інших білих пігментів (крейда, гіпс, каолін, кварц, баритове білило та літопон) або у суміші з ними; у олійному ґрунті фабричних полотен часто виявляються літопон або його суміші з іншим білим пігментом. Проведені в «АРТ-ЛАБ» дослідження підтверджують ці дані.

Нові зміни у технології виготовлення ґрунтів пов'язані з появою титанового білила (TiO_2). Дослідження діоксиду титану розпочалися ще у 1821 р. [14, с. 89], але лише на початку ХХ ст. TiO_2 знайшов застосування як новий синтетичний білий пігмент. Виробни-

цтво діоксиду титану комерційно здійснюється у двох кристалічних формах (анатаз і рутил), які відрізняються структурою ґратки, показниками заломлення та щільністю. Є два основних шляхи виготовлення пігментів: сульфатний спосіб, що був уперше представлений у 1919 р. [15, с. 14], дозволяє отримати як анатазну, так і рутильну форми; хлоридний спосіб, що використовується для отримання рутилу, був розроблений у 1959 р. у США та реалізований в Європі у 1965 р. [16, с. 27].

Художню фарбу на основі діоксиду титану у формі анатазу вперше випустили у США в 1920 р., в Європі – в 1925–1926-х рр., у 1928 р. було отримано титанове білило рутильної форми, що призвело до значного зменшення обсягів виробництва анатазу наприкінці 1940-х рр. [6, с. 186]. Слід зазначити, що до 1971 р. титанове білило являло собою композит, до складу якого разом з TiO_2 входили крейда, гіпс, фосфат кальцію та баритове білило [17, с. 299].

У СРСР виробництво титанового білила як художньої фарби здійснюється з початку 1970-х рр. (у 1972 р. були затверджені технічні умови, що вводилися в дію з початку 1973 р.) [6, с. 53–54]. У білилах радянського виробництва був використаний композит діоксиду титану в формі анатазу, який містив 25% цинкового білила.

Кристалічну форму діоксиду титану можна встановити методами спектроскопії координаційного розсіювання та рентгенівської дифракції, проте авторами запропоновано використання з цією метою рентгенофлуоресцентного аналізу [16, с. 27]. Ніобій (Nb) є природною домішкою руди ільменіту, що використовується для виробництва пігменту (його концентрація залежить від місця видобутку руди та варіюється від 0,01 до 0,2% в отриманому продукті). Використання хлоридного способу призводить до отримання чистого пігменту (без домішок Nb) у формі рутилу, під час застосування сульфатного процесу Nb залишається у складі білила (у формі анатазу чи рутилу). Оскільки чутливість методу РФА у разі визначення важких металів становить не менше 0,001%, то однозначно ідентифікувати присутність ніобію можна у ґрунтах з вмістом титанового білила понад 20%.

Інформації про використання титанового білила в олійних та емульсійних грунтах вкрай мало. В окремих публікаціях зазначається, що титанове білило застосовувалося як наповнювач акрилових дисперсійних та алкідних грунтів у суміші з одним або декількома іншими наповнювачами [2, с. 187].

Наші дослідження дозволили ідентифікувати композитне титанове білило (у суміші з BaSO_4 або трифосфатом кальцію $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$) у грунтах низки робіт 1940–1960-х рр. американських та європейських художників (до цього періоду титанове білило не виявлене). У складі грунтів радянського виробництва TiO_2 спостерігається лише після 1975 р. як наповнювач синтетичних грунтів. З початку 1990-х рр. титанове білило (у суміші із крейдою та/або цинковим білилом) стає домінуючим наповнювачем у грунтах.

В'язиво у грунтах творів ХХ–ХХІ ст.

Важливим у датуванні творів живопису є ідентифікація в'язива у складі грунтів методом АTR-FTIR. Відомо, що з давнини як в'язиво застосовували клей, використання олійних грунтів поширюється з ХVІІ ст., а ХІХ ст. характеризується появою фабричних емульсійних (клеє-олійних) грунтів [2, с. 185–187], які набувають широкої популярності протягом ХХ ст. У ХХ ст. промислово синтезуються грунтні на основі синтетичних полімерів [2, с. 185–187]: впровадження акрилового дисперсійного грунту відбувається у середині 1950-х рр. (компанія Daler-Rowney вперше ввела акриловий грунт у 1963 р., поступово припинивши виробництво полотен з олійними грунтами у 1970–1980-х рр., Winsor&Newton представила акрилові грунтні для бавовняних полотен у 1975–1976-му рр.); алкідні грунтні вперше вийшли на ринок художніх матеріалів у 1960-х рр. (Winsor&Newton застосував алкід у верхньому шарі грунтів у 1964 р., в обох шарах двошарових грунтів – з 1978-го р.). Gamblin Artist Colors з початку 2000-х рр. виробляє модифіковані олією алкідні грунтні.

У 1960 р. у СРСР були розроблені метод і рецептура грунтування полотен синтетичними матеріалами на основі полівінілацетатної (ПВА) емульсії, у 1963–1964 рр. були виготовлені перші партії грунтованих поло-

тен на синтетичних проклеях і грунтах [18, с. 38]. Інформації про застосування грунтів на основі ПВА у Європі та США нині немає, однак у 1962-му та 1970-му відповідно американський виробник художніх матеріалів M. Grumbacher Inc. під торговельними марками NYPLAR та PLYEX представив новий тип в'язива – сополімер полівінілацетату та акрилу (метилметакрилат) [19–20].

З кінця ХХ ст. алкідні та акрилові грунтні досить швидко витісняють олійні, оскільки швидше сохнуть, менше жовтішають, забезпечують хорошу міцність і довговічність. Зараз ці грунтні домінують на ринку художніх матеріалів.

Проведені нами дослідження датованих картин показали, що у першій–другій третинах ХХ ст. у фабричних або авторських одношарових грунтах частіше використовуються емульсії (олія та тваринний клей у різних співвідношеннях, іноді з декстрином), олія та клей як в'язиво (за статистичними даними співвідношення емульсійних грунтів до олійних і клейових становить 10:4:1 відповідно).

ПВА вперше ідентифікований як в'язиво у крейдяному грунті картини радянського художника, датованій 1965 р. Із середини 1970-х рр. використовуються грунтні на основі ПВА, цинково-титанового білила та крейди. Проведений нами аналіз в'язива у грунтах картин останньої третини ХХ ст. показав, що у цей період поширенішими є фабричні емульсійні грунтні, а випадки застосування синтетичних (на основі полівінілацетату) та олійних грунтів є нечисленими. Співвідношення кількості емульсійних грунтів до ПВА і олійних становить 5:1:1 відповідно. Слід зазначити, що олія як в'язиво ідентифікована переважно у складі авторських грунтів на основі цинкового білила у суміші з крейдою. Фабричний грунт аналогічного складу виявлений лише в одній роботі, датованій 1992 р. Клейові грунтні в останній третині ХХ ст. нами не виявлені.

Акриловий полімер у грунтах, за нашими даними, трапляється в роботах починаючи з 1980-х рр. Сополімер полівінілацетату та метилметакрилату в грунтах радянського виробництва не виявлений, у складі фабрично

загрунтованих основ американського виробництва ідентифікується з початку 1960-х рр. Починаючи з 2010 р. поширюється використання ґрунтів на основі ПВА та акрилового полімеру – в досліджених нами ґрунтах датованих робіт співвідношення ПВА-ґрунтів до акрилових і емульсійних становить 3:2:1.

Особливості флуоресценції ґрунтів творів ХХ–ХХІ ст. Нами був проаналізований характер флуоресценції ґрунтів відомого складу з метою подальшого використання отриманих даних під час попереднього аналізу творів живопису. Проведені дослідження показали, що олійні та емульсійні ґрунти на основі свинцевого білила в УФ-променях мають жовто-оранжеве світіння, що може бути пов'язане з флуоресценцією в'язива. Інтенсивність їхнього світіння змінюється від тьмяного жовто-оранжевого для ґрунтів картин початку ХХ ст. до насиченого оранжево-коричневого у творах кінця ХІХ ст. Ґрунти на основі цинкового білила мають жовтувате світіння, яке тьмянішає з часом. Крейда, гіпс, баритове та титанове білила в УФ-променях не флуоресціюють, тому ґрунти, що містять значну кількість цих наповнювачів, виглядають темно-фіолетовими.

Висновки. Проведений нами аналіз літературних джерел та систематизація результатів дослідження 180 датованих творів дозволили виявити низку закономірностей у складі ґрунтів ХХ–ХХІ ст., встановити хронологічні межі застосування основних наповнювачів та в'язив.

У першій–другій третинах ХХ ст. домінують емульсійні та олійні ґрунти. Свинцеве білило є одним з основних наповнювачів ґрунту до середини 1920-х рр., у суміші із цинковим білилом ідентифікується до початку 1940-х рр. у картинах європейських художників, до кінця 1960-х рр. – у творах радянських митців. Домішки свинцевого білила присутні у ґрунтах живописних творів

до початку 1990-х рр. Цинкове білило є основним наповнювачем ґрунтів протягом усього ХХ ст. і до 2010 р.

Баритове білило ідентифікується у складі ґрунтів до кінця 1950-х рр., у складі композитного титанового білила присутнє в ґрунтах картин 1950-х–1980-го рр. Застосування літопону тривало до початку 1950-х рр., у ґрунтах картин другої половини ХХ ст. цей наповнювач не виявлений.

Композити на основі титанового білила виявлені в олійних та емульсійних ґрунтах низки робіт 1940–1960-х рр. американських та європейських художників, у складі ґрунтів радянського виробництва TiO_2 спостерігається лише після 1975 р. (як наповнювач полівінілацетатних ґрунтів). З початку 1990-х діоксид титану стає домінуючим наповнювачем.

Для останньої третини ХХ ст. є типовим застосування фабричних емульсійних ґрунтів, які поступово витісняються синтетичними. ПВА вперше був ідентифікований як в'язиво у крейдяному ґрунті картини 1965 р., із середини 1970-х рр. використовуються ґрунти на основі ПВА, цинково-титанового білила та крейди. Сополімер полівінілацетату та метилметакрилату присутній у ґрунтах американського виробництва з початку 1960-х рр., акриловий полімер трапляється починаючи з 1980-х рр. З 2010-го р. поширюється використання полівінілацетатних та акрилових ґрунтів на основі титанового білила у суміші із крейдою та/або цинковим білилом.

Отже, аналіз елементного складу ґрунтів, ідентифікація наповнювачів та мікрододішок, встановлення типу в'язива дозволяє виявити технологічні особливості та встановити час ґрунтування і виготовлення основи живописного твору з точністю ± 15 –25 років, що є важливим у комплексній експертизі творів живопису.

Література:

1. Christensen A.H., Townsend J., Jager A. *Ground Layers in European Painting 1550–1750*. CATS. Copenhagen : Archetype Publications Ltd., 2020. 146 p.
2. Stols-Witlox M., Ormsby B., Gottsegen M. *Grounds, 1400–1900. Including: Twentieth-century grounds. Conservation of easel paintings*. New York, NY : Routledge, 2012. P. 153–188.

3. Kadikova I., et al. Pigments of Soviet Artists in the 1950s – late 1970s. *Conservation of Modern Oil Paintings.* / Ed. K.J. Berg van den, et al. Cham, Switzerland : Springer, 2019. P. 165–189.
4. Бискулова С.А., Андрианова Е.Б., Фесенко Е.В. Возможность датировки масляной живописи по составу белил. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. До 75-річчя заснування ННДРЦ України* : наук. доповіді ІХ наук.-практ. конф., м. Київ, 27–31 травня 2013. Київ : ННДРЦУ, 2013. С. 27–31.
5. Распопина В.А. Некоторые аспекты проведения технологической экспертизы произведений живописи. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації* : наук. доповіді Х наук.-практ. конф., м. Київ, 24–27 травня 2016 р. Київ : ННДРЦУ, 2016. С. 293–297.
6. Гренберг Ю., Писарева С. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. Киев : ООО «Издательство «Зеркало мира», 2010. 194 с.
7. Конвенція про використання свинцевого білила в малярній справі від 25.10.1921 р. № 13. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/993_157#Text (дата звернення: 12.11.2022).
8. Петрова В.И., Римская-Корсакова С.В. Белила в живописи и грунтах как датировочные пигменты (по данным рентгено-флуоресцентного анализа). Сборник научных статей «Технологические исследования в Русском музее за 20 лет». Санкт-Петербург : изд. ГРМ, 1994. С. 90–95.
9. Wachowiak M., Trykowski G., Żmuda-Trzebiatowska I. White, yellow and green pigments on Polish artists' palettes in the period 1838–1938. *Lasers in the Conservation of Artworks XI*, Proceedings of LACONA XI / P. Targowski et al. (Eds.). Toruń : NCU Press, 2017. P. 293–306.
10. Pratali E. Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes. Literary review, paint failure mechanisms and conditions of potential risk. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*. No. 3. CeROArt asbl, 2013. URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/3207> (дата звернення: 12.11.2022).
11. Vacci M., et al. Non-invasive identification of white pigments on 20th-century oil paintings by using fiber optic reflectance spectroscopy. *Journal of the American Institute for Conservation*. 2007. Vol. 46. No. 1. P. 27–37.
12. Learner T. (ed.). Modern paints uncovered. *Proceedings from the modern paints uncovered symposium*. Los Angeles, California : Getty Publications, 2007. 317 p.
13. Гренберг Ю.И., Григорьева И.А., Кадикова И.Ф., Писарева С.А. Белые краски русской масляной живописи XX века в контексте определения времени создания и подлинности произведений. *Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства* : материалы XIX научн. конф., г. Москва, 26–28 ноября 2014 г. Москва : Объединение «Магnum Арс», 2015. С. 279–287.
14. Newman R. et al. *The Science of Paintings*. Berlin, Heidelberg : Springer, 2000. 236 p.
15. Gomes M. Investigating surface treatments and coatings, their history, application and detection on selected pigments: Lead White, Zinc White and Titanium White : Master's Diss... Universidade Nova de Lisboa. Lisbon, Portugal, 2018. 68 p.
16. Driel van B. A. et al. The white of the 20th century: an explorative survey into Dutch modern art collections. *Heritage Science*. Berlin, Heidelberg : Springer, 2018. Vol. 6, No. 1. P. 16–31.
17. FitzHugh E.W. (ed.) *Artists' Pigments : A Handbook of Their History and Characteristics*. National Gallery of Art, Washington, Oxford University Press. New York, Oxford, V. 3. 1997. 364 p.
18. Виннер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. Москва : Профиздат, 1971. 144 с.: ил.
19. Trademark Principal Register HYPLAR : Serial No. 72162748 : First use 5.12.1962 : Filing Date 14.02.1963 : Registration Date 31.12.1963 : Official Gazette of the United States Patent Office: Patents, 1963. V. 795. P. 628.
20. Trademark Principal Register PLYEX : Serial No. 72372342 : First use 02.07.1970 : Filing Date 10.02.1970 : Registration Date 30.11.1971, Official Gazette of the United States Patent Office: Patents, 1971, V. 890. P. 89.

References:

1. Christensen, A.H., Townsend, J. & Jager, A. (2020). *Ground Layers in European Painting 1550–1750*. CATS. Copenhagen: Archetype Publications Ltd., 146 p.
2. Stols-Witlox, M., Ormsby, B. & Gottsegen, M. (2012). Grounds, 1400–1900. Including: Twentieth-century grounds. *Conservation of easel paintings*. New York, NY: Routledge. P. 153–188.
3. Kadikova, I., et al. (2019). Pigments of Soviet Artists in the 1950s – late 1970s. *Conservation of Modern Oil Paintings.* / Ed. K.J. Berg van den, et al. Cham, Switzerland: Springer. P. 165–189.

4. Byskulova, S.A., Andryanova, E.B., Fesenko, E.V. (2013). Vozmozhnost datyrovky maslianoi zhivopysy po sostavu belyl [The possibility of oil painting dating by the white paints composition]. *Proceedings from MIIM'13: IX naukovopraktychna konferentsiia «Doslidzhennia, konservatsiia ta restavratsiia muzeinykh pamiatok: dosiahnennia, tendentsii rozvytku. Do 75-richchia zasnuvannia NNDRTs Ukrainy» – Research, conservation and restoration of museum objects: achievements, development trends. On the occasion of the 75th anniversary of the founding of the NRRC of Ukraine*, pp. 27–31. Kyiv: NRRCU [in Russian].
5. Raspopyna, V.A. (2016). Nekotoryye aspekty provedeniya tekhnologicheskoy ekspertizy proizvedeniy zhivopisi. *Proceedings from MIIM'16: X naukovopraktychna konferentsiia «Doslidzhennia, konservatsiia, restavratsiia rukhomykh pamiatok istorii ta kultury: tradytsii, innovatsii» – Research, conservation, restoration of movable monuments of history and culture: traditions, innovations*, pp. 293–297. Kyiv: NRRCU [in Russian].
6. Grenberg, Yu. & Pisareva, S. (2010). *Maslyanyie kraski XX veka i ekspertiza proizvedeniy zhivopisi. Sostav, otkrytie, kommercheskoe proizvodstvo i issledovanie krasok [Oil paints of the 20th century and examination of painting. Composition, discovery, commercial production and research of paints]*. Kyiv: OOO «Izdatelstvo «Zerkalo mira» [in Russian].
7. Konventsiia pro vykorystannia svyntsevoho bilyla v maliarnii spravi vid 25.10.1921 r. № 13. [Convention No. 13. Concerning the use of white lead in painting (25.X.1921)]. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/993_157#Text (Last accessed: 12.11.2022).
8. Petrova, V.I., Rimskaya-Korsakova, S.V. (1994). Belila v zhivopisi i gruntah kak datirovochnyie pigmenty (po dannym rentgeno-fluorestsennogo analiza) [White pigments in painting and grounds as dating pigments (according to X-ray fluorescence analysis)]. *Tehnologicheskie issledovaniya v Russkom muzee za 20 let – Technological research in the Russian Museum for 20 years* (pp. 90–95). Sankt-Peterburg: izd. GRM [in Russian].
9. Wachowiak, M., Trykowski, G. & Żmuda-Trzebiatowska, I. (2017). White, yellow and green pigments on Polish artists' palettes in the period 1838–1938. *Lasers in the Conservation of Artworks XI*, Proceedings of LACONA XI, P. Targowski et al. (Eds.). Toruń: NCU Press, P. 293–306.
10. Pratali, E. (2013). Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes. Literary review, paint failure mechanisms and conditions of potential risk. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*. No. 3. CeROArt asbl, Retrieved from: <https://journals.openedition.org/ceroart/3207> (Last accessed: 12.11.2022).
11. Bacci, M., et al. (2007). Non-invasive identification of white pigments on 20th-century oil paintings by using fiber optic reflectance spectroscopy. *Journal of the American Institute for Conservation*. 2007. No. 1. P. 27–37.
12. Learner, T. (ed.). (2007). *Modern paints uncovered: proceedings from the modern paints uncovered symposium*. Los Angeles, California: Getty Publications, 317 p.
13. Grenberg, Yu.I., Grigoreva, I.A., Kadikova, I.F. & Pisareva S.A. Belyie kraski russkoy maslyanoy zhivopisi XX veka v kontekste opredeleniya vremeni sozdaniya i podlinnosti proizvedeniy [White paints of Russian oil painting of the 20th century in the context of determining the time of creation and the authenticity of art objects]. *Proceedings from MIIM'14: XIX nauchnaya konferentsiya «Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitelnogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva» – The Ninth Scientific Conference “Examination and attribution of fine arts and decorative arts objects”*, pp. 279–287. Moskow: Ob'edinenie «Magnum Ars» [in Russian].
14. Newman, R. et al. (2000). *The Science of Paintings*. Berlin, Heidelberg: Springer, 236 p.
15. Gomes, M. (2018). Investigating surface treatments and coatings, their history, application and detection on selected pigments: Lead White, Zinc White and Titanium White : *Master's Diss...* Universidade Nova de Lisboa. Lisbon, Portugal, 68 p.
16. Driel, van B.A. et al. (2018). The white of the 20th century: an explorative survey into Dutch modern art collections. *Heritage Science*. Berlin, Heidelberg: Springer, Vol. 6, No. 1. P. 16–31.
17. FitzHugh, E.W. (ed.). (1997). *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. National Gallery of Art, Washington, Oxford University Press. New York, Oxford, V. 3. 364 p.
18. Vinner, A.V. (1971). *Kak rabotat nad peyzazhem maslyanyimi kraskami [How to paint a landscape with oil paints]*. Moskow: Profizdat [in Russian].
19. Trademark Principal Register HYPLAR : Serial No. 72162748 : First use 5.12.1962 : Filing Date 14.02.1963 : Registration Date 31.12.1963 : Official Gazette of the United States Patent Office: Patents, 1963. V. 795. P. 628.
20. Trademark Principal Register PLYEX : Serial No. 72372342 : First use 02.07.1970 : Filing Date 10.02.1970 : Registration Date 30.11.1971, Official Gazette of the United States Patent Office: Patents, 1971, V. 890. P. 89.

УДК 7.038.54:7.071.1(477-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.2>**Засенко Сергій Володимирович,**

магістр кафедри живопису та композиції

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-9188-4996

sergii@zasenko.name

ДИСКУРС КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОГО ХУДОЖНИКА ВІЛЕНА БАРСЬКОГО

У статті зосереджено увагу на зародженні та розвитку в Україні концептуального мистецтва в умовах особливого культурного середовища другої половини ХХ століття. Узагальнено сукупність суспільно-політичних і культурно-мистецьких чинників та відзначено їх вплив на утворення самостійних художніх центрів, важливим серед яких був Київ. Проведено аналіз особливостей формування художнього світогляду Вілена Барського – предтечі зародження українського неофіційного мистецтва в Києві. Дискурс життєвого шляху, мистецьких здобутків і новаторського внеску художника у розвиток концептуального мистецтва в Україні здійснено через призму його відторгнення тоталітарного радянського режиму із власного творчого простору. З'ясовано, що попри вимушене слідування соцреалістичним устоям, київський художник Вілен Барський майже повністю відмовився від політизованого пропагандистського мистецтва та його ідеологічних шаблонів – творів соцреалізму. Митець обрав власний шлях, намагаючись осягнути символи сучасної візуальної мови. Метою наукової статті є дослідження новаторського шляху київського художника Вілена Барського у різні часові проміжки від початку «епохи застою» - цільного полотна радянської ідеологічної регламентації до європейського періоду його життя. Науковими методами, що використовувались під час проведення дослідження є: аналіз, узагальнення та системний підхід. Наукова новизна полягає у переосмисленні значення концептуального мистецтва в контексті можливостей розширення креативного простору для вільної творчої реалізації самобутності художника в процесі створення унікального твору сучасного мистецтва. Висновки: у дослідженні, крізь призму життя та творчої біографії київського художника Вілена Барського, висвітлено складні соціокультурні процеси, що відбувались в «неофіційному» вимірі, паралельній мистецькій реальності пізньорадянських часів. У такий спосіб вибудовується новаторський принцип Вілена Барського – на межі образотворчого мистецтва та літератури, який вплинув на розвиток українського неофіційного мистецтва.

Ключові слова: концептуальне мистецтво, національне відродження, візуальна мова, живопис, «неофіційний» вимір мистецтва, креативність.

Zasenko Serhii. KYIV PAINTER VILEN BARSKY' CONCEPTUAL ART DISCOURSE

The paper explores the creation and development of the conceptual art in Ukraine during specific conditions of the second half of the Twentieth Century. The set of sociopolitical, cultural, and artistic factors is summarized. The influence of the factors on the creation of the independent art centers among which Kyiv was the most important is noted. The analysis of pioneer of the Ukrainian unofficial art in Kyiv Vilen Barsky' artistic vision development was performed. Discourse of the life path, artistic archives, and innovative contribution to the conceptual art in Ukraine is analyzed considering painter' rejection of the totalitarian Soviet regime in his creative space. Was found out that Kyiv painter Vilen Barsky almost completely refused the propaganda art ideological system of the social realism art. Artist has chosen his own way trying to reach symbols of modern visual language. The goal of the scholarly article is to research innovative way of the Kyiv painter Vilen Barsky in different time periods – from the beginning of the “Era of Stagnation” characterized by intensive ideological regulations till european period of his life. The scientific methods that were used in research are: analysis, generalization and systematic approach. Paper' scientific novelty is in rethinking of conceptual art' meaning in context of extending creative space of painter' unlimited identity realization during unique art piece creation. Conclusion: through the lens of life and work of Kyiv painter Vilen Barsky the research is revealing complex sociocultural processes that took place in "unofficial" dimension, parallel art reality of late soviet era. The way of Vilen Barsky' innovative principle creation impacted Ukrainian unofficial art development – on edge of fine art and literature.

Key words: conceptual art, national awakening, visual language, painting, art' “unofficial” dimension, creativity.

Актуальність теми дослідження. Концептуалізм як мистецький напрям склався наприкінці 1960-х років. Його поява стала інтелектуальною революцією в живописі. Художники у США, Європі та колишньому СРСР почали експериментувати з концептуалізмом майже одночасно – у другій половині ХХ століття. Метою різних художніх сфер було бажання відмовитися від надміру візуального внаслідок недовіри до образу. Однак, якщо у країнах Заходу образ був розбещений суспільством споживання, то у колишньому СРСР концептуалізм виник як реакція на тоталітаризм і маніпуляції державою зображення в ідеологічних цілях.

Аналіз досліджень і публікацій. Концептуальне мистецтво, як вид сучасного мистецтва, відзеркалює історико-суспільне середовище пізньорадянських десятиліть та суттєво розширює можливості художника щодо вільної творчої реалізації. Задля персоніфікації ідеї митець полемізує традиційні мистецькі форми та залучає різні засоби. До таких засобів у концептуальному мистецтві належать, наприклад, фотографії, письмові тексти, друкована продукція, різноманітний графічний, аудіо та відеоконтент, природні та інші об'єкти. Уперше, витвори концептуального мистецтва, були представлені в 1970 році на виставці «Концептуальне мистецтво і концептуальні художники», яка відбулась у Нью-Йорку.

Водночас, вітчизняна образотворчість пізньорадянських десятиліть «епохи застою» була різноманітною та виразною в контексті художніх мов, що виникли у ХХ столітті. Цей період є досить цікавим в контексті пізнання культурних процесів, що відбувались в «неофіційному» вимірі, паралельній мистецькій реальності пізньорадянського часу [1, с. 9].

Неофіційне мистецтво епохи «з відлиги до Незалежності» не було відкритим опором, – це був інтровертний протест одинаків та спільнот одиноків, час «кухонної політики» та такого ж «кухонного» романтично-дисидентського мистецтвознавства [2, с. 8]. Непростий і суперечливий період «епохи застою» є надзвичайно цікавим з точки зору дослідження культурних процесів на прикладі складного переплетіння творчої й особистої долі кий-

ського художника Вілена Барського. Аналіз праць [3–8] показав, що було досліджено окремі етапи особистого та/або творчого життя Вілена Барського. Разом з цим бракує системного підходу до дослідження творчого шляху кийського художника та переосмислення значення його концептуальної мови для розвитку сучасного українського мистецтва.

Мета статті – дослідити новаторський шлях кийського художника Вілена Барського в різні часові проміжки від «епохи застою» до європейського періоду на прикладі його творів концептуального мистецтва.

Вирішення комплексного питання, що зазначено у меті потребує системного підходу до:

1. Узагальнення сукупності чинників і визначення їх впливу на особливості формування культурного середовища «епохи застою» в Україні.

2. Дослідження особливостей життя й творчості Вілена Барського в контексті зародження «неофіційної» культури в Києві.

3. Визначення символів, характерних для концептуальної мови Вілена Барського та його новаторського шляху у мистецькому просторі України.

Виклад основного матеріалу. Українське мистецтво «епохи застою» або періоду пізньорадянського часу було не однорідним. Панівним був напрям у мистецтві – соціалістичний реалізм. Визначимо чинники, які вплинули на формування особливого культурного середовища – підґрунтя зародження концептуального мистецтва в Україні. Проведений аналіз [2, с. 7] дозволив узагальнити низку суспільно-політичних та культурно-мистецьких чинників. Особливістю суспільно-політичних чинників є:

- введення у 1968 році радянських військ у Чехословаччину, що засвідчило сталу агресивність радянської політики;
- утворення політичної кризи або «епохи застою», якій були притаманні деструктивні явища та напруга у суспільстві.

Разом з цим, культурні процеси, що відбувались у той непростий і суперечливий період, формувалися під впливом низки культурно-мистецьких чинників, таких як:

- різноманіття національних традицій;

- особливості індивідуального світосприйняття та регіональних уявлень.

Усі ці чинники вплинули на формування особливого культурного середовища в Україні та утворення самостійних художніх центрів у Києві, Львові, Харкові, Одесі, Ужгороді [2, с. 8]. Кожен із центрів відігравав власну роль у загальному мистецькому житті країни, мав особливий досвід, історію, національний склад мешканців, власні мистецькі орієнтири, традиції та ракурси культурних перспектив. Безперечно, особливості регіонального середовища суттєво впливали на формування творчої свідомості особистості, її художнє життя й мистецтво та долю художника.

Період з 1956 по 1964 роки увійшов в історію як славетна відлига, характерною рисою якої було часткове поживлення лібералізації в країні. Наприкінці 1960-х країна увійшла в довгу «епоху застою», яка тривала до перебудови середини 1980-х, створюючи відповідну внутрішню напругу та суперечності у суспільстві [2, с. 7].

З середини 1950-х до 1980-х років в українське мистецтво поступово повернулися заборонені у часи сталінізму модерністські напрями – імпресіонізм, сезанізм, стиль модерн, фовізм, експресіонізм, різні види абстракції тощо. Разом з цим виникли нові, актуальні види мистецтва – художні об'єкти, інсталяції, різні версії концептуалізму. Варто підкреслити, що термін концептуалізм має широке значення та охоплює образотворче мистецтво та літературні тексти – переважно поезію [7, с. 122].

Інтелектуальним осередком мистецького життя Києва та великої групи художників і гуманітаріїв у 60–70-ті роки був Вілен Барський – художник, живописець, графік, а також поет. Успішний портретист, В. Барський майже повністю відмовився від індустріального, тематичного соцреалістичного живопису, намагаючись досягнути сучасну візуальну мову [4, с. 200].

Народився Вілен Ісаакович Барський 27 жовтня 1930 року у м. Києві. Його батько був інженером, а мати – фармацевтом. Дитячі спогади його тісно пов'язані з Ботанічним садом, оскільки його сім'я жила навпроти

нього. У 1941–1946 р.р. його евакуювали – спочатку до Сталінграда (нині Волгограда), потім до адміністративного центру Сернур Марійської АРСР (Марійська АРСР) (нині Республіка Марій Ел Російської Федерації). Перші спроби Барського писати вірші належать до 1944 року, відтоді поетична творчість стала невід'ємною частиною його життя.

У 1946–1951 роках В. Барський навчався у Державному художньому училищі імені Тараса Шевченка в Києві. У 1949 році він брав участь у Республіканській художній виставці, присвяченій 150-річчю від дня народження Олександра Сергійовича Пушкіна, представивши свою роботу «Від'їзд Івана Пушкіна з Михайлівського». З 1951 року В. Барський навчався у Київському державному художньому інституті на факультеті живопису й графіки. Після закінчення інституту у 1957 році почав експериментувати у галузі образотворчого мистецтва, створюючи абстрактні композиції, потім повернувся до фігуративності. Ще студентом він познайомився з роботами художників-модерністів. Водночас він відвідав першу в СРСР виставку Пабло Пікассо (Москва, 1956) та Міжнародну виставку образотворчого та прикладного мистецтва, представлену в рамках VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Москва, 1957). Обидві виставки справили глибоке враження на В. Барського та вплинули на його подальшу художню творчість.

Після закінчення навчання В. Барський неофіційно працював книжковим ілюстратором та приватним репетитором з мистецтва. У 1959 році, під час відвідування Американської національної виставки в Москві, В. Барський познайомився з роботами Джексона Полока, Аршила Гірки, Марка Тобі, Іва Тангі та Марка Ротко. Саме тоді художник знайшов нове джерело натхнення для власної творчості. Незабаром після цього в його квартирі в Києві було здійснено перевірку, вилучено його абстрактні картини, а самого художника на деякий час затримали. Пізніше в газеті «Сталінське плем'я» було опубліковано статтю «Кінець літературної музичної крамниці» [8], в якій художника разом з його «спільниками» піддали різкій критиці.

Унаслідок цього Вілен Барський, як піонер «неофіційної» культури, яка зароджувалася тоді у Києві, довгий час не міг влаштуватися на легальну роботу та виставляти свої картини на художніх виставках.

У період з 1960 по 1967 роки Вілен Барський створив велику серію картин «Голови», в яких якимось відійшов від абстрактного живопису попередніх років, «намагаючись досягнути сучасну візуальну мову» [4, с. 200].

На виставках експонувалося кілька робіт Вілена Барського, які він виконав у реалістичній манері. Серед них, наприклад, портрети хірурга М. Коломійченка (1965) та балерини Є. Стебляк (1966). Проте цей факт суттєво не змінив несприятливе становище художника.

У 1967 році Вілен Барський закінчив дворічне стажування у Творчих майстернях Академії мистецтв СРСР у Києві (керівник професор С. Григор'єв), й того ж року був прийнятий до Спілки художників УРСР (на запрошення Тетяни Нилівни Яблонської (1917–2005) [7, с. 122]. Як пізніше зізнавався Вілен Барський, його єдиною вигодою від вступу до Союзу була «можливість не бути бюджетником й разом з цим ні укласти неробою. Я міг працювати, як хочу, «на себе» – саме тому я вступив до Спілки художників» зазначив Вілен Барський [7, с. 122].

За весь київський період В. Барський створив лише десятки два реалістичні твори – здебільшого це були портрети, які він рік у рік демонстрував на «союзних» зборах, щоб підтвердити, що він ніякий не дармоїд, а справжній радянський живописець.

Як представник київського неоавангарду Вілен Барський ще у 1950-х роках, одним із перших, почав використовувати концептуальну мову у своєму мистецтві [4, с. 200]. Новаторством є твори митця – на межі поезії та образотворчого мистецтва. Наприкінці 1950-х – початку 1960-х років, як і В. Ламах, В. Барський почав захоплюватися абстракціонізмом. Його також цікавив дзен-буддизм, але візуально він рухався у зовсім іншому напрямі. Барський почав використовувати у своїй творчості трафарети голів, рук та різних комбінацій цифр [4, с. 200]. Він неодноразово використовував ці мотиви і вони стали

характерними для його творчості. У своїй подальшій письмовій роботі він докладно пояснив генеалогію кожного зображення [5]. Не менш цікавою є образотворча поезія В. Барського. Тут його робота була синхронізована з дослідженнями московського концептуального руху; він також продовжував справу футуриста Михайла Семенка початку ХХ століття.

Вілен Барський ввів у Києві моду на Хорхе Луїса Борхеса, твори якого він перекладав ще задовго до перших офіційних видань; пристрасно захоплювався музикою і явно не відповідав радянському ідеалу трудящого – задумлива й меланхолійна, глибоко захоплена модернізмом людина, словом, – «дивак» на київській арт-сцені [4, с. 200].

У пошуках засобів художньої виразності Вілен Барський у 1960-ті роки створює багато експериментальних робіт. Зокрема, це художні роботи виконані за допомогою аерографів (1965), вогню і диму (1968), малюнка власної руки (1969) (іл. 1).



Іл. 1. Поскольку это очевидно, поскольку здесь 5 пальцев видно (автопортрет), 1969. Кольорові олівці, фломастер, друк, папір. 41x29,7

За словами дружини художника Ольги Денисової (іл. 2), незмінним залишився його «принцип змін – принцип новаторства, застосований автором» [3].



Іл. 2. Варіабельний портрет (дружини), 1970.
Фломастер, колаж на папері. 29,5x21

У 1970-ті роки Вілен Барський працював переважно у жанрах верлібру, конкретної та візуальної поезії. Його вірші увійшли в Антологію нової російської поезії у Блакитній Лагуні, антології «Самвидав століття», «Російські вірші 1950-2000 років», «Звільнений Улісс» та ін. [3]. Через деякий час Барський скаже: «Поезія була моєю живою сутністю, без якої я не міг існувати, хоча починав як художник. Точніше, я сказав би, що це був паралельний процес, паралельний несвідомий потяг, який вів мене по життю... Щодо самого питання візуальної поезії, то мені дуже складно пояснити, чому я взагалі почав писати саме візуальні вірші – тому що, так чи інакше, я виходив із поезії як такої, отже, мій потяг і до «ліриці», і до «образотворчого мистецтва» був «наочно-поетичним» за своєю суттю» [6].

Серед низки своїх друзів того періоду Барський називав художників Валерія Ламаха, Григорія Гавриленка, Анатолія Лимарєва, Акіма Левича, Вадима Ігнатова, композитора Валентина Сильвестрова, поета Геннадія Айги. Також він окремо дружив із режисером Сергієм Параджановим та письменником Віктором Некрасовим. З московських концептуалістів Вілен Барський відвідував студію Роберта Фалька – предтечу неофіційного мистецтва; двічі відвідував майстерню Іллі Кабакова (1968-го та 1977-го), де знайомився з його роботами [7, с. 122]. У той же час Бар-

ський приватно та неофіційно проводив практичні заняття на квартирах своїх учнів.

У 1980 році В. Барський подав документи на виїзд із країни, у зв'язку з чим його виключили зі Спілки художників СРСР. Незадовго до виїзду, у 1981 році, Вілен Барський під псевдонімом Віктор Беленін опублікував 6 наочних віршів у журналі «Ковчег», який видавався у Парижі. У тому ж році його вірші експонувалися на виставці «Російська еміграція. L'art en Voyage» у паризькій галереї «Trans/form».

У серпні 1981 року Вілен Барський емігрував до Німеччини та оселився в Дортмунді, де жив та працював. У 1982 році відбулася його Персональна виставка у католицькій академії Шверте (Німеччина). Ураховуючи близьку дружбу із Віктором Платоновичем Некрасовим, він відправив письменнику каталог виставки (іл. 3) та лист із проханням зробити про неї публікацію.



Іл. 3. Обкладинка каталогу виставки Вілена Барського у католицькій академії Шверте (Німеччина, 1982)

Вілен Барський зазначав, що він цілком ознайомився із західною художньою сценою. Художник брав участь у багатьох виставках та акціях у місті Дортмунді, де жив, відвідав німецькі та європейські музеї, і побував у США – у Нью-Йорку. Загалом його картини експонувалися на виставках у Дортмунді,

Мюнхені, Парижі, а також США та Італії [3; 7, с. 121]. Однак на Заході, куди митець емігрував, він також був не таким, як усі, – не приймав і не розумів законів ринку, був надто вдумливим і самозаглибленим, щоб «ганятися» закон'юнктурою, що змінюється. Графопоетичний твір Барського «Самотній птах» – це, по суті, автопортрет художника [4, с. 200]. Так само, як літера «К» у його роботі, він ширяє десь високо, над міщанським пристосуванством, комерційною вульгарністю, поверхневою ситістю та іншими атрибутами суспільства, в якому йому довелося жити.

Важливою для Вілена Барського, як митця була свобода у власних художніх інтенціях, у реалізації новаторських творів. Саме у графіці, й особливо в графопоезії В. Барський був справжнім та самотнім.

Висновки. У статті досліджено особливості зародження «неофіційної» культури в Києві. Крізь призму особистої та творчої біографії київського художника Вілена Барського з'ясовано, що концептуальне мистецтво художника виникло як опір тоталітарному

стилю радянського мистецького простору «епохи застою» та орієнтирам соцреалістичної проблематики. Розкрито особливості новаторського шляху художника, самотній талант якого яскраво проявився у концептуальних творах візуальної поезії. Здібності художника до перетворення власного життя у творчий акт відображено як у контексті суперечностей соціокультурного середовища радянського періоду, так і з урахуванням європейського періоду його життя. Визначено, що трафарети голів, рук та різних комбінацій цифр є виразними символами, характерними для творчості Вілена Барського. Започаткований художником, при створенні власної картини світу, новаторський принцип – на межі образотворчого мистецтва й літератури – є помітним внеском до художньої спадщини українського неофіційного мистецтва.

Перспективами подальших досліджень є творче переосмислення можливостей цифрових технологій в контексті соціокультурних тенденцій оновлення сучасного мистецького простору в Україні.

Література:

1. Склярєнко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга перша. Київ, 2018. 288 с.
2. Склярєнко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга друга. Київ, 2020. 304 с.
3. Воспоминания о Викторе Платоновиче Некрасове. Вилен Барский. Виктор Некрасов: веб-сайт памяти писателя. URL: <https://nekrassov-viktor.com/AboutOfVPN/Nekrasov-Barskiy-Vilen/> (дата звернення: 29.11.2022).
4. Lozhkina Alisa Permanent revolution. Art in Ukraine, the 20th to the early 21st century. 548 p. URL: <https://www.arthuss.com.ua/pdf/Permanent-Revolution.pdf> (дата звернення: 09.11.2022) [in English].
5. Vilen Barsky, «Der Künstler über sich selbst und seine Arbeiten (russischer Text)» [The Artist on himself and his work (in Russian)], in Arbeiten 1959–1980. Malerei, Graphik, Collagen, Texte. Eine Ausstellung der Katholischen Akademie Schwerte 16. Januar bis 28. März 1982 (Schwerte, Germany: Katholische Akademie, 1982).
6. Barskiy V. (1986). Amazing art by Chernjahovskij: (memoirs and reflections). Forum, 14, pp. 226–237 [in Russian].
7. Ложкіна А. Вілен Барський – перший київський концептуаліст. ART UKRAINE. 2011. № 1 (20). С. 118–127.
8. Вілен Барський. Бібліотека українського мистецтва. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/barskiy-vilen/> (дата звернення: 29.11.2022).

References:

1. Sklyarenko, G. (2018) Ukrainian artists: from the thaw to Independence. Vol. 1. Kyiv. 288 p. [in Ukrainian].
2. Sklyarenko, G. (2020) Ukrainian artists: from the thaw to Independence. Vol. 2. Kyiv. 304 p. [in Ukrainian].
3. Memories of Viktor Platonovich Nekrasov. (2022). [Writer's memory site]. Retrieved from <https://nekrassov-viktor.com/AboutOfVPN/Nekrasov-Barskiy-Vilen/> [in Russian].

4. Lozhkina, A. Permanent revolution. Art in Ukraine, the 20th to the early 21st century. 548 p. Retrieved from <https://www.arthuss.com.ua/pdf/Permanent-Revolution.pdf> (дата звернення: 09.11.2022) [in English].
5. Barsky, V. (1982) «An artist about himself and his work», in the works of 1959-1980 Painting, graphics, collages, texts. Exhibition of the Catholic Academy of Schwerte from January 16 to March 28, 1982. *Schwerte, Germany: Katholische Akademie*. [in German].
6. Barskyi, V. (1986). Amazing art by Chernjahovskij: (memoirs and reflections). *Forum*, 14. pp. 226–237 [in Russian].
7. Lozhkina, A. (2011) *Vilen Barsky - the first Kyiv conceptualist*. ART UKRAINE. Vol. 1 (20). pp. 118–127.
8. Barsky, V. (2022) Library of Ukrainian Art. Retrieved from <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/barskyj-vilen/> [in Ukrainian].

УДК 008

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.3>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,
декан факультету архітектури, будівництва та дизайну
Національного авіаційного університету
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187
vvkarpoff@ukr.net

ІННОВАЦІЙНІ ТРЕНДИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У СФЕРІ ПІДГОТОВКИ ЕКСПЕРТІВ

Дослідження фахової підготовки експертів у галузі мистецтва та колекціонування є вагомим та актуальним для оцінки якості освітнього процесу у контексті розвитку культурного і мистецького простору. Важливо зауважити, що підготовка експертів є новацією, зумовленою об'єктивними обставинами розвитку суспільства. Підготовка мистецтвознавців-експертів була започаткована у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, а з часом інші заклади вищої освіти опанували подібні освітні практики.

На вибір дослідницьких стратегій у розкритті теми дослідження впливали обставини розвитку української державності, культури та мистецтва. Науковим інструментарієм студіювання освітніх інноваційних процесів підготовки експертів слугували засади системного та комплексного підходів, а також історико-хронологічного та історіографічного методів. За основу дослідження взято процес становлення мистецтвознавчої експертної освітньої школи у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Історико-хронологічний метод дозволив виокремити низку етапів та визначити періодизацію процесу підготовки експертів. Початковий етап (2001–2003 рр.) характеризується виокремленням спеціальності експерта та створенням відповідної кафедри. Характерною рисою цього етапу є домінування уваги на підготовку музикознавця-експерта, що пояснюється музичною кваліфікацією викладацького складу. У період з 2003 по 2010 роки відбулося утвердження спеціальності мистецтвознавець-експерт та опрацювання компетентного переліку навчальних дисциплін для підготовки фахівців. Мистецька кваліфікація викладацького складу дозволила опрацювати концептуальне уявлення про професію мистецтвознавця-експерта. Відзначається істотний вплив реставраційних методик у підготовці мистецтвознавців-експертів.

Виявлена залежність якості підготовки та статусу нового фаху від стабільності колективу викладачів. У період реформістського етапу (2010–2017 рр.) відбувається зміна кваліфікації мистецтвознавця-експерта на фахівця ювелірного мистецтва. Така новація відповідала тимчасовій кон'юнктурі і впливу ринку праці. Згодом відбулося повернення до попередньої кваліфікації та відновлення кафедри мистецтвознавчої експертизи. Цей етап характеризується негативними наслідками, пов'язаними зі зниженням рівня навчально-методичного забезпечення та якості освіти.

Характеризуючи джерельну базу дослідження, підкреслимо, що виявлено певну кількість матеріалів, які зберігаються в поточному архіві Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, достатніх для того, аби відобразити процес підготовки експертів. Історіографічний аналіз наявної літератури засвідчив звернення уваги науковців до студіювання проблеми. У теоретичному аспекті мистецтвознавство поділяється на фундаментальне та прикладне.

До наукової новизни одержаних результатів можна віднести не тільки саму постановку і розробку актуальної і на сьогодні теми, яка в науковому вимірі отримала недостатнє висвітлення, але й розкриття моделі підготовки експертів, яка полягає у поєднанні фундаментальних підходів академічного мистецтвознавства з практичними навичками мистецтвознавчої експертизи, оцінки культурних цінностей, визначення їхньої вартості та реставрації.

Ключові слова: мистецтвознавство, колекціонування, експертиза, підготовка експерта-мистецтвознавця, освітній простір, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Karpov Viktor. INNOVATIVE TRENDS OF ART EDUCATION IN THE FIELD OF EXPERT TRAINING

The study of the professional training of experts in the field of art and collecting is important and relevant for assessing the quality of the educational process in the context of the development of the cultural and artistic space. It is important to note that the training of experts is an innovation due to the objective circumstances of the

development of society. The training of expert art historians was started at the National Academy of Managers of Culture and Arts, and over time, other institutions of higher education have adopted similar educational practices.

The choice of research strategies in revealing the research topic was influenced by the circumstances of the development of Ukrainian statehood, culture and art. The principles of systemic and complex approaches, as well as historical-chronological and historiographical methods served as a scientific toolkit for studying educational innovation processes of training experts. The basis of the research is the process of formation of an art history expert educational school at the National Academy of Culture and Arts Managers. The historical-chronological method made it possible to single out a number of stages and determine the periodization of the process of training experts. The initial stage (2001–2003) is characterized by the identification of an expert's specialty and the creation of a corresponding department. A characteristic feature of this stage is the dominance of attention on the training of an expert musicologist, which is explained by the musical qualifications of the teaching staff. In the period from 2003 to 2010, the specialty art critic-expert was approved and a competent list of educational disciplines was developed for the training of specialists. The artistic qualification of the teaching staff made it possible to develop a conceptual idea of the profession of art critic-expert. The significant influence of restoration techniques in the training of art historians-experts is noted.

The dependence of the quality of training and the status of a new specialty on the stability of the teaching staff was revealed. During the reformist stage (2010–2017), the qualification of an art critic-expert changed to a jewelry art specialist. Such an innovation corresponded to the temporary conjuncture and the influence of the labor market. Subsequently, there was a return to the previous qualification and the restoration of the Department of Art Studies. This stage is characterized by negative consequences associated with a decrease in the level of educational and methodological support and the quality of education.

Characterizing the source base of the research, we emphasize that a certain amount of materials, which are stored in the current archive of the National Academy of Managers of Culture and Arts, were found, sufficient to reflect the process of training experts. The historiographical analysis of the existing literature testified to the attention of scientists to the study of the problem. In the theoretical aspect, art history is divided into fundamental and applied.

The scientific novelty of the obtained results can be attributed not only to the formulation and development of a topic that is relevant even today, which in the scientific dimension has received insufficient coverage, but also to the disclosure of the model of expert training, which consists in combining the fundamental approaches of academic art history with the practical skills of art historical expertise, evaluation of cultural values, determination of their value and restoration.

Key words: art history, collecting, expertise, training of an expert art historian, educational space, National Academy of Culture and Arts Managers.

Розвиток соціокультурного простору України у період становлення незалежності відзначався стагнацією усталених мистецьких форм і набутих культурних практик та появою нових напрямів їх розвитку, детермінованих здобутками вільного світу. Зокрема, йдеться про колекціонування культурних цінностей та предметів мистецтва, а також їх експертну оцінку. Цей процес проходив і у радянський час, але позначався домінуючою роллю державних музеїв. У період трансгресії суспільства роль державних установ, із різних причин, зійшла нанівець і домінуючою постала приватна ініціатива. Виник не тільки прошарок колекціонерів, а й артділерів, які утворили приватний ринок руху предметів колекціонування. Цей ринок стрімко набув зрілих форм і вийшов за межі України та постав елементом міжнародної ринкової системи обігу культурних цінностей.

Проте виникла суперечність: органи державного управління у сфері культури та митні

органи не одразу зрозуміли значущість цього процесу та необхідність здійснювати підготовку кадрів за цим напрямом. Характерним у цьому став випадок на митному кордоні, що трапився з представником дипломатичного корпусу однієї з європейських держав і який у кінцевому рахунку спонукав до підтримки ініціативи спеціалістів до впровадження навчання мистецтвознавців зі спеціалізацією експерта артринку. Інцидент довелося вгамовувати на найвищому рівні тогочасному Президентові України Леонідові Кучмі. Випадок засвідчив відсутність на той час та брак належної кількості фахівців у царині мистецтвознавчої експертизи, як і брак розуміння її змісту.

Ініціативу фахівців та громадськості щодо підготовки спеціалістів у сфері експертизи культурних цінностей підтримали у Державній, а з 2010 року – Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Рішенням Вченої ради академії у 2001 році було

утворено кафедру мистецтвознавства та експертної діяльності. Викладачі кафедри запозичили досвід викладання історії образотворчого мистецтва у провідних кафедр закладів вищої освіти країни й долучили до навчальних програм авторські навчально-методичні розробки у галузі експертизи й оцінки культурних цінностей, що стало особливістю кафедри мистецтвознавчої експертизи і виокремлює її з числа інших мистецтвознавчих та музейних кафедр.

Створення кафедри передбачало підготовку фахівців у галузі культури і мистецтв, а саме мистецтвознавчої експертизи для установ різної форми власності, мистецтвознавців-експертів, що мають навички матеріалознавчих досліджень, оцінювачів, фахівців аукціонної та галерейної справи, а також фахівців, які комплексно володіють основами всіх названих напрямів діяльності, що стосується роботи з творами мистецтва, предметами колекціонування та археологічними знахідками.

Перше засідання кафедри відбулося 5 вересня 2001 року під головуванням відомого українського мистецтвознавця, доктора мистецтвознавства, заслуженого діяча культури Польщі, академіка Академії мистецтв України, фахівця у сфері переміщення та повернення культурних цінностей професора Олександра Касьяновича Федорука. До складу кафедри увійшло 12 викладачів. На цьому засіданні кафедри були присутні викладачі Н.Д. Белявіна, А.К. Терещенко, В.Б. Врублевська, С.І. Уланова, С.П. Папета, В.М. Ромащенко, О.В. Ковальчук, О.В. Супрун та завідувач лабораторії кафедри В.О. Аббакумова як секретар засідання. Першим питанням порядку денного засідання кафедри було розглянуто «завдання навчально-виховного процесу кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності на 2001–2002 навчальний рік» [1, с. 1].

Завідувач кафедри О.К. Федорук зазначив, що кафедра є новоутвореною і виділилася в окрему самостійну кафедру тільки на початку вересня. До цього підготовка фахівців за спеціалізацією «мистецтвознавець-експерт» та «музикознавець-експерт» проводилася у межах завдань кафедри теорії, історії і прак-

тики культури. О.К. Федорук відзначив дуже сильний професорсько-викладацький склад нової кафедри, який становлять 3 професори, 3 доценти, а також викладачі, які мають значний практичний досвід і є знаними фахівцями в галузі мистецтвознавства та музикознавства.

До основних питань навчально-виховного процесу кафедри на 2001–2002 навчальний рік завідувач кафедри відніс забезпечення високого науково-професійного рівня викладання дисциплін мистецького циклу, додержання головної стратегії навчальної та навчально-методичної діяльності, забезпечення студентів необхідною літературою. О.К. Федорук окреслив основні напрями діяльності кафедри в рамках концепції діяльності академії. Цими напрямами стали навчальна робота, організаційно-методична робота, наукова робота і громадська діяльність.

На першому засіданні декан факультету мистецтв Н.Д. Белявіна зауважила, що з огляду на те, що кафедра є новою все треба починати «з нуля». Вона відзначила, що з кафедри теорії, історії і практики культури «ми взяли декілька програм, які були розроблені у тому році, але їх дуже мало» [1, с. 2]. Відповідно, завданням кафедри і кожного викладача постало розроблення та підготовка навчально-методичної документації з кожної дисципліни, доопрацювання та удосконалення змісту навчально-тематичних планів, інструктивно-методичне забезпечення навчального процесу, розробка методичних матеріалів для студентів з питань організації їхньої самоосвіти.

У жовтні 2001 року на засіданні кафедри було розглянуто та затверджено план підготовки навчальних програм. До тематики навчальних дисциплін кафедри увійшли такі: інструментознавство (Н.Д. Белявіна); історія зарубіжного мистецтва (С.П. Папета); історія стародавнього мистецтва (С.П. Папета); матеріалознавство (М.М. Балакіна); історія декоративно-ужиткового мистецтва (О.І. Мінжулін); історія музичного мистецтва (А.К. Терещенко); основи національної політики збереження історико-культурної спадщини (В.Б. Врублевська); експертиза творів декоративно-ужиткового мистецтва (О.І. Мінжулін); експер-

тиза культової атрибутики (В.М. Ромащенко); експертиза творів образотворчого мистецтва (Ю.Є. Вакуленко); основи реставрації художніх творів (В.М. Ромащенко); основи музеєзнавства (В.Б. Врублевська); методи дослідження та технічні засоби експертизи (Ю.Є.) Вакуленко; фахова художня творчість (у грудні тема змінена на нову: «Теорія образотворчого мистецтва» (О.В. Ковальчук) [1, с. 12]; історія образотворчого мистецтва для музикознавців (С.П. Папета); експертиза духових музичних інструментів (С.В. Мальков); експертиза струнних смичкових інструментів (Н.Д. Белявіна, А.І. Аєров і В.Д. Гуцуляк); методи дослідження та технічні засоби експертизи (М.І. Бондаренко); основи акустики музичних інструментів (М.І. Бондаренко); сучасне музичне мистецтво (О.В. Супрун); сучасне образотворче мистецтво (О.К. Федорук); фольклористика (О.В. Супрун); аналіз музичних творів (С.І. Уланова) [1, с. 4].

У червні 2002 року було заслухано звіт викладачів кафедри про проведення профорієнтаційної роботи серед абітурієнтів. Зокрема, як згадує С.М. Мальков, «ми з доцентом кафедри Л.М. Івановим (увійшов до складу кафедри у травні 2002 року) склали графік відвідування учбових закладів і зустрічей з абітурієнтами. На зустрічах абітурієнти виявляли зацікавленість до нової спеціалізації, було поставлено багато питань, на які ми дали повні відповіді» [1, с. 26]. Своєю чергою С.П. Папета провів зустрічі із працівниками антикварних магазинів, на яких розповів про особливості спеціальності. Результатом такої роботи став набір на другий курс 12 студентів з другою вищою освітою, які з 15 жовтня 2002 року розпочали навчання.

Аналіз першого року становлення концепту мистецтвознавчої експертизи свідчить про переважання спеціалізації «музикознавець-експерт», що пояснюється наявністю викладачів з освітою у сфері музичного мистецтва та непростим становленням спеціалізації «мистецтвознавець-експерт», у царині якої загальних напрацювань навчальної та методичної літератури не існувало, її доводилося створювати, використовуючи досвід музейних практиків.

У 2004 році на навчання за спеціальністю «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» на денну форму навчання вступило 20 студентів. Ще 2 студенти вступили на другий курс і 7 студентів на третій курс. На заочну форму навчання на третій курс вступило 20 студентів і на четвертий курс добір становив 13 чоловік. Усього на навчання прибуло 64 студенти. З вересня 2004 року завідувачем кафедри став Ю.Л. Афанасьєв.

Результати прийому на спеціальність «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» кваліфікації «мистецтвознавець-експерт» у 2008 році свідчать про зростаючу популярність професії і, зокрема, на заочній формі навчання. У цьому році було прийнято на навчання 18 студентів першого курсу денної форми навчання та 30 студентів третього курсу заочної форми навчання. Два студенти добрали на другий курс денної форми навчання. Вперше відбувся також набір на магістратуру – 15 студентів на денну форму навчання і 22 студенти на заочну форму навчання.

У листопаді 2009 року кафедрою було організовано та проведено Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування». Проведення такої конференції засвідчило зрілість науково-педагогічного потенціалу кафедри, вагомість методів експертизи для розвитку мистецтвознавства та певне становлення теорії мистецтвознавчої експертизи у науковому полі.

Колективом кафедри було видано Словник-довідник експерта-мистецтвознавця. Професором Борисом Платоновим підготовлено підручник з мистецтвознавчої експертизи та оцінки культурних цінностей [2], доцент Петро Нестеренко видав навчальний посібник, присвячений експертизі творів геральдики [3]. До викладання навчальних дисциплін залучалися провідні фахівці Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, Національного науково-дослідного центру реставрації, Центру реставрації Національного музею історії України, Національного музею російського мистецтва,

Національного музею декоративно-прикладного мистецтва. Зокрема, Олександр Мінжунлін, який підготував та видав підручник для студентів художніх навчальних закладів з реставрації творів з металу [4].

Водночас підготовка магістрів виявила труднощі, пов'язані із їх працевлаштуванням, що засвідчило нерозвиненість ринку праці у цій галузі. З іншого боку, існувала проблема змістового наповнення навчальних дисциплін для підготовки магістрів, яка була продиктована суперечливістю, недостатнім опрацюванням та неусталеною практикою використання методик оцінювання у сфері обігу предметів мистецтва та культурних цінностей.

З жовтня 2010 року кафедру мистецтвознавства та експертної діяльності очолив В.А. Сіверс, доктор філософських наук, професор. Раніше він працював на посадах завідувача кафедри, декана факультету і добре знайомий з організацією навчального процесу. За роки роботи на цій посаді його попередника Ю.Л. Афанасьєва був сформований педагогічний колектив кафедри, посилений склад кафедри експертами та базами практики. За його словами кафедра перебуває на вершині свого розвитку [5].

З урахуванням необхідності динамічного реагування на потреби ринку праці у царині мистецтвознавчої експертизи кафедрою було внесено пропозицію створити Інститут артекспертизи та ювелірної майстерності [6]. У його складі існували кафедра мистецтвознавства та експертної діяльності та кафедра ювелірної майстерності. Професор Б.О. Платонов з жовтня 2011 року став завідувачем кафедри мистецтвознавства та експертно-оціночної діяльності [7, с. 101], а професор Ю.В. Романенкова завідувачем кафедри ювелірного мистецтва. Зауважимо, що у назві відбулося уточнення – доповнено напрям оціночної діяльності. В межах новоутвореного інституту була відкоригована концепція розвитку кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності і змінено кваліфікацію магістрів «мистецтвознавець-експерт, оцінювач» на «мистецтвознавець-експерт, фахівець з галерейної та аукціонної справи».

З 2012 року у діяльності кафедри розпочинається період реформації. У цей рік кафедра повернулася до вже вживаної назви – мистецтвознавства та експертної діяльності [7, с. 140]. Проте уже у лютому 2013 року у зв'язку із реорганізацією Інституту артекспертизи та ювелірного мистецтва кафедру із назвою «кафедра прикладного мистецтвознавства, художньої експертизи та ювелірного мистецтва» [7, с. 161] очолила доктор мистецтвознавства, професор Ю.В. Романенкова. У квітні 2013 року відбулася реструктуризація академії і нове підпорядкування кафедри [7, с. 163]. Однак у вересні 2013 року кафедра вже найменувалася як кафедра ювелірного мистецтва [7, с. 170]. Такий перебіг подій свідчить про неусталене уявлення місії і завдань мистецтвознавчої експертизи та пошук її моделі, яка б відповідала процесам розвитку мистецтва. Вочевидь, це пов'язано із нестабільністю викладацького складу та неспроможністю створити освітню та наукову школу у царині експертизи творів мистецтва.

У вересні 2013 завідувачем кафедри був призначений досвідчений практик та теоретик у царині експертизи культурних цінностей професор В.В. Індутний [8], і знову повернулися до вживаної назви – кафедра мистецтвознавства та експертної діяльності. У грудні 2013 року викладачі кафедри були ознайомлені з новим навчальним планом для ОКР «Бакалавр», який поєднує дві кваліфікації – «мистецтвознавець-експерт» і «художник ювелірних виробів». У серпні 2015 року було прийнято рішення про реорганізацію структурних підрозділів академії [9]. Відповідно до нової структури кафедра отримала нову назву – кафедра мистецтвознавчої експертизи.

Важливою віхою у роботі кафедри стало проведення у червні 2013 року новітньої інноваційної моделі навчання аукціону «Арт-А» студентами-мистецтвознавцями та студентами кафедри ювелірного мистецтва спільно із Центром української культури і мистецтва під керівництвом С.В. Долеско. Кошти, отримані від проведення першого аукціону, були спрямовані на надання допомоги у лікуванні дітей. Надалі такі аукціони були проведені

у 2015 та 2018 роках і набули сталої форми навчальної роботи [10].

До здобутків кафедри у 2015 році слід віднести рекомендацію до друку підручника «Колекціонування культурних цінностей» авторства Бориса Платонова [11]. Зокрема, це важливо, тому що дослідження процесу колекціонування культурних цінностей є не досить розробленою у теоретико-методологічному значенні і прикладному аспекті проблемою.

У квітні 2016 року кафедра спільно із Національним Києво-Печерським історико-культурним заповідником започаткувала проведення міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності». Конференція набула визнання у реставраторів і проводиться щорічно.

У березні 2017 року, зважаючи на високий науковий рівень, кафедра рекомендувала до друку навчальний посібник викладачки Т.Р. Тимченко «Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис» [12], у квітні 2017 року навчальний посібник консультанта кафедри В.І. Цитовича «Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (методологія та практика)» [13]. У 2018 році спільно з управлінням культури Київської обласної державної адміністрації для працівників обласних музейних закладів був проведений навчальний семінар-практикум з проблем формування, атрибуції та оцінки музейного фонду [14]. У 2019 році публікується навчальний посібник з визначення оціночної вартості культурних цінностей за витратним підходом та формування мистецьких музейних колекцій [15], також навчальний посібник з експертизи предметів вексилології та фалеристики [16].

З 2018 року до освітніх практик увійшло поняття технологічної експертизи творів мистецтва. Завдяки співпраці академії із приватною компанією «Артлаб» студенти отримали можливість вивчити оптичні та фізико-хімічні методи технологічного дослідження творів мистецтва [17], матричної спектрометрії з часовою іонізацією лазерної десорбції [18] та інші.

Загалом, у підготовці експертів творів мистецтва у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв можливо виділи низку етапів. Хронологічно обмежений 2001 та 2003 роками початковий етап характеризується виокремленням спеціальності експерта та створенням відповідної кафедри. Характерною рисою цього етапу є домінування підготовки музикознавця-експерта, що пояснюється музичною кваліфікацією викладацького складу. На другому етапі (2003–2010) відбулося утвердження спеціальності «мистецтвознавець-експерт». Діяльність кафедри характеризувалася стабільністю викладацького складу, що дозволило опрацювати тематичну структуру навчальних дисциплін та їх навчально-методичне забезпечення. Відзначимо відчутний вплив реставраційних методик у підготовці мистецтвознавців-експертів, що пояснюється залученням до викладання дисциплін поруч із мистецтвознавцями і реставраторів.

Невдалий «реформістський» етап (2010–2017) пов'язаний із ліквідацією кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності, запровадженням нової кваліфікації – фахівця ювелірного мистецтва і згодом поверненням до кваліфікації мистецтвознавця-експерта, відновленням і створенням кафедри мистецтвознавчої експертизи. Цей етап характеризується негативними наслідками, пов'язаними із нестабільністю викладацького складу, зниженням рівня навчально-методичного забезпечення та якості освіти.

Одночасно, що можна відзначити як позитивне явище, відбулася переоцінка набутого досвіду та формування компетентного переліку навчальних дисциплін з підготовки експертів. Викладацький склад кафедри зберіг традиції викладання фундаментальних підходів академічного мистецтвознавства у поєднанні з практичними навичками з мистецтвознавчої експертизи та оцінки культурних цінностей, їх реставрації.

Характеризуючи джерельну базу дослідження, підкреслимо, що виявлено певну кількість матеріалів, які зберігаються в поточному архіві Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, достатніх для

того, аби відобразити процес підготовки експертів. Історіографічний аналіз наявної літератури засвідчив початок звернення уваги науковців до студіювання проблеми.

На думку Оксани Циганок, у теоретичному аспекті мистецтвознавство поділяється на фундаментальне та прикладне. Мистецтвознавство перебуває на стадії трансформації та формування через специфіку розвитку вітчизняного мистецтва в реаліях сучасності. Поза увагою науки опинився цілий пласт теоретичних та практичних знань, які фактично забезпечують появу нових предметів мистецтва. Як приклад, започаткована та розвивається теорія нейроарту [19], Марина Юр дослідила метамодель сучасного мистецтва [20].

Розгалуження науки про мистецтво на фундаментальний та прикладний напрями видається вдалим способом виходу з теоретичної кризи. Прикладне мистецтвознавство інтегрує гуманітарні, суспільні, природничі та формальні науки та являє собою комплексний інструмент впливу на мистецькі практики [21]. Крім того, прикладне мистецтвознавство слугує руху та обігу культурних цінностей, отже, потребує прикладних досліджень, експертної оцінки предметів мистецтва та опрацювання методик оцінки провенансу і визначення вартості предметів мистецтва, створених на новітніх технологіях. Проблеми

практичного мистецтвознавства розглядаються на щорічній конференції, тематика якої присвячена атрибуції творів мистецтва, експертизі та оцінці культурних цінностей [22].

До наукової новизни одержаних результатів можна віднести не тільки саму постановку і розробку актуальної теми, яка в науковому вимірі отримує своє висвітлення, але й розкриття моделі підготовки експертів, яка полягає у поєднанні фундаментальних підходів академічного мистецтвознавства з практичними навичками мистецтвознавчої експертизи, оцінки культурних цінностей, визначення їх вартості та реставрації.

Зазначимо, що досвід впровадження нової спеціальності набув поширення і в інших закладах вищої освіти. У Київському національному університеті культури і мистецтв відкрито кафедру музеєзнавства та експертизи культурних цінностей, у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури впроваджено навчальні дисципліни з експертизи культурних цінностей. У Національному Києво-Печерському заповіднику створено відділ реставрації, консервації та експертизи. Становлення нових освітніх та наукових шкіл у цій царині свідчить про розвиток українського мистецтва, включення його у глобальний арт-ринок та потребу у його експертному забезпеченні.

Література:

1. Поточний архів НАКККІМ, справа 11/1-06, с. 1, протокол засідання кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності № 1 від 5.09.2001.
2. Платонов Б.О. Основи оціночної діяльності : підручник. Київ : НАКККІМ, 2013. 227 с.
3. Нестеренко П.В. Експертиза предметів і атрибутів геральдики : навчальний посібник. Київ : НАКККІМ, 2009. 139 с.
4. Мінжулін О.В. Реставрація творів з металу : підручник. Київ : Спалах, 1998. 232 с.
5. Поточний архів НАКККІМ, спр. 11/1-06, т. 3, с. 31.
6. Наказ ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв від 1 лютого 2012 року № 83-к.
7. Поточний архів НАКККІМ, спр. 11/1-06, т. 3, с. 101.
8. Індутний В.В. Оцінка пам'яток культури. Київ : СПД Моляр С.В., 2009. 537 с.
9. Наказ ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 132-о від 27 серпня 2015 р.
10. Третій Благодійний Аукціон Молодих Митців «АРТ А». URL: <https://www.dolesko.com/Tretij-blagodijnij-avkcion-molodih-mistcii-ART-A-1931.html?fbclid=IwAR0Jjnl1SGnpIA6hgEiUZ4GSIQ3MSr6yV1853A7anNvfAxXEFDuj2nQbJc>.
11. Платонов Б.О. Колекціонування культурних цінностей : курс лекцій. Київ : НАКККІМ, 2016. 108 с.

12. Тимченко Т.Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія і методологія) : навчальний посібник. Київ : НАКККІМ, 2017. 120 с.
13. Цитович В.І. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (методологія та практика) : навчальний посібник. Київ : НАКККІМ, 2017. 128 с.
14. Музейний фонд: формування, атрибуція, оцінка : збірник матеріалів навчального семінару-практикуму./ Під заг. ред. Карпова В.В. Київ. упр. культ. Київськ. обл., 2018. 44 с.
15. Карпов В.В., Денисюк Ж.З. Формування мистецьких музейних колекцій: визначення оціночної вартості культурних цінностей за витратним підходом : навчальний посібник. Київ : НАКККІМ, 2019. 120 с.
16. Карпов В.В. Експертиза предметів вексилології та фалеристики : навчальний посібник. Київ : НАКККІМ, 2019. 170 с.: іл.
17. Андріанова О.Б., Біскулова С.О., Борисенко М.О. Технологічне дослідження як складник експертизи та реставрації творів мистецтва на паперовій основі. *Сучасні проблеми консервації і реставрації та писемної культури на пергаментній і паперовій основах* : матеріали Першої міжнародної науково-практичної конференції, Львів, 23 листопада 2018 р. С. 23–31.
18. Наумов О.Г., Карпов В.В. Дослідження поверхні творів емальєрного мистецтва методом матричної спектрометрії з часовою іонізацією лазерної десорбції. *Музеї і реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності* : матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції, 24–25 жовтня 2021 р. Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Асоціація реставраторів України. Київ : НЗКПЛ, 2021. С. 214–217.
19. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ : НАКККІМ, 2019. 80 с.
20. Юр М.В. Метамоделі українського живопису : монографія. Нац. Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Вінниця : Твори, 2019. 426 с.
21. Іванов С.В., Циганок О.Б. Прикладне мистецтвознавство як результат диференціації сучасної науки про мистецтво. *Вісник НАКККІМ*. 2019. № 1. С. 220–226.
22. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей* : матеріали наук.-практич. конф. (24–25 жовтня 2019 р., м. Київ). Київ : НАКККІМ, Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. 230 с.

References:

1. Potochnyi arkhiv NAKKKIM, sprava 11/1-06, s. 1, protokol zasidannia kafedry mystetstvoznavstva ta ekspertnoi diialnosti № 1 vid 5.09.2001. [Current archive of NAKKKIM, file 11/1-06, p. 1, minutes of the meeting of the Department of art history and expert activity. No. 1 dated September 5, 2001].
2. Platonov, B.O. (2013). *Osnovy otsinochnoi diialnosti: pidruchnyk* [Basics of evaluation activity] Kyiv: NAKKKIM. 227 s.
3. Nesterenko, P.V. (2009). *Ekspertyza predmetiv i atrybutiv heraldyky: navchalnyi posibnyk* [Examination of subjects and attributes of heraldry]. Kyiv: NAKKKIM. 139 s.
4. Minzhulin, O.V. (1998). *Restavratsiia tvoriv z metalu: pidruchnyk* [Restoration of metal works]. Kyiv: Spalakh. 232 s.
5. Potochnyi arkhiv NAKKKIM [Current archive of NAKKKIM], spr. 11/1-06, t. 3, s. 31.
6. Nakaz rektora Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv vid 1 liutoho 2012 roku № 83-k. [Order of the Rector of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts dated February 1, 2012 year No. 83-k.].
7. Potochnyi arkhiv NAKKKIM [Current archive of NAKKKIM] spr. 11/1-06, t. 3, s. 101.
8. Indutnyi, V.V. (2009). *Otsinka pamiatok kultury* [Evaluation of cultural monuments]. Kyiv: SPD Moliar S.V. 537 s.
9. Nakaz rektora Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv № 132-o vid 27 serpnia 2015 r. [Order of the Rector of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts No. 132 of August 27, 2015].
10. Tretii Blahodiinyi Auktsion Molodykh Myttsiv «ART A» [Third Charity Auction of Young Artists “ART A”]. Retrieved from: <https://www.dolesko.com/Tretij-blagodijnij-aukcion-molodih-mistciiv-ART-A-1931.html?fbclid=IwAR0Jjn1SGnpIA6hgEiUZ4GSIQ3MSr6yV1853A7anNvfAxXEdFDuj2nQbJc>.
11. Platonov, B.O. (2016). *Kolektsionuvannia kulturnykh tsinnostei: kurs leksii* [Collecting cultural values]. Kyiv: NAKKKIM. 108 s.
12. Tymchenko, T.R. (2017). *Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (istoriia i metodolohiia): navchalnyi posibnyk* [Examination of works of fine art: painting (history and methodology)]. Kyiv: NAKKKIM. 120 s.

13. Tsytovych, V.I. (2017). Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (metodolohiia ta praktyka): navchalnyi posibnyk [Examination of works of fine art: painting (methodology and practice)]. Kyiv: NAKKKIM. 128 s.
14. Muzeinyi fond: formuvannia, atrybutsiia, otsinka: Zbirnyk materialiv navch. seminaru-praktykumu [Museum fund: formation, attribution, evaluation] / Pid zah. red. Karpova V.V. Kyiv. Upr. kult. Kyivsk. obl., 2018. 44 s.
15. Karpov, V.V., Denysiuk, Zh.Z. (2019). Formuvannia mystetskykh muzeinykh kolektsii: vyznachennia otsinochnoi vartosti kulturnykh tsinnostei za vytratnym pidkhodom: navchalnyi posibnyk [Formation of art museum collections: determination of the estimated value of cultural values according to the cost approach]. Kyiv: NAKKKIM. 120 s.
16. Karpov, V.V. (2019). Ekspertyza predmetiv veksylolohii ta falerystyky: navchalnyi posibnyk [Examination of the subjects of vexillology and phalerology]. Kyiv: NAKKKIM. 170 s.: il.
17. Andrianova, O.B., Biskulova, S.O., Borysenko, M.O. (2018). Tekhnolohichne doslidzhennia yak skladnyk ekspertyzy ta restavratsii tvoriv mystetstva na paperovii osnovi [Technological research as a component of examination and restoration of works of art on a paper basis]. Suchasni problemy konservatsii i restavratsii ta pysemnoi kultury na perhamentnii i paperovii osnovakh: materialy Pershoi mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Lviv, 23 lystopada 2018 r. S. 23–31.
18. Naumov, O.H., Karpov, V.V. (2021). Doslidzhennia poverkhni tvoriv emaliernoho mystetstva metodom matrychnoi spektrometrii z chasovoio ionizatsiieiu lazernoii desorbtsii [Investigation of the surface of works of enamel art by the method of matrix spectrometry with temporal ionization of laser desorption]. Muzei i restavratsiia u konteksti zberezhenia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti: materialy VI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, 24–25 zhovtnia 2021 r. Nats. akad. ker. kadryv kult. i mystets.; Asotsiatsiia restavratoriv Ukrainy. Kyiv: NZKPL. P. 214–217.
19. Karpov, V., Syrotynska, N. (2019). Neuroart: mystetstvo piznannia liudyny [Neuroart: the art of human cognition]. Kyiv: NAKKKiM. 80 s.
20. Yur, M.V. (2019). Metamodel ukrainskoho zhyvopysu: monohrafiia [The metamodel of Ukrainian painting]. Nats. Akad. mystetstv Ukrainy, In-t problem suchas. mystetstva. Vinnytsia: Tvory. 426 s.
21. Ivanov, S.V., Tsyhanok, O.B. (2019). Prykladne mystetstvoznavstvo yak rezultat dyferentsiatsii suchasnoi nauky pro mystetstvo [Applied art history as a result of the differentiation of modern science of art]. Visnyk NAKKKIM. № 1. S. 220–226.
22. Naukova atrybutsiia tvoriv mystetstva, ekspertyza ta otsinka kulturnykh tsinnostei: materialy nauk.-praktych. konf. (24–25 zhovtnia 2019 r., m. Kyiv). [Scientific attribution of works of art, examination and assessment of cultural values]. Kyiv: NAKKKIM, Asotsiatsiia mystetstvoznavstiv, ekspertiv, otsiniuvachiv ta restavratoriv, 2019. 230 s.

UDC 72.01/.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.4>**Kryvuts Svitlana Vasylivna,**

PhD, Associate Professor,
Department “Environmental Design”,
Kharkiv State Academy of Design and Arts
ORCID ID: 0000-0003-3916-7142
svkdesignsvk@gmail.com

Mruye Fatme Ali,

Master of the second year of study,
Department “Environmental Design”,
Kharkiv State Academy of Design and Arts
ORCID ID: 0000-0003-1262-0402
tatimrouwe99@gmail.com

MAIN ASPECTS OF THE PEOPLE-CENTERED APPROACH IN THE FORMATION OF THE ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE ENVIRONMENT OF THE HOSPITAL TERRITORY

The article defines the main accents for the formation of the design of the architectural and landscape environment of the territory of hospitals. Design issues of health care facilities are extremely important for ensuring the quality of life of citizens of any country. The same applies to the adjacent territories, which allow to completely solve the issue of comfortable stay of sick people and their visitors on the territory of medical or preventive facilities. In this context, one of the directions for solving the above-mentioned tasks is design based on the principles of safety, comfort and aesthetic harmony, which in the design of the architectural and landscape environment make it possible to ensure the preservation of natural components in unity and harmony with the environment and people. So, the problems of our research are related to the definition of the main issues related to the formation of a safe design of the architectural and landscape environment of the territory of medical institutions, the disclosure of the compositional and planning principles of their solution. The reason for choosing these questions is that in today's conditions, a person is constantly under the influence of stressful circumstances, which contribute to the formation of constant tension, the development of a depressive or aggressive state, which also leads to other psychological and physical diseases. Meanwhile, the influence of the natural environment is very effective. If the patient is in the natural environment for a certain day, it significantly reduces the symptoms of irritability, anxiety and fatigue. The interaction with natural elements, the availability of the compositional and planning solution of the territory of the medical institution, the comfortable and expressive design of the rest areas – have a great impact on the psycho-emotional state of a person and contribute to his faster recovery. Thus, if you pay attention to solving the issues of shaping the design of the territory of medical institutions with the help of natural elements and additional objects of small architectural form – all this will help to improve recreation and improve the health of people.

Key words: territory, medical and preventive institution, design of architectural and landscape environment, principles, natural elements.

Кривуц Світлана, Мрує Фатмі Алі. ОСНОВНІ АСПЕКТИ ЛЮДИНОЦЕНТРИЧНОГО ПІДХОДУ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНОГО СЕРЕДОВИЩА ТЕРИТОРІЇ ЛІКАРЕНЬ

У статті визначено основні акценти для формування дизайну архітектурно-ландшафтного середовища території лікарень. Проблеми дизайну закладів охорони здоров'я є вкрай важливими для забезпечення якості життєдіяльності громадян будь-якої країни. Так само це стосується і прилеглих територій,

що дозволяють повністю вирішити питання комфортного перебування хворих людей та їх відвідувачів на території медичних або профілактичних об'єктів. У такому контексті одним з напрямів вирішення зазначених вище завдань є дизайн, що базується на принципах безпеки, комфортності та естетичної гармонійності, які у проектуванні архітектурно-ландшафтного середовища дозволяють забезпечити можливості для збереження природних компонентів в єдності та гармонії з навколишнім середовищем та людиною. Отже, проблематика нашого дослідження пов'язана з визначенням головних питань, що стосуються формування безпечного дизайну архітектурно-ландшафтного середовища території медичних закладів, розкриття композиційно-планувальних принципів їх вирішення. Причиною обрання зазначених питань є те, що в умовах сьогодення людина перебуває під безперервним впливом стресових обставин, які сприяють формуванню постійної напруги, розвитку депресивного або агресивного стану, що також призводить до інших психологічних та фізичних захворювань. Навпаки, вплив природного оточення є дуже ефективним. Якщо пацієнт протягом певної доби перебуває в природному оточенні, це значно зменшує симптоми дратівливості, тривожності і втоми. Взаємодія з природними елементами, доступність композиційно-планувального рішення території медичного закладу, комфортний та виразний дизайн зон відпочинку має великий вплив на психоемоційний стан людини та сприяє її скорішому оздоровленню. Таким чином, якщо приділити увагу вирішенню питань формування дизайну території медичних закладів за допомогою природних елементів та додаткових об'єктів малої архітектурної форми, все це допоможе вдосконаленню відпочинку та оздоровленню людей.

Ключові слова: територія, медично-профілактичний заклад, дизайн архітектурно-ландшафтного середовища, принципи, природні елементи.

Introduction. Creating a design of an architectural and landscape environment is an urgent problem today, which is based on taking into account many tasks of a functional, psychological and aesthetic nature. A high-quality solution to the above tasks leads to the successful implementation of social requirements of any country and to taking into account the problems of people with disabilities based on the principles of universal design. The formation of the unique structure of the territory of medical and preventive institutions allows to determine the most modern accents of the human-centered approach, the main ones worth mentioning are: 1) defining the tasks of forming functional zoning; 2) solving problematic issues based on the principles of safety, environmental friendliness, comfort and aesthetic harmony; 3) focusing attention on factors that reflect the solution of social issues. In addition, all significant tasks systematized in this study can be used in the training of design students of the second level of education.

Materials and methods. To solve these tasks, a systematic approach was applied, which led to the examination of the territories of medical institutions in the complex of their multifaceted components, their coordinated interaction. At various stages, general scientific methods (method of visual observation, method of analogies) and special methods of scientific research (methods of functional, constructive-

technological, ergonomic, figurative-stylistic and artistic-compositional analysis) were used.

Discussion. Medical centers are multifunctional complexes in which young specialists are trained, patients are rehabilitated and treated in multidisciplinary areas, scientific research is conducted, and development projects of the country are developed. Modern world architectural opinion emphasizes the extremely limited number of studies aimed at the scientific justification of architectural and design decisions of medical institutions [1]. Regarding conceptual issues, the problem of psychological adaptation of a person to the conditions of existence in the physical environment attracts the most attention. According to modern ideas, if the physical environment does not correspond to the usual psychological attitudes of a person, conflict, misunderstanding, stress and adverse mental states arise: confusion, disappointment, anger, aggression [1]. Scientists have clearly formulated the need for personalization of personal space and the need to create a positive atmosphere due to the professional implementation of the design of the architectural and landscape environment [4]. Therefore, the analysis and systematization of the main aspects based on the principles of safety, environmental friendliness, comfort and aesthetic harmony is an urgent issue for the practical solution of the design of the territory of medical facilities on the basis of scientifically

based conclusions. We will analyze the main tasks, relying on the professional practice of architectural studios and design concepts.

Defining the tasks of forming functional zoning involves a holistic approach and coordination of all proposed elements, where a planning solution for the territory of medical and preventive facilities is professionally developed, the main functional zones are selected, an information message system is decided, and compositional accents in the form of small architectural forms, lighting systems and landscaping elements are proposed. According to the research of T. Pashintseva, the main problems in the process of projecting and

designing the territory of a medical institution are the definition of general compositional schemes in the planning decision, the selection of the most optimal volume-spatial solution of space, the design of small architectural forms, compliance with technological requirements [6].

As evidenced by the visual material of the study, the spatial composition of the design of the territory, in this case, can differ in the variety of methods of its construction, among which the following should be mentioned:

– *the adoption of symmetrical balance*, which allows to create a soothing and comfortable environment in the territory of hospitals;

– *the adoption of asymmetric balance*, which helps to reveal the quality of the formation of the design of the functional zones of the territory due to the different sizes of the proposed elements and forms, but with an emphasis on their mutual coordination and subordination.

Design-organization of the territory of hospitals in accordance with the *provision of psychological comfort* is based on the use of the *principles of safety, environmental friendliness and comfort* (Figure 1).

The first principle (safety) takes into account ergonomic standards, the requirements of people with disabilities and provides free access to the necessary areas in the hospital. In addition, the above-mentioned tasks when planning the territory of a medical institution should take into account its features and emphasize the clear distribution of the territory with the formation of functional zones isolated from each other. For each of these zones, the requirements for landscaping and landscaping are applied not only in accordance with the *principle of safety*, but also in accordance with the *principle of comfort*.

In turn, the *principle of environmental friendliness* is

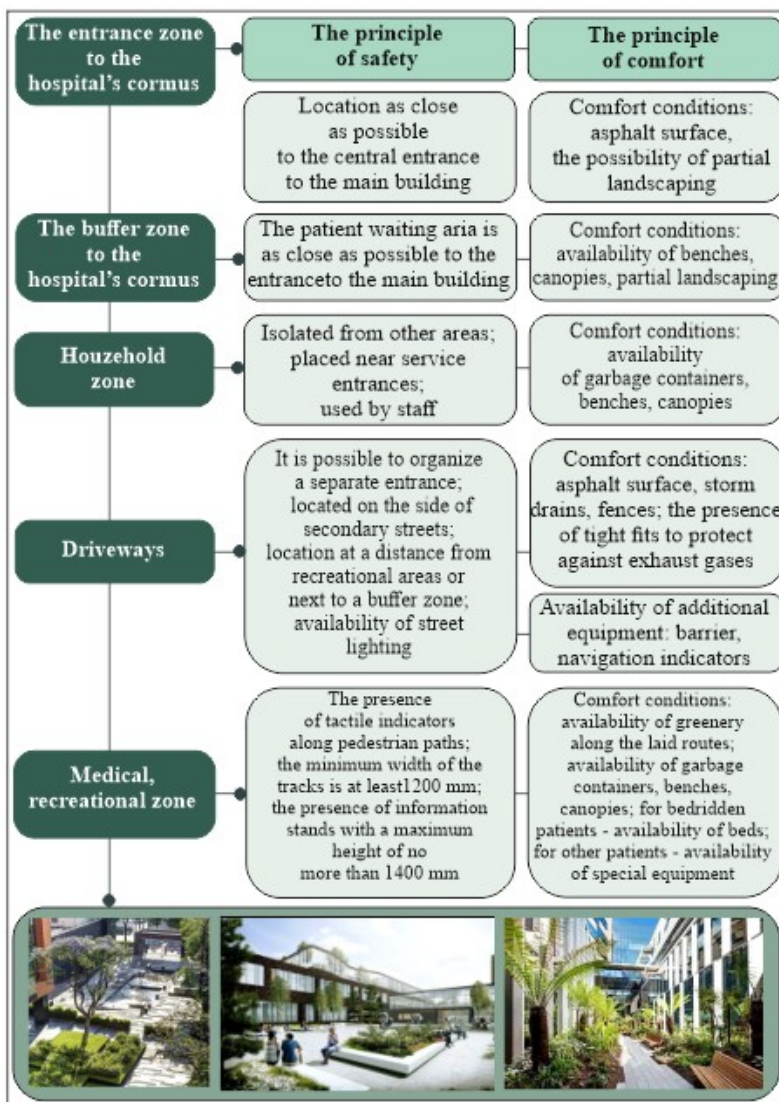


Fig. 1. Formation of the territory of medical institutions based on the principles of safety and comfort

<https://worldlandscapearchitect.com/bendigo-hospital-bendigo-australia-oculus/>
<https://www.cfmoller.com/>

extremely important for the formation of the design of the territory of medical institutions from the point of view of psycho-emotional perception of it by patients and hospital visitors. Designing the territory, thus, requires taking into account both the properties of the architectural and landscape environment, as well as changes in the development of its functional zones, the preservation of existing natural elements and the creation of design elements and forms that significantly improve the aesthetic characteristics of the external space of hospitals and contribute to the faster recovery of patients. Among the main *compositional and planning principles* that help to improve the solution of the territory based on the general principle of environmental sustainability, the following should be mentioned:

- *the principle of interconnection* of small architectural forms and landscape elements;

- *the principle of consistency* of vertical and horizontal elements and forms in the design of the architectural and landscape environment of hospitals;

- *the principle of spatiality*, which creates opportunities for the visual disclosure of all components of the natural environment in the planning solution of space due to their multi-layeredness (enclosing natural covering, lawns, vertical plantings, etc.) and the variety of functions (*Figure 2*). The results of many studies conducted on several groups of individuals indicate that even short-term visual encounters with real or simulated natural conditions can cause significant psychophysiological recovery within 3–5 minutes [2].

It is worth noting that therapeutic gardens are no less popular in developed countries, which are also becoming a professional example of

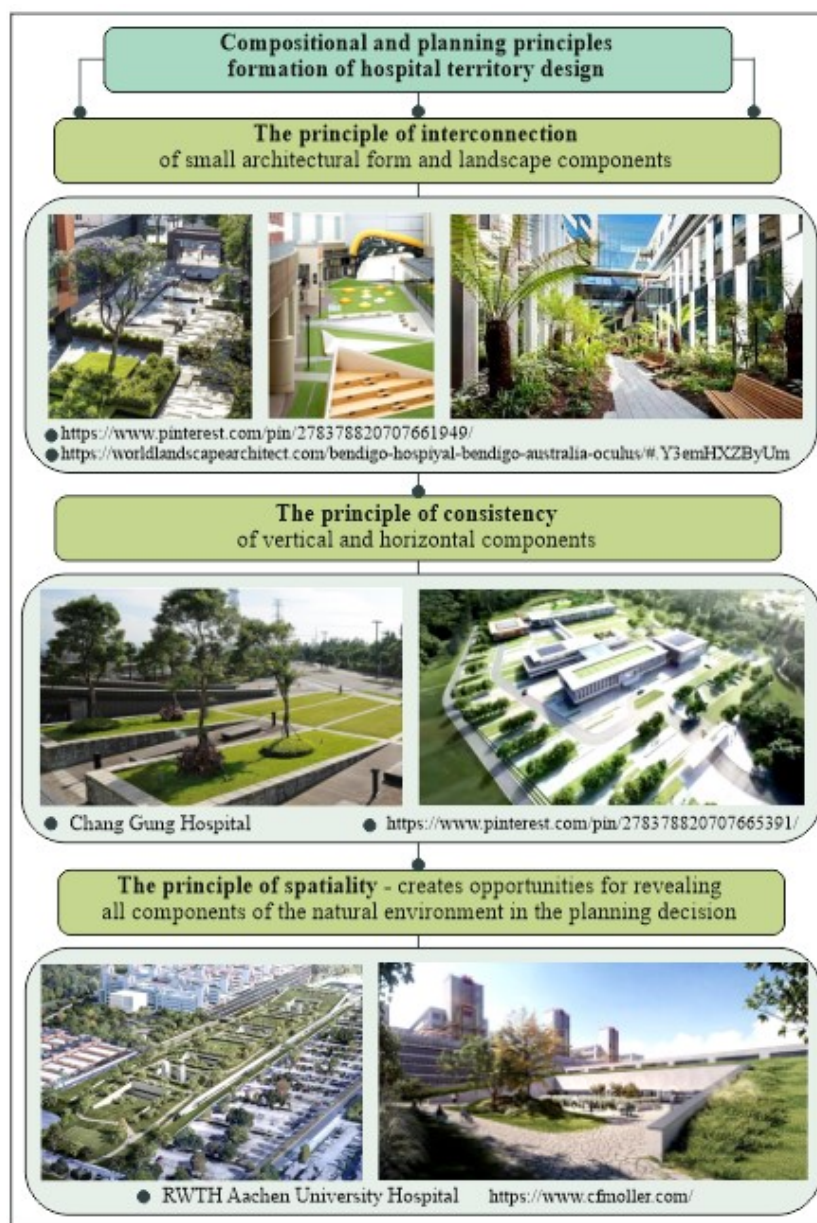


Fig. 2. Formation of the territory of hospitals on the basis of compositional and planning principles

landscaping the territory of medical facilities. In addition to gardens, designers offer courtyards, atriums, terraced gardens, meditation areas, and ponds to improve design based on the *principle of environmental*. All the measures mentioned above are designed to speed up the recovery of patients and ensure comfort in the hospital environment. The next important aspect when deciding the design of the territory of hospitals is the disclosure of factors related to taking into account the *principle of aesthetic harmonization* in the creation of the design of the architectural and landscape environment of medical facilities, which allows you to focus on various methods of

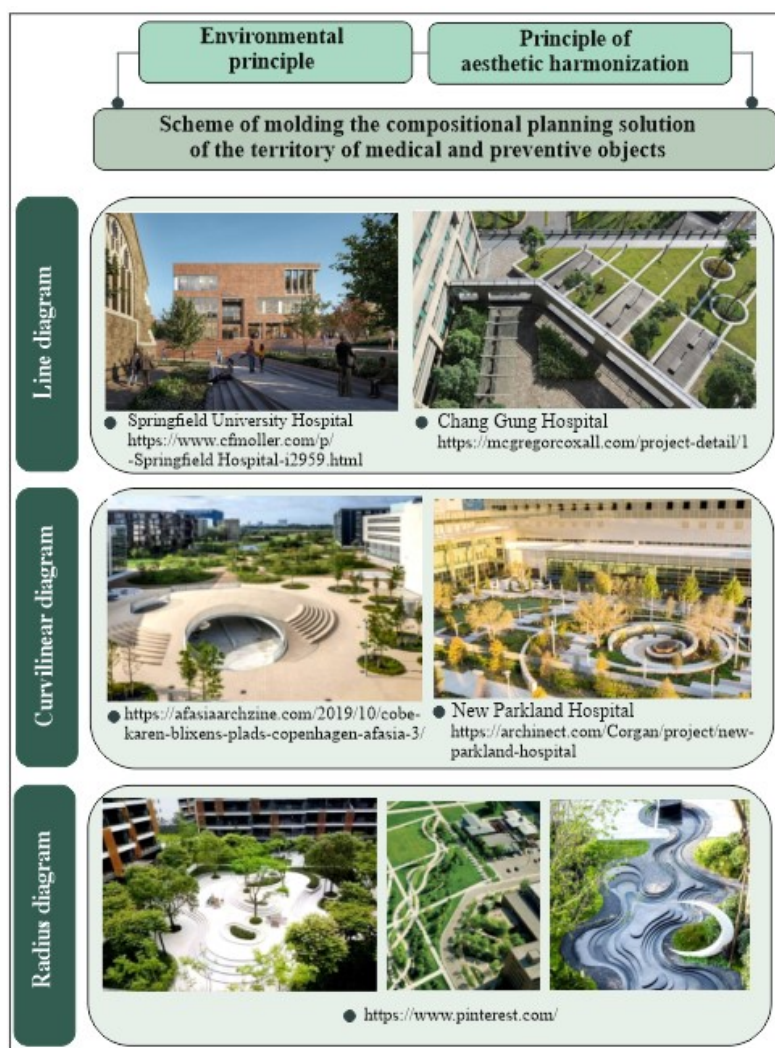


Fig. 3. Formation of the territory of medical institutions based on the principles of environmental and aesthetic harmonization

compositional and planning solutions, namely:

- *acceptance of the proximity* of the location of natural elements from each other;

- *accepting the dependence of the axes* on the visual perception of the overall composition of the landscape;

- *acceptance of closure* in the design of functional zones of the general composition of the territory of hospitals;

- *acceptance of color ratio* (natural forms, small architectural forms and covering and paving materials). In this context, the main possibilities of landscape design in the sense of determining the principles of environmental friendliness and aesthetic harmonization in the formation of the territory of hospitals are connected with the proposals of various covering materials, which are used taking into account the following

schemes: 1) on the basis of a *linear scheme* of construction of elements of characteristic geometric shapes (such as a strip of lawn or the border between a lawn and a hard surface); 2) on the basis of the *curvilinear scheme* of the formation of a certain compositional system; 3) on the basis of the *radius scheme* of solving a graphic pattern, which contributes to the recognition of a place on the basis of a certain visual code;

- *Adopting the ratio of forms* in the design of the architectural and landscape environment according to their position in space based on three types of compositional and planning solutions (frontal, three-dimensional and depth-spatial). *The frontal construction* of the overall composition of the space allows people in wheelchairs to fully perceive the wide area without unnecessary accent elements. *Volumetric composition* in the design of functional areas of the territory of hospitals allows you to focus on compositional accents, which can be both natural and artificially created, but harmoniously combined with each other and created in three

dimensions. Deep perspectives can be offered by designers due to the *depth-spatial composition* of different areas of the hospital territory. In this case, the *principle of aesthetic harmonization* is revealed through the perception of linear and aerial perspective;

- *acceptance of opposition* of small architectural forms and natural elements (contrast forms, structures, etc.);

- *symmetry – asymmetry techniques*, thanks to which it is possible to create a feeling of calmness, relaxation or, for the time being, to solve problems with depressive moods thanks to the activation of the overall composition of the surrounding space based on dynamic elements and forms.

Results. The analysis and systematization of the main tasks of solving the design of the architectural

and landscape environment of medical facilities made it possible to determine the main principles that help to significantly accelerate the recovery of patients in a harmonious natural space. The classification of the visual material of the best examples of the creation of the design of the territory of the hospitals contributed to the disclosure of the design potential, which indicates the diversity of the author's concepts, based on several basic modern

techniques. The obtained results of the theoretical substantiation of the research material made it possible to reveal the relationship between natural components and elements of small architectural forms; to analyze the compositional schemes of solving the space of the territory of hospitals and to point out the importance of natural elements and forms for improving the psycho-emotional atmosphere of the people who are there.

Bibliography:

1. Golembiewski J.A. The Handbook of Salutogenesis. Chapter 26. Salutogenic Architecture in Healthcare Settings. 2017. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK435851/>.
2. Hartig T., Book A., Garvill J., Olsson T. and Garling T. Environmental Influences on Psychological Restoration. *Scandinavian Journal of Psychology*. 1995. Vol. 37. No. 4. P. 378–393.
3. Максименко Н.В. Організація управління в екологічній діяльності : підручник для студентів екологічних спеціальностей вищих навчальних закладів / Н.В. Максименко, В.В. Задніпровський, Р.О. Квартенко; вид. 3-тє, перероб. і доп. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011. 282 с.
4. Mittelmark M.B., Sagy S., Eriksson M., et al., editors. Cham (CH): Springer The Handbook of Salutogenesis. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28590610/>.
5. Oleg Krasylnykov, Viktor Proskuriakov, Hayane Akopyan. Search of futuristic principles for the concept of the medical center for young people. TEKA Commission of Architecture, Urban planning and Landscape Studies. Lublin, 2018. Volume XIV/2, P. 38–42.
6. Пашинцева Т. Архітектура медичних установ: від поліклінік до спеціалізованих центрів. *Архітектурний Вісник*. 2007. № 5 (98). С. 14–17.

References:

1. Golembiewski, J.A., (2017). The Handbook of Salutogenesis. Chapter 26. Salutogenic Architecture in Healthcare Settings Retrieved from: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK435851/> [in English].
2. Hartig, T., Book, A., Garvill, J., Olsson, T. and Garling, T. (1995). Environmental Influences on Psychological Restoration. *Scandinavian Journal of Psychology*. Vol. 37. No. 4. P. 378–393 [in English].
3. Maksymenko, N.V. (2011). Orhanizatsiia upravlinnia v ekolohichnii diialnosti: pidruchnyk dlia studentiv ekolohichnykh spetsialnostei vyshchych navchalnykh zakladiv / N.V. Maksymenko, V.V. Zadniprovskiy, R.O. Kvartenko; vyd. 3-tie, pererob. i dop. Kharkiv: KhNU imeni V. N.Karazina. 282 p. [in Ukrainian].
4. Mittelmark, M.B., Sagy, S., Eriksson, M., et al. (editors). Cham (CH): Springer The Handbook of Salutogenesis. Retrieved from: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28590610/> [in English].
5. Oleg Krasylnykov, Viktor Proskuriakov, Hayane Akopyan (2018). Search of futuristic principles for the concept of the medical center for young people. TEKA Commission of Architecture, Urban planning and Landscape Studies. Lublin, Volume XIV/2, P. 38–42 [in English].
6. Pashintseva, T. (2007). Architecture of medical institutions: from polyclinics to specialized centers. *Architectural Bulletin*. No. 5 (98). P. 14–17 [in Ukrainian].

УДК 665.585:7.017.4:[7.05:687.53

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.5>**Савіцька Олена Володимирівна,**

аспірантка кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-0905-4243

e.savitskaya1@gmail.com

МАТЕРІАЛИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ КОЛОРИСТИЧНОГО ДИЗАЙНУ ЗАЧІСКИ

У статті розглянуто сучасні матеріали та технології, які впливають на конкретні образно-іміджеві рішення колористичного дизайну зачіски.

В основі розгляду колористичних дизайн-технологій застосовано аналіз морфології та фізіології волосся, що виявляє функції цього природного елемента як специфічного матеріалу роботи дизайнера. Запропоновано методики діагностики його стану з метою прогнозування кінцевого результату дизайн-проекту. Наголошено, що до етапу первинної діагностики належить визначення вихідного кольору: природної або косметичної бази (РГТ, основний тон, відтінок, насиченість, рівномірність по довжині). Діагностика волосся дозволяє визначити стан структури волосся за низкою фізичних властивостей, таких як щільність, міцність, пористість, гігроскопічність, розтяжність, пружність, еластичність, кожна з яких впливає на процес фарбування волосся та кінцевий результат. Підсумовано, що з точки зору колористики діагностика є ключовим підходом у процесі створення кольорового рішення зачіски, досягнення результату дизайн-проекту, в тому числі й зорового сприйняття.

Виявлено логіку послідовності процедур з фарбування волосся, застосування сучасних матеріальних засобів для запобігання небажаного ефекту, забезпечення позитивного результату фарбування як шляху реалізації запроєктованого колористичного рішення за визначеним дизайном зачіски.

Наголошено на важливості та обізнаності майстра в будові, фізичних та хімічних властивостях волосся як специфічного природного матеріалу, в тому числі його біосинтезу як фундаменту для практичного досягнення поставлених дизайнерських завдань.

У результаті дослідження матеріалознавчої частини дизайну зачіски, а саме засобів для фарбування волосся, доведено, що цей процес є багатоетапним, складним і потребує професійних знань щодо якості всіх складників, детального розподілу технік та технологій у кожному конкретному випадку, а також врахування нюансів впливу на волосся парфумерно-косметичних препаратів як хімічних засобів отримання та збереження вибраного кольору.

Для опрацювання письмових джерел та наукового фактажу матеріалознавства використано аналітичний підхід; для виявлення критеріїв розподілу сучасних засобів для зміни кольору волосся – типологічний; системний – для впорядкування різних даних, їх класифікації; компаративний – для порівняльного аналізу колористичних можливостей барвників, розмаїття способів їх використання, множини досягнення колористичних рішень як можливих варіантів дизайн-проекту.

Наукова новизна полягає в тому, що розглянуто морфологію та фізіологію волосся, його фізичні властивості у взаємодії з різними видами барвників та засобами знебарвлення. Виявлено риси спільності та відмінності у різних групах (класах) засобів по зміні кольору волосся, що має на меті визначити доцільність використання залежно від колористичних ідей, уникнути негативних наслідків хімічного впливу на структуру волосся, отримати намічені результати щодо колористичного плану. Такі класифікації узагальнено, систематизовано, представлено схематично.

Ключові слова: дизайн-ідея, колористичне рішення, матеріалознавство, морфологія волосся, окисні барвники, проміжні барвники-прекурсори, неокисні барвники, знебарвлюючі засоби, косметичні засоби, перукарське мистецтво.

Savitska Olena. MATERIALS AND TECHNOLOGIES OF HAIR COLOR DESIGN

Modern materials and technologies that affect specific visual and image solutions of color hair design have been studied in the article.

The analysis of the morphology and physiology of hair, which reveals the functions of this natural element as a specific material of the designer's work, has been used as the basis of the research of the coloristic design

technologies. Techniques for diagnosing hair condition have been provided in order to predict the final result of the design project. The study highlights that the stage of primary diagnostics includes the determination of the initial color: its natural or cosmetic base (TDL (tone depth level), main tone, shade, depth of color saturation, uniformity of color along the hair length). Hair diagnostics provides the opportunity to determine the state of the hair structure by a number of physical peculiarities, such as thickness, strength, porosity, hygroscopicity, stretchability, resilience, elasticity, each of which affects the hair dyeing process and the final result. The study revealed that diagnostics from the point of view of coloristics is the key approach in the process of hairstyle color solution creation, the design project result achieving, including visual perception.

The hair dyeing procedures sequence logic, the usage of the modern material means to prevent an unwanted effect, a dyeing positive result ensuring as a way of the projected color solution implementation according to the determined hairstyle design has been revealed.

The importance of the master's knowledge of hair as a specific natural material, its structure, physical and chemical peculiarities, including its biosynthesis as a foundation for the practical achievement of design tasks, is emphasized.

The analysis of the materials science part of the hairstyle design, namely hair dyeing products, has shown that hair dyeing process is a multi-stage, complex process which requires professional knowledge regarding the quality of all components, detailed distinguishing of techniques and technologies in each specific case, as well as taking into account the nuances of the perfume-cosmetic preparations effect on the hair as chemical means of obtaining and preserving the chosen color.

The analytical approach has been used to study the written sources and scientific evidence of materials science; the typological approach has been used to identify the criteria for the distribution of modern means for changing hair color; the systematic approach has been used for the arrangement of various data, modern means classification; the comparative approach has been used for a correlative analysis of the color possibilities of colorants, the variety of ways of their usage, the multitude of color solutions as possible options for a design project.

The scientific novelty is in the detailed analysis of the interconnection between morphology and physiology of hair, its physical properties and various types of colorants and decolorants. Features of commonality and diversify in different groups (classes) of means for changing hair color have been identified, the specific objectives of the features study are to determine the expediency of means usage, depending on colorist ideas, to avoid the negative consequences of chemical effects on the hair structure, to obtain intended results regarding the colorist plan. The classifications of the above-mentioned aspects have been summarized, systematized, and presented schematically.

Key words: design idea, color solution, materials science, hair morphology, oxidation hair colorants, interim precursor colorants, non-oxidation hair colorants, decolorant, cosmetic, hairdressing.

Актуальність проблеми дослідження.

Попри те, що людське волосся має безліч кольорів та відтінків, людина через постійне прагнення до самовдосконалення впродовж тисячоліть відшукує засоби їх змінювання. Внаслідок розвитку культури загалом та промисловості зокрема ця мета впродовж століть була поступово подолана та здійснена. Сучасний попит на колористичний дизайн зачіски передбачає рішення, які маркетологи та виробники косметичної продукції здатні задовольнити пропозицією широкого переліку парфумерно-косметичних хімічних засобів, поява яких докорінно змінила можливості дизайну зачіски.

Найдавнішими засобами фарбування волосся були речовини рослинного та мінерального походження. В наш час їх заступили продукти органічної та неорганічної хімії, що з появою синтетичних барвників спричинили кардинальні зміни у колористиці зачіски, а разом із тим і в її кольоровому дизайні, про

що свідчать покази в домах високої моди, фестивалі, виставки, сумісна робота хіміків, маркетологів та технологів-перукарів, які працюють у закладах різних косметичних брендів над створенням сезонних та рекламних колекцій, робота майстрів під час проведення регіональних, європейських та світових чемпіонатів з перукарського мистецтва.

Зважаючи на те, що кінцевим бенефіціаром продукту дизайну волосся є споживач, а дизайнер виступає посередником між споживчим попитом, косметичними компаніями та сучасними трендами, максимальне задоволення такої соціальної потреби досягається шляхом не лише проектування зачіски як об'єкта дизайну, а й володінням конкретного майстра знаннями щодо фізіологічних та біохімічних процесів на предмет роботи з волоссям. Важливу роль відіграє також вивчення складу хімічних препаратів, які використовуються в ході реалізації задуму, виступаючи основою створення зачіски як кольорової

композиції. Розпочавши із підбору кольору для певної моделі за такими ознаками, як колірний тип людини, стиль, соціальна приналежність, фізичні та психологічні вихідні дані моделі та ін., дизайнер переходить до етапу визначення техніко-технологічних особливостей алгоритму втілення колористичного рішення, що вимагає від перукаря володіння комплексом знань щодо видів та типів косметичних продуктів по зміні кольору волосся, їх колористичних можливостей, особливостей застосування та конкретних впливів на волоссяний покрив голови. Адже результат фарбування (рівномірність, насиченість, стійкість кольору) має поєднуватися із мінімізацією агресивного впливу хімічних препаратів на волосся та забезпеченням подальшого відновлення волосся.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій.

Фарбування та обробка волосся парфумерно-косметичними засобами є досить вузькою науковою темою, яка порушувалася переважно спеціалістами-практиками. Загалом дослідження проводили групи науковців, які працюють у галузі біохімії, парфумерно-косметичної індустрії, окремо – в перукарській сфері.

Так, вплив рН на стан освітленого волосся, його механічні та термічні властивості, а також здатність водопоглинання дослідили Е. Малінаускіте (E. Malinauskite), П. Корнуелл (P. Cornwell), Л. Рей (L. Reay), Н. Шоу (N. Shaw), Я. Петков (J. Petkov) [21]. Електронно-мікроскопічні спостереження мозкової речовини волосся людини як об'єкта штучної обробки дослідили Р. Вагне (R. Wagner), П. Кійохара (P. Kiyohara), М. Сілвейра (M. Silveira), І. Джокек (I. Joekes) [26]. Види фарб для волосся та механізми їх дії розглянули С. Франса (Simone Aparecida da França), М. Даріо (Michelli Ferrera Dario), Вікторія Брігатто Естеветес (Victoria Brigatto Esteves), А. Бебі (André Rolim Baby), М. Веласко (Maria Valéria Robles Velasco) [20]. Сучасні тенденції в хімії перманентного фарбування волосся були предметом вивчення О. Морель (O.J.X. Morel), Р. Крісті (R. Christie) [22]. Комерційні засоби для фарбування волосся, використання яких потребує розуміння самого процесу фарбування та властивостей

волосяного шару, зокрема будови волосся, розглянув К. Браун, який виділив та підкреслив можливі позитивні та негативні реакції організму та конкретні препарати і матеріали [19]. Проблеми безпечності фарбуючих речовин для волосся вивчали також Т. Артюх та Д. Валькова [1].

З точки зору перукарського мистецтва зазначені процеси також були предметом розгляду, адже тема фарбування, колорювання, освітлення для такого виду художньої практики є виключно актуальною.

В аспекті перукарського мистецтва тему фарбування та колористики волосся розглядали Н. Горбатюк, О. Зінченко, Г. Откидач, Л. Гутиря, завдяки чому нині матеріал систематизовано, розглянуто типи і види барвників, з'ясовано принципи роботи з ними [4; 6]. В аспекті матеріалознавства перукарської справи фарби для волосся проаналізували А. Шерстюк, Ж. Хайдарова, виділивши цю проблему окремим розділом [13; 14], П. Юрченко – базові основи колористики, види та способи застосування фарб та інших косметичних продуктів, звернувшись за прикладом до професійної італійської косметики для волосся «Грін Лайт» (Green Light) і представивши барвники за видами, характеристиками та способами використання [15].

Підсумком огляду парфумерно-косметичних засобів стало виявлення актуальних проблем косметичної галузі та її нормативного врегулювання в напрямі перспектив розвитку косметичної продукції та загалом вітчизняного ринку, яку провели Р. Байцар, Ю. Кордіяка, В. Лебединець, І. Казакова [2; 8]. Сучасні тенденції та перспективи розвитку світового ринку парфумерно-косметичної продукції з'ясували Т. Ігнашкіна, Л. Душина, Т. Москалець [7].

Первинний аналіз стану волосся як основоположний принцип роботи перукаря розглянула О. Савіцька, яка представила це питання саме в аспекті колористичного рішення зачіски [25]. Вплив кольору у створенні іміджу відстежили Р. Михайлова, О. Савіцька [9].

Класифікацію, номенклатуру, властивості парфумерних та косметичних продуктів, вимоги до їхньої якості, основні принципи та

особливості складання рецептури отримання, упакування, транспортування, зберігання й використання, проаналізували вітчизняні фахівці Л. Пешук, Л. Бавіка, І. Демідов [11], А. Башура, Н. Половко, Е. Гладух, Л. Петровська, І. Баранова, Т. Ковальова, А. Зуєва [3], О. Яцк [16] та зарубіжні фахівці – Габрієлла Бакі (Baki, Gabriella), Кеннет Олександр (Kenneth S. Alexander) [17]. При цьому О. Гудзь, О. Башура окремо акцентували увагу на косметичних засобах та засобах лікувальної косметики, розбіжності у складі та показаннях до застосування [5].

Загалом, аналіз джерел показав, що дослідження матеріалознавчої частини дизайну зачіски, а саме парфумерно-косметичних засобів для фарбування волосся, залишається поки що не досить вивченим, зокрема в ділянці конкретизації питань застосування хімічних продуктів. Цей аспект потребує професійних знань щодо їхньої якості, складників, механізмів, технік, технологій, а також реального впливу на волосся, способів отримання та збереження вибраного кольору як цілі творчого рішення, що робить це питання актуальним для наукового вивчення.

Мета статті – на основі сучасних розробок матеріалознавства розглянути особливості косметичних продуктів та їхню роль у колористичному дизайні зачіски, механізми зміни кольору волосся, їх порядок та послідовність; сформулювати уявлення про класифікацію сучасних фарб для волосся; виявити їх колористичні можливості в процесі взаємодії з волоссям як зі специфічним фізіологічним матеріалом дизайн-проекту.

Виклад основного матеріалу.

Кожен з напрямів та аспектів роботи з волоссям потребує знань анатомії і фізіології шкіри, її придатків щодо біохімічних процесів. Їх основу становить морфологія волосся як фізичного, фізіологічного, біологічного явища.

Морфологія людського волосся, тобто його структура та склад, є предметом вивчення фахівців косметичної промисловості, медицини (дерматологія, трихологія, онкологія, алергологія), судово-експертної сфери та інших. Для дизайнера зачіски волосся висту-

пає безпосередньо основним матеріалом, з яким він працює.

Волосся людини є складним біологічним субстратом, що складається з багатьох частин. За макроскопічною структурою волосся розподіляють на три групи: найтонше – волосся кавказької групи, яке має межі від прямого до кучерявого з округлим поперечним перерізом; найгрубіше – волосся ефіопської групи, від грубого і хвилястого до шерстистого із злегка овальним поперечним перерізом; середньої товщини – монгольської групи, грубе, від прямого до хвилястого, з перерізом, подібним до кавказького волосся [22, с. 2538]. З'ясовано також, що товщина волосся залежить від кольору: у блондинів вона близька до 50 мк, у брюнетів – майже 75 мк, у рудих – до 100 мк. Росте волосся з фолікулів. Товсте волосся часто буває стійким до хімічних процесів порівняно із середнім або тонким волоссям і зазвичай вимагає пролонгації часу під час процедур. Тонке волосся більш ламке і більш схильне до пошкоджень. Волосина складається з ороговілої частини, або стрижня, який піднімається над шкірою, та кореня, який схований у волоссяний мішечок – цибулину [11, с. 205].

Морфологічно стрижень волосся – це кора (кортекс), кутикула, мозкова речовина (присутня не завжди) і комплекс клітинної мембрани [26, с. 54].

Кортекс становить більшу частину маси волосся і містить кератин і кератин-асоційовані білки, які забезпечують механічну міцність волокна. Ключовими структурними білками в корі волосся є кератини [21, с. 1–11]. Кератин – це білок, який складається з 18 амінокислот, більшість з яких містить сірку. Амінокислоти розташовуються по спіралі, витки якої нестійкі. Кератин формується у фолікулі з кератиноцитів, де також присутні пентен, феноли, сечова кислота, глікоген, глутамінова кислота, валін і лейцин, який має фази росту і має циклічний характер [10]. Кортекс становить найбільшу кількість волокна і відповідає багатьом фізичним властивостям, таким як еластичність, податливість і довговічність. Основним компонентом кори є щільно упаковані циліндричні макрофібрили.

Кератин багатий на цистин α -спіральний білок [23, с. 1913]. Як білкова речовина, кератин містить у собі сірку, азот, цистин, а також фосфор, цинк, натрій, кальцій, магній, залізо, марганець та мідь [11].

Кортекс (кіркова речовина) складається з витягнутих кортикальних клітин, оточених комплексом клітинної мембрани. В кортексі знаходяться гранули меланіну, які відповідають за колір волосся та його фотозахист. Комплекс клітинної мембрани є важливим шаром у структурі волосся, складається з білків, полісахаридів і керамідів, що відповідає за природне зволоження волосся, здатність регулювати кількість вологи, зберігає його фізичні властивості, роблячи його яскравим [24, с. 49–58].

Середину стрижня волосини займає мозкова речовина – його серцевина. Більш товсте волосся може мати мозкову речовину, яка складається із заповнених повітрям пустот і проходить збоку вздовж центру волокна [21, с. 1–11]. Особливо її багато у світлому та сивому волоссі [11, с. 207]. У сивому волоссі при цьому відсутній пігмент. Сіруватого відтінку йому надають пухирці повітря, що заповнюють утворені пустоти у середині волосся. Мозкова речовина утворюється із зроговілих полігональних клітин і може бути відсутня на кінцях волосся [12].

Кутикула складається з аморфного і білкового матеріалу – зовнішньої оболонки, яка забезпечує хімічну і фізичну стійкість стрижню волосся. Вона складається з 6–10 лускоподібних частинок у поздовжньому напрямку стрижня, що найбільше піддаються пошкодженням: механічним, термічним, хімічним та впливу ультрафіолетових променів (УФП).

Наявність у складі кортексу пігменту меланіну зумовлює колір волосся. Він виробляється у спеціальних клітинах цибулини – меланоцитах, де поруч клітини кераноцити синтезують білок – основний будівельний матеріал волосся. Пігмент з'єднується з білком і волосина народжується на світ уже пігментованою. Меланін міститься в двох формах – дифузній та у вигляді дрібних зернят різного розміру. Від кольору та кількості,

головним чином дифузного, а також від співвідношення цих форм залежить колір волосся [11, с. 209].

Світлі, сірі, коричневі та чорні відтінки формують пігменти еумеланіну, червоні та жовті – пігменти феомеланіну. Еумеланін утворює групу різних природних темних полімерних пігментів, які є важкорозчинними, адже слабо реагують з багатьма системами розчинників, хоча за певних умов цього можна досягнути. Еумеланін – це полімерний пігмент, отриманий з 5,6-дигідроксиіндолу, який утворюється ферментним шляхом з тирозину. Крім того, природні пігменти поєднуються з білковими матеріалами, що затрудняє розділення: воно може бути важким і неповним.

Відмінний за кольором від еумеланіну феомеланін здатен за певних умов розчинятися у водних та водно-лужних системах. До складу феомеланіну входить сірка. Утворення феомеланіну пов'язане з еумеланіном процесами біосинтезу, що підтверджує наявність цистеїну та інших тіолів, здатних викликати перехід від еумеланіну до феомеланіну. Від вмісту у волоссі еумеланіну, феомеланіну або і еумеланіну, і феомеланіну, їхньої концентрації та кількісного перерозподілу (як кожного окремо, так і разом) залежить колір волосся. У світлому волоссі концентрація меланіну менша, ніж у темному. Розмір, щільність, концентрація, розподіл пігментів еумеланіну впливає на колір волосся. Його сприйняття частково відбувається завдяки специфічним хромофорам у складі меланіну плюс розсіювання світла на частинках пігменту [19, с. 191]. Саме співвідношення та концентрація меланіну впливає на фон висвітлення, який необхідно враховувати в процесі фарбування. Правильний вибір барвника, окисника, часу витримки, вираховування корекції (нейтралізації) забезпечить позитивний результат фарбування.

На колір волосся також впливає гальмування біологічного процесу утворення пігментів меланіну, що відбувається з віком. Отже, втрата кольору – це зниження функції меланоцитів. Поступово зменшується, а потім зовсім втрачається активність ферменту

тирозинази – незамінного учасника процесу вироблення меланіну [11, с. 209].

Процес виникнення сивини поки що вивчений не досить, проте існує припущення, що це відбувається за рахунок пригнічення тирозинази і накопичення метаболітів у меланоцитах. Отже, створення засобів зі стримування розвитку сивини або повернення первинного кольору сивому волоссю є актуальним питанням перспективи хімічної галузі [19, с. 195]. Адже працюючи з волоссям, наприклад, дизайнер зачіски воліє користуватися продуктами, за допомогою яких може замаскувати сивину, знебарвити, висвітлити, доповнити, «замаскувати», змінити колір волоссю тимчасово або назавжди. Для цього хімічна індустрія розробляє численні продукти для вирішення колористичних завдань. Своєю чергою завдання дизайнера – досягнути колористичні можливості хімічної продукції з точки зору технічних прийомів фарбування. У переліку питань такі як:

- розподіл барвників за видами;
- класифікація барвників за характеристикою колористичних можливостей;
- технічні характеристики барвників за складом;
- конкретизація завдання щодо фарбування волоссю;
- позитивні та негативні наслідки від використання барвників.

Засоби для фарбування волоссю відомі у двох варіантах: штучні (синтетичні) та природні (натуральні, рослинні) [11, с. 228]. Рослинні фарби мають маскувальний ефект. Це хна (листя лавсонії) і басма (листя індигофери), які використовують як самотійно, так і в поєднанні. Хна утворює відтінки від золотисто-жовтого до каштанового, а у разі сумісного використання із басмою залежно від пропорцій і часу витримки від світло-каштанового до чорного. Штучні (синтетичні), хоча й мають маскувальні функції, частіше використовують для знебарвлення, висвітлення та зміни кольору. Залежно від дії їх розподіляють на фарби та знебарвлюючі засоби, де фарбою позначають засіб, здатний надавати волоссю світліший або темніший від природного колір, а знебарвлюючим – засіб, здатний висвітлювати без надання конкретного кольору.

За стійкістю кольору фарби прийнято класифікувати як тимчасові, прямої дії, напівперманентні, перманентні, знебарвлюючі. *Тимчасові* характеризують слабкі хімічні зв'язки, що поширюються лише на зовнішню поверхню волоссю і легко змиваються. *Фарби прямої дії* характеризують фарбуючі частинки, які фіксуються до зовнішньої частини і частково в кутикулі, вони більш стійкі. *Напівперманентні фарби* здатні проникати в кутикулу і частково в кортекс, маючи лужне рН, не здатні висвітлити натуральний пігмент волоссю. *Перманентні фарби* проникають найглибше, до кутикули і кортексу, за рахунок лужності здатні впливати на меланін, і можуть використовуватись для отримання як більш темного кольору волоссю, так і більш світлого ніж похідний. *Знебарвлюючі продукти* видаляють колір волоссю за рахунок хімічної реакції [17, с. 530–538]. Існує ще одна класифікація за стійкістю кольору після нанесення на пасма волоссю: тимчасові, напівпостійні, деміперманентні та постійні [27]. Виникає питання про розбіжності у визначеннях – фарби прямої дії – напівпостійні, хоча йдеться про одну групу барвників.

Є також класифікація, де умовно продукти для фарбування волоссю можна розділити на дві групи: фарби, що створені на основі матеріалів, які за своєю природою забарвлені, та фарби, які використовують безбарвні попередники та розвивають їх характеристики фарбування волоссю тільки у разі взаємодії з окислювачем. Перші використовуються в тимчасових і напівпостійних продуктах з функцією нарощування інтенсивності кольору. Другі є основою для окисних фарб, завдяки яким досягається довготривалий ефект, природний колір волоссю можна змінити майже за бажанням до будь-якого бажаного відтінку (темнішого або світлішого від натурального) за рахунок окислення меланіну й одночасного розвитку кольору. Така маніпуляція відтінком явно недоступна для тимчасових або напівпостійних продуктів. Також системи фарбування волоссю можна розділити на дві основні категорії: неокислювальні та окислювальні [27]. Отже, сучасне фарбування волоссю – це наявність або відсутність хімічної реакції

окислення. Перші використовуються в тимчасових і напівпостійних продуктах з функцією нарощування кольорової інтенсивності. Інші є основою для окисних фарб, завдяки чому довговічність кольорового ефекту можна досягнути за бажанням, добиваючись будь-якого бажаного відтінку (в тому числі у рамках темнішого або світлішого від натурального), за рахунок окислення меланіну й одночасного розвитку кольору. Такі маніпуляції недоступні тимчасовим та напівпостійним продуктам, адже ці барвники мають за основу кольорові молекули, що сформовані шляхом осадження барвника, які взаємодіють лише з кутикулою волосся. Деміперманентний і постійний (перманентний) фарбник заснований на попередниках кольору – прекурсорках, названих окислювальними барвниками, колірні характеристики яких розвиваються в результаті взаємодії з окислювачем і мають більш тривалий колір [28]. Також можна зустріти схожу класифікацію, що окислювальні засоби для фарбування волосся розрізняються на напівперманентні та перманентні фарби [17, с. 530–538]. Отже, можна зробити висновок, що йдеться про одні і ті ж самі косметичні продукти тільки під різними визначеннями.

Виходячи із наявності процесу окислення, нагадаємо, що до неокисних засобів належать тимчасові фарби і фарби прямої дії, тоді як напівперманентні, перманентні та знебарвлюючі засоби потрапляють у категорію окисних засобів. До додаткової категорії належать прогресивні, які є перманентними, але не окисними [17, с. 530–538]. Також можна виділити, що деякі ППД бувають окисної дії, що автоматично відносить їх до іншої групи.

Неокисні фарби – це засоби, дія яких побудована без процесу окиснення, вони не здатні висвітлювати чи значно затемнювати похідний колір волосся.

Тимчасові фарби містять молекули із великою молекулярною масою і аніонними характеристиками, підібраними таким чином, щоб забезпечити максимальну розчинність у воді та мінімальне проникнення у волосся. Слабке поверхнєве покриття забезпечує змивання під час першої мийки волосся, але у разі засто-

сування цих барвників на волоссі з пошкодженою кутикулою фарбуючі молекули здатні потрапляти до кортексу. Ці властивості дозволяють застосовувати барвники для надання легкого відтінку, для «захоплення» блонду (нейтралізація небажаного жовтого відтінку), для апробації відтінку перед постійним фарбуванням, для відновлення або підтримування постійного косметичного кольору, а також для надання додаткового блиску. До тимчасових барвників входять азосполучення, фарбники на основі трифенілметана, індоаміни та індофеноли [17, с. 530–538], до тимчасових засобів належать рідкі ополіскувачі, шампуні, муси, гелі, лаки, туш, кольорова крейда для волосся. Особливо привабливими ці продукти є у людей із сивим волоссям, адже завдяки ним можна підкреслити наявний колір чи надати легкого відтінку сивині, наприклад, «сяючий платиновий».

Надати відтінків, освіжити, підкреслити та поновити колір можуть також тонуючі шампуні. Акцентувати кольоровими пасмами, втілити креативні ідеї, наприклад, у техніці «футуаж» дозволять спреї та лаки, які наносяться на сухе волосся. Спреї, лаки для волосся наносяться на сухе волосся і найчастіше використовуються для виділення акцентів, фарбування кольорових пасм волосся, креативних ідей (наприклад, тимчасове фарбування у техніці «футуаж»). Яскравість кольорової гами також можуть надавати пінки, муси, гелі яскравих кольорів, хоча вони можуть бути і в природній гамі. У кольорових пінках, мусах, гелях присутні плівкоутворюючі складники, що робить їх одночасно засобами для укладання волосся. Тимчасові барвники популярні у використанні, досить безпечні, не руйнують структуру волосся і мають короткочасну дію. Підходять для людей із сивиною, для використання на показах, вечірках, а також для підтримки та освіження кольору волосся, надання відтінку та сйява.

Фарби прямої дії мають у складі молекули малого розміру, внаслідок чого вони здатні фарбувати кутикулу і зсередини, і зовні, залишаючись на волоссі до 6–8 мийок. На пошкодженій пористій структурі здатні проникати у кортекс і залишатися на волоссі більш довгий

проміжок часу. РН барвників прямої дії може бути як нейтральним, так і слаболужним (7–9), що викликає набухання і відкриття лусочок кутикули і робить фарбуючі молекули здатними проникати в більш глибокі шари кутикули. Фарбуючі молекули розчинні у воді, тому засіб згодом вимивається з волосся. Фарби прямої дії випускають у вигляді лосьйонів, гелів, кремів, масок, шампунів, мусів. До їхнього складу входять нітрофенілденфаміни, нітроамінофеноли, азобарвники, а також вода, розчинник, загущувач, ароматизатор. Призначенням фарби прямої дії є робота із незначною кількістю сивини для відновлення природного або штучного кольору, надання блиску; підтримання та оновлення косметичної бази; створення креативних яскравих кольорових рішень (після додаткової підготовки бази на фоні знебарвлення).

Прогресивні фарби (поступові або металеві) здійснюють фарбування за рахунок осідання та взаємодії водорозчинних металів, що входять до складу фарби. З цистеїном кутикули утворюють сульфідні метали, які накопичуються в кутикулі, причому найчастіше використовується ацетат свинцю [19]. За умови постійного використання прогресивні фарби накопичуються у стрижні волосся та поступово змінюють його колір у тоновому спектрі від жовто-коричневого до чорного. Внаслідок цього волосся, фарбоване прогресивними фарбами і насичене залишками металів, у разі взаємодії з окисними фарбами може дати реакцію у вигляді небажаного відтінку. Отже, для зміни кольору такого волосся необхідно його повне відрощування.

Окисні фарби для волосся – це двокомпонентні системи, які містять у складі: 1) проміжні поєднання безбарвних (безкольорових) (т-PPD; п-толуолдіамін, РТД і п-амінофеноли) та з'єднувачів (резорцин і м-амінофеноли) у сильно лужному середовищі, 2) окисник або активатор, до складу якого входить перекис водню [17, с. 530–538]. Після змішування цих компонентів за рахунок лужного компонента відбувається набухання кутикули, що сприяє невеликим за розміром проміжним барвникам проникати в кортекс. В процесі реакції луг дестабілізує розчин перекису водню, виклика-

ючи розпадання і утворення активного (атомарного) кисню, який своєю чергою руйнує природний пігмент меланін, висвітлює його, а також окислює передвісники кольору, спонукаючи їх реагувати зі сполучниками у стрижні волосся і утворюючи молекулу кольору (процес полімеризації). З'єднувачі змінюють колір проміжних продуктів окисленого фарбника, внаслідок чого з'являється колір залежно від кількості передвісників кольору та з'єднувачів. До окисних засобів для фарбування волосся належать перманентні та напівперманентні фарби, різницю між якими визначає тип, кількість та рівень лужного компонента у складі фарби, концентрація перекису водню, що напряму впливає на різницю в покритті та стійкості фарбування.

Напівперманентні фарби для волосся мають у своєму складі низьку кількість лужного компонента (найчастіше моноетаноламін МЕА). За рахунок низької концентрації підлужуючого компонента та використання невисоких концентрацій перекису водню вони не здатні висвітлювати волосся, проте підходять для фарбування волосся «в тон», маскування сивини (до 50%), тонування знебарвленого волосся, фарбування пасм волосся з ефектом «бліків», м'якого колоруювання на одному РГТ або з різницею в декілька рівнів ГТ на попередньо підготовленому волоссі.

Значною популярністю користуються перманентні фарби, перевагами яких є стійкість та інтенсивність кольору, широка кольорова гама, здатність висвітлювати волосся, утворювати новий колір, повністю маскувати сивину. Повне проникнення в кортекс забезпечує лужний компонент (водний розчин аміаку) в поєднанні з окисником, що утворюють РН 9–10,5. Барвник у таких фарбах – це кремоподібна або у вигляді лосьйону суміш, яка складається із предвісників кольору (проміжних барвників), з'єднувачів та підлужуючого компонента. Якщо фарба має більш складні кольори, то до її складу можуть входити декілька варіантів попередників кольору і більше з'єднувачів, які будуть запускати декілька реакцій. До складу фарб входять додаткові компоненти – розчинники (вода, гліцерин, етанол), ПАР для зволоження волосся в процесі фарбування

(аніонні, амфотерні, неіонногенні), бустерні речовини (персульфат амонію, сульфат калія для висвітлення), кондиціонуючі добавки (протеїни, пом'якшувачі), буферні розчини (для стабілізації та нейтралізації), згущувачі (для рівномірного розподілу фарби та запобіганню її розтіканню), стабілізатори (консерватори, хелатуючі агенти) [17, с. 530–538]. Робота з перманентними фарбами дозволяє перефарбовування (підфарбовування) на 4–6 тижнів, у тому числі прикореневої зони. На якість і стійкість кольору впливає неправильне нанесення фарби, недотримання часу аплікації, механічні фактори (неправильний догляд, використання жорсткої або гарячої води вище 40), хімічні процедури, шкідливі для стрижня волосся, вплив УФП.

Суттєве значення для дизайну волосся має знебарвлення – повне або часткове видалення натурального або косметичного пігменту з волосся. Вступаючи в незворотну хімічну реакцію з меланіном в кортексі волосся, знебарвлююча речовина окислює молекулу природного пігменту, при цьому молекула меланіну зберігається, а окислена молекула безбарвна. Вивільнений кисень з перекису водню руйнує хімічні зв'язки у волоссі, за рахунок чого вивільняється сірка, що пояснює походження характерного запаху під час знебарвлення. Знебарвлюючі засоби – це лужні розчини, до їх складу яких входять бустерні речовини (персульфат амонію, сульфат калію, сульфат натрію) і які працюють у зв'язанні з перекисом водню, який самостійно не здатен видалити меланін повністю для прискорення та якості знебарвлення.

Концентрація перекису водню характеризується в % або в одиницях об'єму, чим вища концентрація в окисній емульсії, тим інтенсивніше висвітлення або знебарвлення за рахунок підвищення вивільненого кисню.

Процес знебарвлення завершує кислотний шампунь, який виступає як стабілізатор рН, нейтралізатор залишкових реакцій, що мінімізує пошкодження волосся. Знебарвлюючі продукти представлені у вигляді порошків, кремів, паст та олій. Зокрема, олії для висвітлення волосся здатні знебарвлювати волосся з природним пігментом до 4 тонів і 1–2 тони з косметичною базою вищою 4РГТ. Результат

виглядає дуже природно і має ефект «вигорівшого на сонці волосся», що не потребує подальшого тонування, хоча зазвичай знебарвлене волосся тьмяніє і майже завжди потребує додаткового тонування (перманентними, напівперманентними, пігментами прямої дії (ППД)). Олії прекрасно підійдуть до таких технік, як класичне мелірування (highlights) та легке висвітлення (lowlights). Останнім часом виробники пропонують знебарвлюючі пудри для відкритих, закритих технік та універсальні. Основна різниця між ними полягає в різниці пропорції та концентрації складників, що впливає на швидкість процесу та на виділення тепла під час знебарвлення.

Знебарвлення волосся може бути як самостійною процедурою, так і підготовчою. Її використовують у різних варіантах фарбування та в різних техніках, наприклад, колорювання, різних технік з градієнтом, креативних технік з використанням яскравих кольорів.

Отже, розглянувши різні відомі класифікації за окремими ознаками, для уникнення плутанини та розуміння властивостей та колористичних можливостей барвників автор пропонує узагальнити та систематизувати і подати у вигляді схеми (рис. 1).

Зважаючи на те, що продукти окисної групи проникають через кутикулу і працюють у кортексі, під час використання майстри дотримуються всіх технічних вимог, оскільки непрофесійне застосування цих продуктів з порушенням правил (розведення, концентрація перекису, часові межі у разі нанесення та аплікації на волосся, інше) може завдати структури волосся серйозної шкоди.

Сучасна зачіска та доглянуте волосся тісно пов'язані з позитивним самопочуттям та самооцінкою, що є важливим для людини. Засоби для фарбування волосся можуть значно покращити здоровий вигляд, адже фарбування маскує сиве волосся, змінює природний колір на бажаний, створює сучасні креативні колористичні рішення.

Водночас відомо, що засоби для фарбування волосся можуть негативно впливати на волосся і шкіру голови, навіть за дотримання правил їх використання. Тому перед процедурою фарбування волосся необхідно вра-

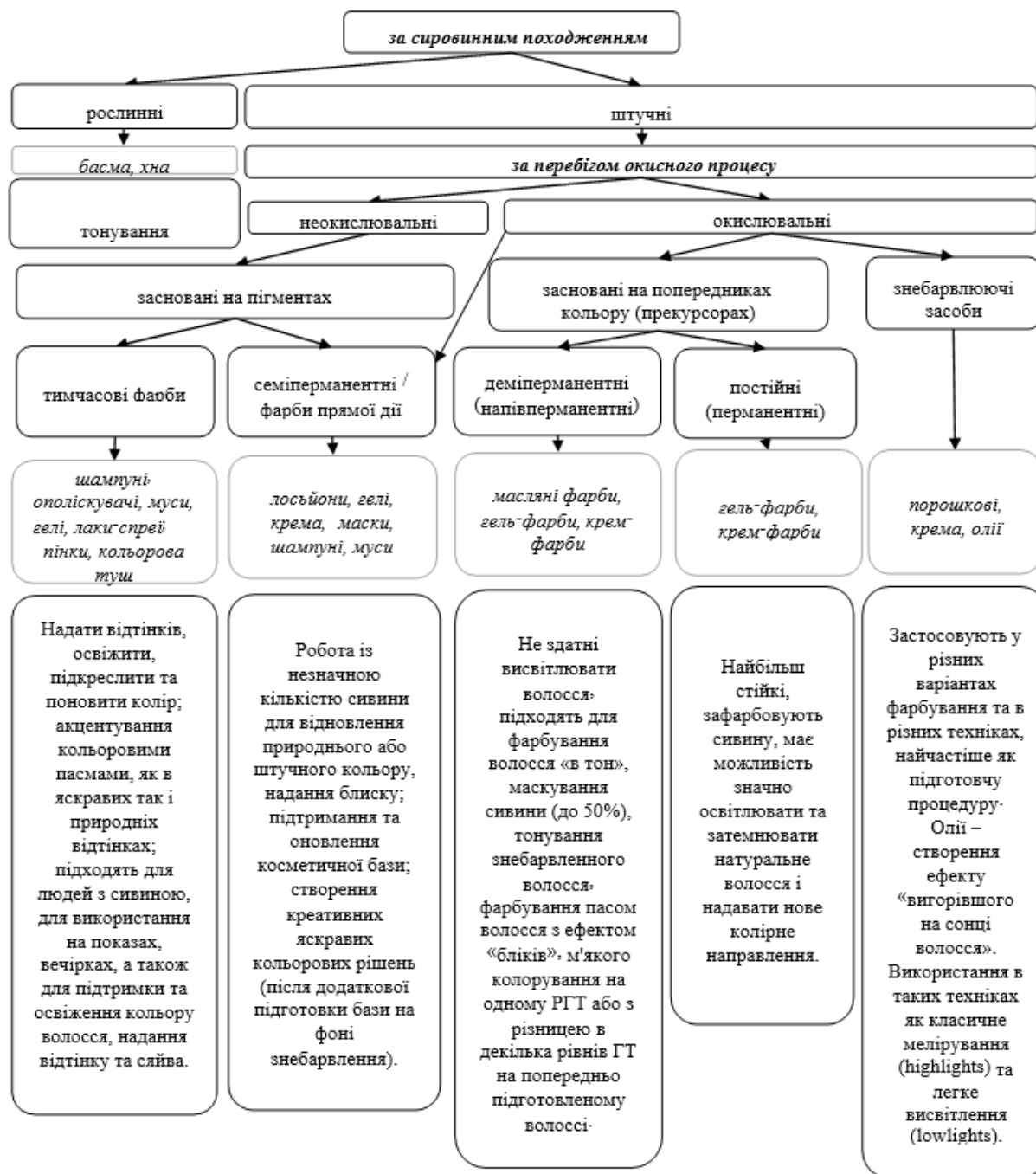


Рис. 1. Узагальнена класифікація косметичних засобів зі зміни кольору волосся

ховувати: окислювальні фарби для волосся містять перекис водню та мають лужний показник рН, що може суттєво впливати на структуру волоссяного стрижня та його фізичний стан, чим вище рН, тим агресивніша процедура; фарбування окислювальними барвниками, а також їх часте застосування, використання неправильної техніки можуть пошкодити кутикулу, призвести до

появи пористості та зниження міцності, збільшення ламкості, втрати блиску.

На початку роботи передбачається не тільки підбір колористичного рішення для певної моделі за різними ознаками (колірний тип людини, колорит, стиль, соціальна приналежність, фізичні та психологічні дані моделі, особисті уподобання та ін.), а й визначення алгоритму техніко-технологіч-

ного втілення задуму через попередню діагностику волосся.

Важливою у виконанні технічних задач є обізнаність майстра в будові, фізичних та хімічних властивостях, елементарних розуміннях біосинтезу матеріалу (волосся), з яким він працює. Первинною діагностикою є визначення вихідного кольору: природної або косметичної бази (РГТ, основний тон, відтінок, насиченість, рівномірність по довжині, товщині, густоті, фізичних властивостей), якості структури волосся (наявність пошкоджень, отриманих внаслідок впливу навколишнього середовища, неправильного догляду чи від попередніх маніпуляцій по зміні кольору та структури).

Внаслідок повсякденного впливу на кератин волосся фізико-механічними факторами (натяг, розчісування, накручування, дія УФП) та хімічними (окисниками, лугами, кислотами) відбуваються зміни у структурі, що впливають на його фізичні властивості. Мануальна та візуальна діагностика волосся дозволяє визначити стан структури волосся за деякими з фізичних властивостей – щільність, міцність, пористість, гігроскопічність, розтяжність, пружність, еластичність. Кожна з властивостей впливає на процес фарбування волосся. Наприклад, пористість волосся – це ступінь поглинання вологи, який визначається станом кутикули, кортексу волосся та характеризує фактуру поверхні, що має різні градації: шорстка, матова, глянцева. Залежно від неоднорідності характеру поверхні структури (пористості) волосся по довжині фарбування в один колірний тон на різних ділянках буде сприйматися по-різному: неоднорідним за глибиною та світлотою, що передбачає низку процедур для усунення різномірності кольору. З погляду колористики це є однією із вагомих фізичних властивостей волосся, яку необхідно враховувати в процесі створення кольорового рішення та в подальшому його сприйнятті.

Розрізняють декілька ступенів пористості: низький, середній, високий. Низький ступінь пористості притаманний здоровому волоссю, характеризується стійкістю до впливу та проникнення хімічних речовин, поверхня гля-

цева, добре відбиває світлові промені, колір у результаті фарбування рівномірний, насичений та блискучий. І навпаки, волосся з високим ступенем пористості характеризується сухістю, крихкістю, ламкістю, колір у результаті фарбування виглядає «проваленим», нерівномірним, тьмяним, поверхня матова, не здатна повною мірою відбивати сонячні промені. Утворенню підвищеної пористості сприяє неправильний догляд за волоссям, надмірне застосування агресивних хімічних, механічних засобів та процедур, вплив УФП, використання жорсткої води та інше. Хвилясте або кучеряве від природи волосся також характеризується підвищеною пористістю, чим не варто нехтувати в процесі обрання методів фарбування, видів фарбуючих засобів та засобів догляду. Для забезпечення рівномірного розподілення кольору по довжині у роботі з пористим волоссям перед фарбуванням рекомендовані процедури з відновлення структури та/або додавання безпосередньо в фарбник засобів, що запобігають руйнівному впливу лужного рН фарби.

Міцність волосся забезпечує в основному кератин, який знаходиться в кортексі, а також цілісність кутикули. Пошкодження кутикули значно знижує загальну міцність волосся і може призвести до його розщеплення і ламкості. Під час фарбування такого волосся необхідно підбирати максимально щадний варіант барвника і дотримуватись технології виконання процедури.

Еластичність дозволяє волоссю приймати початкову форму без пошкоджень після фізичних навантажень, тобто волосся може протистояти силам, які можуть змінити його форму, об'єм чи довжину. Еластичні властивості пов'язані з діаметром волоссяного стрижня. Чим товще волосся, тим більше воно чинитиме опір розтягуванню.

Вологопоглинання залежить від відносної вологості навколишнього середовища. Під час зволоження волосся кортекс набухає, а лусочки кутикули піднімаються, поверхня волосся тимчасово втрачає свою гладкість, і у разі механічного впливу на волосся збільшується сила тертя. Також намочене і розтягнуте здорове волосся може збільшуватися у довжині і при

цьому набувати початкової форми після висихання. Однак збільшення ступеня розтягування може призвести до незворотних змін, таких як перманентне подовження та навіть розрив [17]. Також необхідно пам'ятати про вплив температури у разі використання окисних засобів для зміни кольору волосся, що може пошкоджувати структуру стрижня волосся.

Внаслідок впливу хімічних та фізичних зовнішніх чинників виникає механічне стирання кутикули, пошкодження кортексу, зміна межі міцності на розрив волокон та виснаження амінокислот кератину, відбувається прогресуюче пошкодження волосся – стоншення, ознаками є пошкодження кутикули, повздовжнє розщеплення стрижня та кінчиків волосся. Ступінь стоншення волосся слід враховувати перед проведенням процедур з використанням хімічних речовин, таких як фарбування волосся, оскільки робота з пошкодженим волоссям вимагає інших підходів.

Висновки. На основі опрацювання письмових джерел та наукових фактів матеріалознавства виявлено критерії розподілу сучасних засобів для зміни кольору волосся, колористичних можливостей різних барвників, способів їх використання як конкретних шляхів реалізації колористичних рішень у дизайн-проектах, що в кінцевому підсумку визначає естетичну сторону роботи дизайнера.

У результаті розгляду морфології та фізіології волосся запропоновано методику діагностики його стану, прогнозування кінцевого результату, планування послідовності процедур, застосування технік та засобів для запобігання небажаних ефектів та забезпечення

позитивного результату фарбування як практичної реалізації запроєктованого колористичного рішення за визначеним дизайном зачіски.

Вивчення та аналіз сучасного стану матеріалів дизайну зачіски, а саме косметичних продуктів, які використовуються у колористичному рішенні, механізмів та процесів, їх порядку та послідовності, показали різницю між барвами та знебарвлюючими засобами, виявили їхні колористичні можливості в процесі взаємодії з волоссям як фізіологічною одиницею. Внаслідок такого аналізу сформульована класифікація сучасних фарб для волосся, яка представлена у схемі-узагальненні, оснований на перегляді відомих класифікацій засобів зі зміни кольору волосся. У підсумку враховано різні ознаки, які знайшли місце у різних класифікаціях, а саме: за сировинним походженням – рослинні та штучні; за стійкістю кольору – тимчасові, напівпостійні (пігменти прямої дії), деміперманентні (напівперманентні) та постійні (перманентні), знебарвлюючі засоби; за походженням (видом) фарбуючої речовини; за перебігом окисного процесу.

Теоретична частина, сформована на досягненнях сучасної парфумерно-косметичної індустрії, спрямована на опанування даних хімічного складу продуктів з метою їх оптимального використання на основі володіння комплексом знань, якими досягається максимальний результат фарбування (рівномірність, насиченість, стійкість кольору), мінімізуються агресивні впливи косметичних засобів на волосся, відновлюється структура, утримується стійкість кольору.

Література:

1. Артюх Т.М., Валькова Д.С. Проблеми безпечності та вплив фарбуючих речовин на волосся. II Міжнародна науково-практична конференція. *Якість і безпека харчових продуктів* : збірник тез, 12–13 листопада, 2015. Національний університет харчових технологій. Київ, Україна. С. 61–62.
2. Байцар Р.І., Кордіяка Ю.М. Актуальні проблеми та перспективи розвитку косметичної галузі. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Автоматика, вимірювання та керування*. Львів, 2015. № 821. С. 44–49.
3. Башура А.Г. Технология косметических и парфюмерных средств : учебное пособие для студентов фармац. спец. высш. учеб. заведений / А.Г. Башура, Н.П. Половко, Е.В. Тладух и др. Харьков : Изд-во НФАУ: Золотые страницы, 2002. 272 с. (Косметология и ароматология).
4. Горбатюк Н.А., Зінченко О.Ш., Откидач Г.І. та ін. Основи перукарської справи : підручник для здобувачів професійної (професійно-технічної) освіти. Київ : Грамота, 2020. С. 256.

5. Гудзь О.В., Башура О.Г. Косметичні засоби та засоби лікувальної косметики. Спільність форми і розбіжності у складі та показаннях до застосування. *Клінічна фармація*. Т. 4, № 1. Харків : Національна фармацевтична академія України, 2000. С. 41–43.
6. Гутьяря Л.Г. Парикмахерское мастерство. Харьков : Фолио, 2007. С. 367.
7. Ігнашкіна Т.Б., Душина Л.М., Москалець Т.А. Світовий ринок парфумерно-косметичної продукції: сучасні тенденції та перспективи розвитку. Електронний науково-практичний журнал *«Інфраструктура ринку»*. Випуск 41. Одеса : Причорноморський науково-дослідний інститут економіки та інновацій, 2020. С. 87–93.
8. Лебединець В.О., Казакова І.С. Актуальність і стандартизація косметичних засобів в Україні. *Сучасні досягнення фармацевтичної технології і біотехнології* : збірник наукових праць. 2018. Випуск 4. Харків : Національний фармацевтичний університет. С. 132–137.
9. Михайлова Р., Савіцька О. Колір як композиційно-образний засіб у сучасному іміджетворенні (на прикладі перукарського мистецтва). Матеріали науково-практичного семінару *«Новітні технології викладання у сфері індустрії краси»*. Луганський національний університет ім. Т. Шевченка. 9 грудня 2019 року. Полтава, 2019. С. 32–36.
10. Орлова В.Ф. Перукарське мистецтво : підручник у 3 книгах. / За заг. ред. В.Ф. Орлова. Київ : Грамота, 2005. Книга 3: Косметологія / І.І. Медведєва. 352 с. ІБК 966-8066-72-3.
11. Пешук Л.В., Бавіка Л.І., Демідов І.М. Технологія парфумерно-косметичних продуктів. Київ : Центр учбової літератури, 2007. С. 376.
12. Степаненко В.І. Дерматологія, венерологія : підручник. Мозкова речовина утворюється із зрговілих полігональних клітин і може бути відсутня на кінцях волосся / за редакцією В.І. Степаненка. Київ : КІМ, 2012. С. 848.
13. Хайдарова Ж.П. Перукарська справа. Матеріалознавство : підручник. Державний професійний навчальний заклад «Регіональний центр професійної освіти ресторанно-готельного, комунального господарства, торгівлі та дизайну». Харків : Світ книги, 2018. С. 204.
14. Шерстюк А. Матеріалознавство : навчальний посібник для перукарів. Суми : ДПТНЗ «Сумське вище професійне училище будівництва і дизайну», 2020.
15. Юрченко П. Колористика. Формула успіха. Київ : Горобець, 2008. С. 88.
16. Яцк О.М. Парфумерно-косметичні товари : навчально-методичний посібник. Коломия : Коломийський індустріально-педагогічний технікум, 2019. С. 223.
17. Baki G. & Kenneth S.A. Introduction to cosmetic formulation and technology. Includes bibliographical references and index. The University of Toledo, College of Pharmacy and Pharmaceutical Sciences. Hoboken, New Jersey, USA : John Wiley & Sons, Inc. 2015. ISBN 978-1-118-76378-0 (cloth).
18. Barsegyantz L.O. & Vereshchaka M.F. Medico-legal examination of human hairs. Moscow, Russia: Meditsina. 1982. P. 215.
19. Brown K.C. Hair Colouring. / In: Johnson, D.H. (ed.): *Hair and Hair Care*. 1st Edition, New York: Marcel Dekker. 1977. Pp. 191–215.
20. Da França S.A., Dario M.F., Esteves V.B., Baby A.R., Velasco M.V.R. Types of Hair Dye and Their Mechanisms of Action. *Cosmetics*, 2015. Issue 2, pp. 110–126.
21. Malinauskyte E., Cornwell P.A., Reay L., Shaw N., and Petkov J. Effect of equilibrium pH on the structure and properties of bleach-damaged human hair fibers. New Jersey, USA. September, 2020. URL: <https://doi.org/10.1002/bip.23401>.
22. Morel O.J.X. & Christie R.M. Current trends in the chemistry of permanent hair dyeing. *Chemical Reviews*, 2011. Vol. 111, pp. 2537–2561.
23. Naito S., Arai K., Hirano M., Nagasawa N. & Sakamoto M.J. Crosslinking structure of keratin. V. Number and type of crosslinks in microstructures of untreated and potassium cyanide treated human hair. *Journal of Applied Polymer Science*. 1996. Vol. 61, pp. 1913–1925.
24. Robbins C.R. & Crawford R.J. *Journal of Society Cosmetic Chemistry*. 1991. Vol. 42, No. 1, pp. 59–60.
25. Savitska, O. Features of measurable data used for appearance color type definition in hair style design. Proceeding of the 7th International Scientific and Practical Conference. *Science education innovation topical issues and modern aspects*, № 126, Tallinn, Estonia. September, 2022. Pp. 208–210.
26. Wagner R.C.C., Kiyohara P.K., Silveira M., and Joeques I. Electron microscopic observations of human hair medulla. *Journal of Microscopy*. 2007. Vol. 226, pp. 54–63.
27. Wilkinson J.B. & Moore R.J. *Cosmetologia de Harry*. Madrid, Spain : Ediciones Diaz de Santos. 1990.
28. Wolfram L.J. Hair cosmetics. In *Handbook of Cosmetic Science and Technology*. / Barel, A.O., Paye, M., Maibach, H.I. (Eds.). New York, NY, USA : Marcel Dekker Inc. 2001.

References:

1. Artiukh, T.M., Valkova, D.S. (2015, November 12–13). Problemy bezpechnosti ta vplyv farbuiuchykh rehovyn na volossia [Safety issues and effects of dyes on hair]. *Natsionalnyi universytet kharchovykh tekhnolohii. II Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia yakist i bezpeka kharchovykh produktiv. Zbirnyk tez* [National University of Food Technologies. II International scientific and practical conference of food products quality and safety. The collection of abstracts]. Kyiv, Ukraine: National University of Food Technologies. pp. 61–62 [in Ukrainian].
2. Baitsar, R.I., Kordiiaka, Yu.M. (2015). Aktualni problemy ta perspektyvy rozvytku kosmetychnoi haluzi [Current problems and prospects for the development of the cosmetic industry]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politehnika». Avtomatyka, vymiriuvannia ta keruvannia. № 821* [Bulletin of the Lviv Polytechnic National University. Automation, measurement and control. Issue 821]. Lviv: Lviv Polytechnic National University, pp. 44–49 [in Ukrainian].
3. Bashura, A.H., Polovko, N.P. & Tladukh, E.V. (2002). *Tetekhnologiya kosmeticheskikh I parfumernykh sredstv* [Technology of cosmetics and perfumes]. Kharkov: NFAU. 272 p. [in Ukrainian].
4. Horbatiuk, N.A., Zinchenko, O.Sh., Otkydach, H.I. et al. (2020). *Osnovy perukarskoi spravy: pidruchnyk dlia zdobuvachiv profesiinoi (profesiino-tekhnichnoi) osvity* [Basics of hairdressing: textbook for students of professional (professional-technical) education course]. Kyiv, Ukraine: Hramota. 256 p. [in Ukrainian].
5. Hudz, O.V. & Bashura, O.H. (2000). *Kosmetychni zasoby ta zasoby likuvalnoi kosmetyky. Spilnist formy i rozbizhnosti u skladi ta pokazanniakh do zastosuvannia. Klinichna farmatsiia* [Cosmetics and medical cosmetics. Form commonness and differences in composition and indications for use. Clinical pharmacy]. Vol. 4, № 1. Kharkiv, Ukraine: National Pharmaceutical Academy of Ukraine. Pp. 41–43 [in Ukrainian].
6. Gutyrya, L.G. (2007). *Parikmaherskoe masterstvo* [Hairdressing skill]. Kharkiv, Ukraine: Folio. 367 p. [in Russian].
7. Ihnashkina, T.B., Dushyna, L.M., and Moskalets, T.A. (2020). *Svitovyi rynek parfumerno-kosmetychnoi produktsii: suchasni tendentsii ta perspektyvy rozvytku* [The world market of perfumery and cosmetic products: modern trends and development prospects]. *Elektronnyi naukovo-praktychnyi zhurnal «Infrastruktura rynku»* [“Market Infrastructure”, electronic scientific and practical journal]. Issue 41. Odesa, Ukraine: Black Sea Research Institute of Economy and Innovation. Pp. 87–93 [in Ukrainian].
8. Lebedynets, V.O. & Kazakova, I.S. (2018). *Aktualnist i standartyzatsiia kosmetychnykh zasobiv v Ukraini* [Relevance and standardization of cosmetic products in Ukraine]. *Suchasni dosiahnennia farmatsevychnoi tekhnolohii i biotekhnolohii: zbirnyk naukovykh prats* [Modern achievements of pharmaceutical technology and biotechnology: a collection of scientific works]. Issue 4. Kharkiv, Ukraine: National Pharmaceutical University. Pp. 132–137 [in Ukrainian].
9. Mykhailova, R. & Savytska, O. (09.12.2019). *Kolir yak kompozytsiino-obraznyi zasib u suchasnomu imidzhetrovrenni (na prykladi perukarskoho mystetstva)* [Color as a compositional and figurative tool in modern image creation (on the example of hairdressing art)]. *Novitni tekhnolohii vykladannia u sferi industrii krasy* [The latest teaching technologies in the field of beauty industry]: paper presented at the scientific and practical seminar. Poltava, Ukraine: Luhansk Taras Shevchenko National University. Pp. 32–36 [in Ukrainian].
10. Orlova, V.F. (Ed.) (2005). *Perukarske mystetstvo: Pidruchnyk: U 3 knyakh* [Hairdressing: Textbook: In 3 books]. *Medvedieva, I.I. 3 knyha: Kosmetolohiia* [3rd book: Cosmetology]. Kyiv, Ukraine: Hramota. 352 p. [in Ukrainian].
11. Peshuk, L.V., Bavika, L.I., and Demidov, I.M. (2007). *Tekhnolohiia parfumerno-kosmetychnykh produktiv* [Technology of perfumery and cosmetic products]. Kyiv, Ukraine: Tsentri uchbovoi literatury. 376 p. [in Ukrainian].
12. Stepanenko, V.I. (ed.) (2012). *Dermatolohiia, venerolohiia: pidruchnyk* [Dermatology, venereology: textbook]. *Mozkova rehovyna utvoriuietsia iz zrohovylykh polihonalnykh klityn i mozhe buty vidsutnia na kintsiakh volossia* [The brain substance is formed from keratinized polygonal cells and may be absent at the ends of the hair]. Kyiv, Ukraine: KIM. 848 p. [in Ukrainian].
13. Khaidarova, Zh.P. (2018). *Perukarska sprava. Materialoznavstvo: pidruchnyk* [Hairdressing. Materials science: textbook]. *Derzhavnyi profesiinnyi navchalnyi zaklad “Rehionalnyi tsentr profesiinoi osvity restoranno-hotelnoho, komunalnoho hospodarstva, torhivli ta dyzainu”* [State vocational educational institution “Regional center of professional education of restaurant and hotel, communal services, trade and design”]. Kharkiv: Svit knyh. 204 p. [in Ukrainian].
14. Sherstiuk, A. (2020). *Materialoznavstvo: navchalnyi posibnyk dlia perukariv* [Materials science. Training manual for hairdressers]. Sumy, Ukraine: “Sumy Higher Vocational School of Construction and Design” [in Ukrainian].
15. Yurchenko, P. (2008). *Koloristika. Formula uspekha* [Coloring. Formula for success]. Kyiv, Ukraine: Horobets. 88 p. [in Russian].

16. Yatsiak, O.M. (2019). *Parfumerno-kosmetychni tovary: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Perfume and cosmetic products: educational and methodological manual]. Kolomyia, Ukraine: Kolomyia Industrial and Pedagogical College. 223 p. [in Ukrainian].
17. Baki, G. & Kenneth, S.A. (2015). *Introduction to cosmetic formulation and technology*. Includes bibliographical references and index. The University of Toledo, College of Pharmacy and Pharmaceutical Sciences. Hoboken, New Jersey, USA: John Wiley & Sons, Inc. ISBN 978-1-118-76378-0 (cloth).
18. Barsegyantz, L.O. & Vereshchaka, M.F. (1982). *Medico-legal Examination of Human Hairs*. Moscow, Russia: Meditsina. 215 p.
19. Brown, K.C. (1977). *Hair Colouring*. / In: Johnson, D.H. (ed.): *Hair and Hair Care*. 1st Edition, New York: Marcel Dekker. Pp. 191–215.
20. Da França, S.A., Dario, M.F., Esteves, V.B., Baby, A.R., Velasco, M.V.R. (2015). *Types of Hair Dye and Their Mechanisms of Action*. *Cosmetics*. Issue 2, pp. 110–126.
21. Malinauskyte, E., Cornwell, P.A., Reay, L., Shaw, N., and Petkov, J. (September, 2020). *Effect of equilibrium pH on the structure and properties of bleach-damaged human hair fibers*. New Jersey, USA. Retrieved from: <https://doi.org/10.1002/bip.23401>.
22. Morel, O.J.X. & Christie, R.M. (2011). *Current trends in the chemistry of permanent hair dyeing*. *Chemical Reviews*. Vol. 111, pp. 2537–2561.
23. Naito, S., Arai, K., Hirano, M., Nagasawa, N. & Sakamoto, M.J. (1996). *Crosslinking structure of keratin. V. Number and type of crosslinks in microstructures of untreated and potassium cyanide treated human hair*. *Journal of Applied Polymer Science*. Vol. 61, pp. 1913–1925.
24. Robbins, C.R. & Crawford, R.J. (1991). *Journal of Society Cosmetic Chemistry*, Vol. 42, No. 1, pp. 59–60.
25. Savitska, O. (September, 2022). *Features of measurable data used for appearance color type definition in hair style design*. *Proceeding of the 7th International Scientific and Practical Conference. Science education innovation topical issues and modern aspects*. № 126. Tallinn, Estonia. Pp. 208–210.
26. Wagner, R.C.C., Kiyohara, P.K., Silveira, M., and Joekes, I. (2007). *Electron microscopic observations of human hair medulla*. *Journal of Microscopy*, Vol. 226, pp. 54–63.
27. Wilkinson, J.B. & Moore, R.J. (1990). *Cosmetologia de Harry*. Madrid, Spain: Ediciones Diaz de Santos.
28. Wolfram, L.J. (2001). *Hair cosmetics*. In *Handbook of Cosmetic Science and Technology*. / Barel, A.O., Paye, M., Maibach, H.I. (Eds.). New York, NY, USA: Marcel Dekker Inc.

УДК 7.025.4:7.04-35.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.6>**Чорний Максим Сергійович,**

аспірант,

лаборант кафедри архітектури та реставрації

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0002-6428-2006

maks.black.ua@gmail.com

**РЕСТАВРАЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ
СТАНУ ЗБЕРЕЖЕННЯ ДЕРЕВ'ЯНОГО УПОРЯДЖЕННЯ
ІНТЕР'ЄРУ ТА ЖИВОПІСУ КІМНАТИ ХІХ СТ.**

Розроблення коректної програми реставрації творів мистецтва вимагає від реставраторів відповідного обґрунтування використання тих чи інших методів і матеріалів, що плануються до застосування. З цим пов'язана необхідність проведення комплексу попередніх реставраційних досліджень. Дана стаття подає інформацію на прикладі практичного проведення попередніх реставраційних досліджень стану збереження дерев'яного упорядження, а також живописного панно авторства Т. Попеля з приміщення 205, будівлі колишнього Крайового Суду або Палацу справедливості (сьогодні 19-го корпусу Національного університету «Львівська політехніка»).

Дослідження здійснено з використанням методів історичного аналізу пам'ятки її мистецької характеристики та включають докладний опис проведених практичних інвазійних і неінвазійних заходів, спрямованих на фахове оцінювання стану збереження складових інтер'єру приміщення. Неінвазійні методи дослідження включили натурне візуальне обстеження складових інтер'єру, в тому числі під дією ультрафіолетового світла та бокового світла видимого спектру, крім того, було складено картограми та розгортку стін і стелі приміщення. Використання інвазійних методів дослідження надало змогу оцінити фізичні властивості та мікроскопічну структуру попередньо одержаних зразків з даного приміщення.

Подано перелік матеріалів, використаних у процесі досліджень: розчинників, матеріалів, інструментів.

За результатами попередніх реставраційних досліджень розроблено попередні програми реставрації дерев'яного оздоблення та живописного панно приміщення, а також рекомендації щодо їх догляду і збереження. За допомогою застосування пропонуєваних програм консервації та реставрації можна досягти високого ступеня відтворення естетичних та утилітарних якостей пам'ятки, з дотриманням вимоги до оберненості всіх процесів, що їх зазнає об'єкт під час реставрації.

Крім подання результатів проведеного дослідження окреслено практичну необхідність розвитку міждисциплінарних зв'язків та академічну співпрацю у вирішенні суміжних питань консервації, реставрації у взаємодії з точними галузями науки.

Ключові слова: консервація; реставрація; твори мистецтва з дерева; стан збереження; живопис; панно; Тадеуш Попель.

Chorny Maksym. CONSERVATION STUDY OF THE STATE OF PRESERVATION OF WOODEN INTERIOR DECORATION AND PAINTING OF THE XIX CENTURY ROOM

Developing a specific program for the conservation of artworks requires the restorers to justify using particular methods and materials planned for use. A complex of preliminary conservation studies shall be performed due to this. This article provides information on the example of the practical conduct of preliminary conservation studies of the state of preservation of wooden furniture, as well as a mural painting by T. Popel from room 205 of the former Regional Court or Palace of Justice building, which is now the 19th building of the Lviv Polytechnic National University.

The study was carried out using the methods of historical analysis of the landmark and its artistic characteristics. It includes a detailed description of the practical invasive and non-invasive measures aimed at the professional assessment of the state of preservation of the room's interior components. Non-invasive research methods included a real-time visual examination of the interior components, including under the influence of ultraviolet light and side light of the visible spectrum. Besides that, cartograms and scanning of room walls and ceiling were compiled. The use of invasive research methods made it possible to assess the physical properties and microscopic structure of the samples previously obtained from this room.

The list of materials used in the research process i.e., solvents, materials, and tools is provided.

Preliminary programs for the conservation of the wooden decoration and mural paintings of the room, as well as recommendations for their maintenance and preservation, were developed based on the results of previous conservation studies. Using the suggested preservation and conservation programs, it is possible to achieve a high degree of reproduction of the aesthetic and practical qualities of the landmark while observing the requirement for the reversal of all processes that the object undergoes during conservation.

The practical necessity of developing interdisciplinary connections and academic cooperation in solving related issues of preservation and conservation in interaction with precise branches of science was outlined in addition to presenting the results of the conducted research.

Key words: *preservation, conservation, wooden artworks, state of preservation, painting, mural painting, Tadeusz Popel.*

Вступ

Реставрація або консервація творів мистецтва завжди ґрунтується на попередніх наукових дослідженнях. Для комплексного розуміння пам'ятки використовують комбінацію теоретико-практичних методів дослідження.

На початку роботи визначають рівень дослідженості твору, формують історичну довідку, перевіряють наявність мистецтвознавчого аналізу, з'ясовують або проводять атрибуцію предмету дослідження. Крім того, використовуючи емпіричний метод, проводять комплекс неінвазійних та інвазійних натурних і лабораторних досліджень, що дають змогу оцінити фізичний стан «тіла» пам'ятки.

Предметом даного дослідження є стан збереженості живопису та дерев'яного упрядження кімнати 205, 19-го корпусу Національного університету «Львівська політехніка». Дослідження ініціював завідувач Кафедри архітектури та реставрації Національного університету «Львівська політехніка» д. арх., проф. М. Бевз. Здійснили його рестауратори кафедри асист. Т. Здибель, асист. К. Плахотнюк, асист. С. Сірий, асп. М. Чорний. Консультантами виступили к. арх., доц. В. Петрик та д. арх., проф. О. Рибчинський.

Теоретичне обґрунтування. І. Жук провів мистецький та історичний аналіз, узагальнив відомості щодо колишнього будинку Крайового Суду або Палацу справедливості. Інформацію про автентичні деревообробні ремесла XIX–XX ст., які пов'язані з оздобленням інтер'єрів є в працях Я. Геріха (*“Przewodnik dla stolarzy”*, Warszawa 1862) та М. Шрайбера (*“Przewodnik stolarski”*, Tarnow 1922). Цінні

дані про фізику деревини одержано з матеріалів Б. Ходлі. Порядок розробки науково-проектної документації викладено у вимогах ДБН А.2.2-6-2008. Результати аналізу публікацій на тему консервації творів мистецтва з дерева засвідчують малу кількість українських авторів, на відміну від іноземних англійських досліджень і публікацій.

Метою дослідження є вивчення стану збереження творів мистецтва або пам'яток з дерева, використовуючи історичні, мистецтвознавчі, технологічні та практичні відомості для визначення правильної послідовності проведення профілактичних та консерваційно-реставраційних заходів, спрямованих на їх збереження.

Виклад основного матеріалу

Сіро-охриста будівля на вулиці Князя Романа 1-3 займає в довжину цілий квартал центральної частини міста Львова. Його фасади, вестибюлі, зали і коридори нині мало нагадують про колишнє величне призначення. Особливо змінилися інтер'єри, де втрачено більша частина оздоблення розписами, а оригінальні столярні вироби знищені численними поновленнями та ремонтами, проведеними протягом XX-го століття.

Саме в цій будівлі відбувався «Львівський процес» над Степаном Бандерою і його товаришами 25 травня – 26 червня 1936 року. «Судову залу на вул. С. Баторого (сучасна вул. Князя Романа) охороняло 20 поліцейських, навколо будинку судових засідань було багато агентів у цивільному: поліція побоювалася, що бойовики ОУН вчинять напад з метою звільнення товаришів. Бандеру возили на засідання з тюрми Бригідки з вул. Казимира Великого (тепер вул. Городоцька)»

[1, 91], таким є детальний опис подій, що наводить дослідник історії українського визвольного руху М. Посівнич.

Колишній будинок Крайового Суду або Палац справедливості збудовали у 1891-1895 роках за проектом архітектора Франциска Сковрона на місці попередньої будівлі суду проекту перебудови Юліана Захаревича [2].

Мистецтвознавець та історик І. Жук подає такі відомості про Палац справедливості: *«це монументальна будівля у центральній частині міста, завершена фронтоном з балюстрадою і аттиковою скульптурною групою (1893, ск. Леонард Марконі). Північний вестибюль прикрашено алегоричною скульптурою, яка символізує правосуддя (1896, ск. Антоній Попель). Зал другого поверху (Актовий зал) оформлений ліпним декором та розписами художників школи Яна Матейка. Стиль будівлі - історизм з використанням форм неоренесансу та необароко. Головним (західним) фасадом виходить на вул. Кн. Романа, бічним (північним) – на пл. Галицьку. Сьогодні – корпус № 19 Національного університету “Львівська політехніка”»* [4].

До 1998 року корпус будівлі займала Кафедра військової підготовки Національного університету «Львівська політехніка».

Серед маси безповоротно втрачених інтер'єрів приміщень будівлі вирізняється кімната 205 (рис. 1). Інтер'єр кімнати – єдиний в корпусі № 19, який за часів радянської влади та незалежності України не спотворили ремонтами. На початку ХХ століття в будинку Крайового Суду, це приміщення могло бути кабінетом або приймальною судді, з 60-х років – секретним військовим архівом, а нині є аудиторією Інституту права, психології та інноваційної освіти Національного університету «Львівська політехніка».

Інтер'єр кімнати виконано в стилі неоренесансу (історизм). Стелю прикрашає живописне панно авторства Тадеуша Попеля – брата скульптора Антона Суліми-Попеля. Твір засвідчує майстерність художника, виконаний олією на закріпленому до стелі полотні, із зображенням Феміди – богині права й законного порядку. Пензлю Тадеуша Попеля,

також, належить відомий монументальний живописний твір «Грунвальдська битва» (1910 р.), що зараз зберігається в Львівському історичному музеї.



Рис. 1. Видляд інтер'єру кімнати 205, 19-го н.к. НУЛП, 2020 р. (фото автора)

Живописне панно обрамлене ліпниною із складним, виразним профілюванням та вісьмома решітчастими картушами, що спускаються до стін і обмежені в їх верхній частині профілем.

Стіни приміщення оздоблені дерев'яними панелями з шпону горіха та покриті шпалерами з золотисто-зеленим рослинним рапортом (рис. 1). Віконні рами та троє дверних прорізів майстерно виконані з горіхової деревини та шпону, вони безпосередньо прилягають до панелей і разом оточують кімнату.

На всі дерев'яні елементи оздоблення нанесено тонку графіку золотом, що надає різкості вибагливим перепадам об'ємів дерев'яної пластики. Дерев'яне оздоблення стін, дверей та вікон тоновано і вкрито лляною олією та воском, що надавало природньо-прохолод-

ного відтінку деревині горіху. Над дверима та вікнами розташовано розлогі картуші, де колись, ймовірно, були герби Австро-Угорської імперії. В одному з кутів розташовувалась кахлева піч. Підлога кімнати вкрита дерев'яним паркетом.

Слід зазначити, що історичних фото інтер'єру кімнати № 205, на жаль, не знайдено, як і загалом архівної документації і креслень будівлі колишнього Крайового Суду.

Оздоблення інтер'єру кімнати має різноманітний мистецький та технічний характер, тому, для коректного проведення аналізу стану збереження прийнято поділ елементів кімнати за характером виконання, матеріалами та техніками:

1. Живопис.

2. Упорядження стелі та стін (в даній статті не подано).

3. Дерев'яне упорядження інтер'єру кімнати.

Також, для кращого орієнтування та систематизації проведення досліджень прийнято умовну нумерацію стін приміщення, де стіна 1 – східна стіна, а стіна 4 – північна стіна (рис. 2).

Серед основних методів що використовують при дослідженні історичних нашарувань, зручно розрізняти характеристику та аналіз (в даному дослідженні не застосовувався) [6, с. 384-409]. Характеристика покладається на такі методи, як грубе натурне обстеження, тестування розчинниками, обстеження при малій потужності збільшення, використання різних форм світлової мікроскопії та альтернативних джерел світла.

Дослідження здійснено з використанням натурального візуального обстеження (втому числі під дією УФ світла з довжиною хвилі – 365 нм), зондування історичних нашарувань, випробування лакової плівки на розчинність, виго-

товлення шліфів, попередньо взятих зразків з подальшою їх мікроскопією. Зразки відбираються з розрахунком на необхідну інформацію отриману в результаті аналізу, і мають бути репрезентативними, якщо не для самого об'єкту, то для ділянки з якої відібрано пробу [5, с. 64].

Після проведення натурального візуального обстеження виконано зондування – Таблиця 1. Воно вказує на те, що дерев'яні панелі, двері, вікна та їх елементи були вкриті двома шарами пізніших лаків – червоним (низької якості покриття), та прозорим (глянцевим). В оригіналі дані дерев'яні елементи інтер'єру мали покриття тільки профілактичне для виявлення природної структури й тону деревини, ймовірно, їх насичували лляною олією, можливо, з барвником та натерли натуральним воском.

Також з'ясовано, що золочена графіка нанесена безпосередньо на поверхню деревини в місцях оздоблення різьбленням та на елементах профілів.

Двері з боків сусідніх приміщень були вкриті шаром темної фарби, а дверні добори мали тонування в два оригінальні шари фарби. Пізніше їх шість разів перефарбовували.

Для лабораторного дослідження та випробувань, з ключових ділянок упорядження кімнати, взято зразки та проби, список яких подано в Таблиці 2.

Під час дослідження лакових нашарувань проведено їх випробування під мікроскопом на розчинність з фіксуванням процесу, а результати подано в Таблиці 3. Випробування проводилося шляхом дозування невеликої кількості розчинника на зразок лакової плівки, попередньо механічно знятої з деяких ключових місць дерев'яного упорядження кімнати.



стіна 1

стіна 2

стіна 3

стіна 4

Рис. 2. Фото-розгортка кабінету з нумерацією стін (фото автора)

Таблиця 1

Зондування дерев'яних елементів упорядження кімнати

| № п/п | Назва ділянки проведеного зондажу | Фотофіксація зондування | Використані розчинники та інструменти | Результат зондування |
|-------|---|---|---|--|
| 1. | Капітель пілястри дерев'яної панелі. Стіна 1. |  | Ацетон(CH ₃) ₂ CO + ДМС(CH ₃) ₂ SO проп. 2:1. Інструм.: вітні тампони | Розчищено ділянку деревини від двох шарів пізнішого лакування без втрати золоч. графіки. |
| 2. | Ділянка фризу дерев'яної панелі. Стіна 1. |  | ДМС(CH ₃) ₂ SO. Інструм.: вітні тампони | Розчищено ділянку деревини від двох шарів пізнішого лакування без втрати золоч. графіки. |
| 3. | Профіль лиштви дверей. Стіна 1. |  | Скальпель гостро-кінцевий. | Видалено шари пізнішого лакування механічним методом. |
| 4. | Відкіс вікна. Стіна 3. |  | Скальпель гостро-кінцевий. | Видалено шари пізнішого лакування механічним методом. |
| 5. | Добор дверей. Стіна 1. |  | Скальпель гостро-кінцевий. | Розшаровано та виявлено п'ять шарів пізніших перемалювань. |
| 6. | Двері тильний бік. Стіна 1. |  | Скальпель гостро-кінцевий. | Розшаровано та виявлено шість шарів пізніших перемалювань. |

Виявлено, що верхнє покриття складає прозорий нерозчинний в спиртах лак, але добре розчинний в ацетоні і димексиді.

Так реагує на дані розчинники широко розповсюджений в радянській та вже незалежній Україні нітроце-люлозний лак.

Таблиця № 2

Місця взятих зразків

| № пр/п | Ділянка взятих зразків | Фотофіксація місця взятих зразків |
|--------|--|---|
| Пр.1 | Профіль настінної панелі. Стіна 2. |  |
| Пр.2 | Шпон лівої стулки дверей. Ділянка без червоного лаку на місці замку. Стіна 1. |  |
| Пр.3 | Фрагмент шпону правої стулки дверей. Стіна 1. |  |
| Пр.4 | Зразок з правого пагона гіпсового картушу над дверима. Стіна 4. |  |
| Пр.5 | Зразок з правого пагона гіпсового картушу над дверима. Стіна 4. |  |
| Пр.6 | Зразок дерева паркету з лаковим покриттям. Біля стіни 2. |  |
| Пр.7 | Зразок деревини з лаковим покриттям. Права стулка правого вікна. Стіна 3. |  |
| Пр.8 | Деревина профілю з золоченням та лаковим покриттям. Профіль лиштви правого вікна. Стіна 4. |  |

Продовження таблиці 2
















| № пр/п | Ділянка взятих зразків | Фотофіксація місця взятих зразків |
|-------------|--|---|
| Пр.9 | Фрагмент шпалер. над завершенням дверей. Стіна 4. |  |
| Пр.10 | Зразок тваринного клею з під втраченої капітелі пілястри. Стіна 4. |  |
| Пр.11–Пр.12 | Фрагменти деревини з нашаруваннями фарби. Дверний проріз стіни 1. |  |
| Пр.13 | Зразок лакового покриття відкосу лівого вікна. Стіна 3. |  |
| Пр.14 | Зразок лакового покриття профіля настінної панелі. Стіна 1. |  |
| Пр.15 | Зразок лакового покриття профілю лиштви дверей. Стіна 1. |  |

Шар червоного лаку знаходиться нижче нітроцелюлозного прозорого лаку і не розчиняється у воді, але добре розчинний в спиртах. Що і було зафіксовано в процесі мікроскопічних досліджень на попередньо

взятих зразках лакових нашарувань. Отже, лак розташований нижче нітроцелюлозного являється, вірогідно, шелаком. Проте, низька якість покриття шелаком вказує про його пізніше походження.




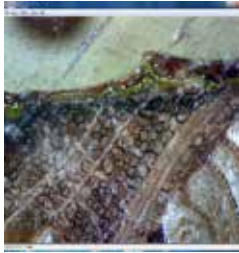



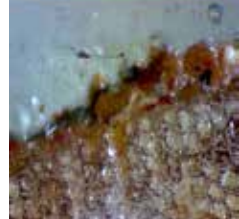
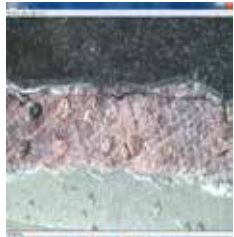







Таблиця 3

Результати апробації розчинників на зразках лакових нашарувань

| № пр/п | Ділянка взятої проби лаку | Найменування розчинника | Фотофіксація зразка до апробації | Фотофіксація зразка після апробації | Результат апробації розчинників |
|--------|--|----------------------------------|---|---|--|
| Пр.13 | Лівий відкос лівого вікна. Стіна 3.  Прис. один шар прозорого лаку | Спирт етиловий 96% C_2H_5OH |  |  | Не розчиняє |
| Пр.13 | Лівий відкос лівого вікна. Стіна 3.  Прис. один шар прозорого лаку. | Ацетон $(CH_3)_2CO$ |  |  | Частково розчиняє |
| Пр.13 | Лівий відкос лівого вікна. Стіна 3.  Прис. один шар прозорого лаку. | Димексид $(CH_3)_2SO$ |  |  | Інтенсивно розчиняє |
| Пр.14 | Профіль настиної панелі. Стіна 1.  Прис. два шари лаку: верхній шар прозорого лаку, нижній червоного. | Спирт етиловий 96% C_2H_5OH |  |  | Повне розчинення червоного лаку, але шар прозорого лаку лишається без помітних змін. |
| Пр.15 | Профіль лиштви дверей. Стіна 1.  Прис. два шари лаку: верхній шар прозорого лаку, нижній червоного. | Спирт етиловий 96% C_2H_5OH |  |  | Повне розчинення червоного лаку, але шар прозорого лаку лишається без помітних змін. |

Таблиця 4

Мікроскопія вибраних зразків

| № пр/п | 10х. | 90х. | № пр/п | 10х. | 90х. |
|--------|---|---|---------|--|---|
| Пр.1 |  |  | Пр.8 |  |  |
| Пр.2 |  |  | Пр.12.а |  |  |
| Пр.3 |  |  | Пр.12.б |  |  |
| Пр.5 |  |  | Пр.6 |  |  |

Продовжуючи лабораторні дослідження, відібрано сім зразків та виготовлено їх торцеві шліфи, попередньо зафіксувавши їх в епоксидній смолі (Таблиця 4).

Лаки, нанесені на вертикальні поверхні утворюють надзвичайно тонкі плівки, а при їх нанесенні один на один, внаслідок часткового розчинення попереднього шару лаку (особливо якщо це шелак), їх нашарування

важко чітко розрізнити. Проте, дослідження торцевих шліфів все таки надало деяку інформацію:

– Пр.1. На деревині листяної породи спостерігається тонкий шар золочення та чітко простежується шар червоного шелаку.

– Пр.2. Безпосередньо на деревині листяної породи розташовується тонкий шар прозорого нітроцелюлозного лаку.

– Пр.3. На деревині листяної породи можемо розрізнити частково деструктований шар червоного шелаку, який розташовується безпосередньо на поверхні деревини. Вище розташовується тонкий шар прозорого нітроцелюлозного лаку.

– Пр.5. На гіпсовій основі чітко розрізняються п'ять нашарувань. Перші два нашарування, ймовірно, є оригінальними тонуваннями гіпсової основи картушу (перший – ґрунтування оліфою, вище темна фарба тонування до горіхової деревини). Вище спостерігається шар охристої фарби, над нею тонкі шари червоного шелаку та прозорого нітроцелюлозного лаку.

– Пр.6. На деревині листяної породи присутній один шар нітроцелюлозного прозорого лаку, який проник в структуру основи. Оскільки зразок взято з горизонтальної площини паркетної дошки, лакова плівка має дещо товстіший шар.

– Пр.8. На деревині листяної породи присутній шар золочення, на якому чітко розрізняються червоний шелак і тонкий шар прозорого нітроцелюлозного лаку.

– Пр.12. Даний зразок було взято з поверхні добору дверей, але він не зберіг свою цілісність і розшарувався по першому шару замалювання.

– Пр.12.а. На поверхні деревини хвойної породи спостерігається шар змішаної охристої фарби.

– Пр.12.б. На зразкові чітко розрізняються вісім шарів пофарбування. Перший шар охристої змішаної фарби аналогічної до шліфа Пр.12.а (фарба, по якій розшарувався зразок), вище – тонкий шар коричневого тонування, можливо, ці два шари є оригінальним пофарбуванням з імітацією хвойної породи деревини доборів під більш коштовну темну породу дерева. Вище розташувалися шість шарів пізніших замалювань: помаранчево-охристий; бежевий; темно-сірий; світло-сірий; білий; білий.

В процесі досліджень встановлено, що конструкцію дерев'яного упорядження кімнати 205, вкрито двома пізнішими нашаруваннями лаків (червоний шелак, прозорий нітролак). Паркетна підлога вкрита одним шаром нітроцелюлозного прозорого лаку. Добори дверей вкривають шість нашарувань пізнішого пофарбування.

Розглянемо результати дослідження стану збереження живопису, а також дерев'яного упорядження інтер'єру кімнати.

Зондування історичних нашарувань, випробування лакової плівки на розчинність, виготовлення шліфів, попередньо взятих зразків з подальшою їх мікроскопією надають детальну інформацію, щодо природи одержаних проб та зразків і добре доповнюють натурне візуальне обстеження стану пам'ятки.

Візуальне обстеження живописного панно та дерев'яного упорядження кімнати, з врахуванням попередньо наведених досліджень, дає змогу оцінити стан їх збереженості.

Живопис. Стан живопису за візуальним обстеженням: панно являє собою – олійний живопис на полотні, закріпленому на стелі та оточеному складним гіпсовим профілем (рис. 3).

На панно зображено богиню права й законного порядку Феміду (або ж Юстицію) в стилі високого академізму. Феміду художник представляє нам темноволосою дівочою, яка розташувалася, сидячи на тлі неба в правій частині панно, з закритими пов'язкою



Рис. 3. Панно «Феміда Палацу справедливості» (фото автора)

очима та довгим мечем в правій руці. Вона спирається ступнями на стос книжок та вбрана в біло-червоний стрій з золотою застібною на грудях. Ліву руку богиня спокійно поклала собі на коліно. Зліва від неї, вище центральної розетки люстри застиг в динамічному русі янгол в блакитних драперіях, він підносить богині справедливі її одвічні атрибути – терези та сувій з латинським написом – LEX – закон.

Ще далі, зліва від Феміди зображено двох немовлят путті, що закручують лаврове гілля навколо центру композиції – розетки люстри.

В верхній частині картини художник зобразив чотирьох янголят, які з цікавістю спостерігають за діями богині. Дещо розгубленим виглядає путті, що зображений праворуч від Феміди.

Під усіма діючими особами картини зображено запалену урну в пальмовому листі, праворуч від якої, вздовж профіля обрамлення залишив свій підпис автор картини – Тадеуш Попель (рис. 4).

Розміри панно: 442x461 см.

Поверхня панно має численні провисання полотна і брижі (рис. 5), характерні при зміщеннях та розтріскуванні тиньку стелі. Особливо помітні відставання і здуття полотна в напрямку від східної стіни, де з верхньої її частини тягнеться тріщина, через розетку та профілі під полотном аж до розетки світильника. Ця тріщина утворилася внаслідок проведення електричної мережі під полотном. Така операція, очевидно, вимагала часткового розшарування полотна з стелею та повторного його закріплення, що могло згубно вплинути на міцність адгезії полотна з основою. Відомо, що будівлю Крайового Суду було завершено 1895 р., а перша велика електрифікація міста Львова була пов'язана з тим, що в травні 1899 року постало питання електрифікації нової грандіозної будівлі – міського великого театру, який з самого початку планували з електричним освітленням. Тому, припускаємо, електричне освітлення приміщень Крайового Суду було проведено після завершення панно Т. Попелем [3].



Рис. 4. Фрагмент панно з підписом художника, під дією ультрафіолетового світла 365 нм, кімната 205, 19-го н.к. НУЛШ, 2020 р. (фото автора)



Рис. 5. Фрагмент панно під боковим освітленням, кімната 205, 19-го н.к. НУЛШ, 2020 р. (фото автора)

Полотно внаслідок нефахових реставраційних дій зазнало надзвичайно руйнівних впливів.

В багатьох місцях присутні довгі (від 1–2 до 50 см) порізи полотна, аж до тиньку (найбільші – над лівим крилом янгола з терезами, по периметру голови Феміди з лівого та правого краю панно) та безліч забитих цвяхів різного розміру. Як вже було зазначено, через проведення електричної мережі та постійні зміни кліматичних умов в кімнаті адгезія полотна втратила початкову силу з'єднання з тиньком стелі, в наслідок чого, деякі частини полотна почали відшаровуватися та провисати, що і спровокувало тодішніх власників кімнати до підведення клею в місця провисання полотна варварським методом – розрізаючи його.

Присутня велика кількість розтягнень полотна (протяжністю від 5 до 35 см)

з частковим відлущуванням проклеїки ґрунту та фарбового шару.

Поверхня авторського живопису має нашарування бруду, пилу та нерівномірні запливи потемнілого лаку.

В місцях розрізів полотна присутні напливи твердої фактурної речовини (вірогідно, клей з розпорошеним тиньком). Присутні ділянки, вкриті кракелюрною сіткою закритого типу, а також, масштабні корпусні записи оригінального живопису (рис. 6), найбільші з них сконцентровані в місцях розтину полотна та головок цвяхів.

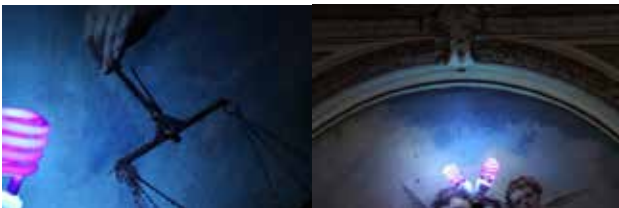


Рис. 6. Фрагмент панно під дією ультрафіолетового світла 365 нм, кімната 205, 19-го н.к. НУЛП, 2020 р. (фото автора)

Встановлено, що стан живопису Панно «Феміда Палацу справедливості» авторства Тадеуша Попеля знаходиться в аварійному стані і потребує термінового проведення комплексу консерваційно-реставраційних заходів.

Дерев'яне оздоблення інтер'єру кім. 205 включає:

- настінні дерев'яні панелі;
- двері;
- вікна;
- паркет.

Стан настінних дерев'яних панелей за візуальним обстеженням: стіни приміщення оздоблено фільончастими дерев'яними панелями (рис. 1), які тягнуться по периметру кімнати, під вікнами та підігнані до дверей і печі опалення, яка нині є втраченою, а прогалину на її місці було недбало обкладено сірими кахлями.

Вздовж верху панелей тягнуться фігурні профілі, набрані з суцільної деревини волоського горіха, а під ними розташовані площини, ритмічно оздоблені лінійним різьбленням по горіховому шпону. Усі площини панелей майстерно вкрито горіховим шпоном, під яким знаходиться деревина хвойної породи.

На заглибленнях різьблення і профілях нанесена тонка золочена графіка.

Слідів життєдіяльності комах-шкідників не виявлено.

На основі дерев'яних панелей присутні значні втрати елементів різьблення, розломи, відсутні капітелі, розетки, в місцях кріплення яких лишилися фрагменти тваринного клею, а також, спостерігається безліч подряпин різної глибини та характеру.

Деякі з'єднання дерев'яних панелей зазнали руйнування та розсихання, внаслідок перепадів температури та вологості повітря в кімнаті. Присутні безліч дрібних відлущувань шпону. В лівому куті стіни 2 грубо пробито наскрізні отвори, прямо через дерев'яні панелі (виламано значні фрагменти деревини панелей), через них заведено труби водяного опалення.

Панелі погано тримаються на стінах і відходять від них, утворюючи глибокі шпари та люфти.

Присутня велика кількість чужорідних елементів кріплення: кнопки, цвяхи та отвори від них. Не фахово, відкритим методом по панелях розведено мережу електричного струму.

Поверхня панелей має значні нашарування бруду і пилу. Їх вкрито двома пізнішими нерівномірними й неякісними шарами лаку (поверх оригінального покриття, хаотично нанесено шар червоного шелаку), внаслідок чого первісна кольорова гама кімнати отримала тотальне спотворення. В подальшому, на червоний шелак було нанесено шар напівпрозорого нітроцелюлозного лаку, що надало неприродно-нав'язливого блиску поверхні деревини.

Встановлено, що стан настінних дерев'яних панелей кімнати 205, 19-го корпусу НУЛП знаходяться в аварійному стані і потребує термінового проведення комплексу консерваційно-реставраційних заходів.

Для дверей з доборами та лиштвою, вікон та їх елементів характерні такі ушкодження, як і для решти дерев'яного упорядження кімнати, а їх стан являється аварійним, і потребує проведення комплексу консерваційно-реставраційних заходів.

Паркетне покриття кімнати 205 покладене за класичною схемою – ялинка, а його вигляд

також спотворений численним перешліфовуванням та нефаховим втручанням. Стан паркету незадовільний, але стабільний.

За попередньо прийнятим поділом по основних ділянках стан збереження складових кімнати характеризується наступним чином: панно – аварійний стан; панелі – аварійний стан; двері – аварійний стан; вікна – прогресуючий нестабільний стан; паркет – стабільний стан.

Елементи упорядження інтер'єру кімнати 205 знаходяться в незадовільному стані, в наслідок руйнівних та нефахових ремонтів, змін кліматичних умов та плину часу. Рекомендується налагодити стабільні кліматичні умови, з дотриманням сталого волого-температурного режиму від 15 до 20°C і відносної вологості повітря від 45 до 55% максимум [6, с. 252–254].

Слід зазначити, що в процесі такого роду дослідження необхідно виконати вимірювання та реєстрацію змін природньо-кліматичних умов протягом тривалого періоду часу, чого в даному випадку, на жаль, не зроблено. Зміни природньо-кліматичних умов є важливим фактором впливу на стан збереження творів з деревини та живопису. Крім того, маючи точні заміри змін кліматичних умов, можна точніше прогнозувати руйнівні процеси та визначити рекомендації проведення певних заходів для догляду та забезпечення кращого збереження творів і пам'яток.

Висновки

Дослідження стану збереження творів або пам'яток дозволяє визначити правильну послідовність проведення профілактичних та консерваційно-реставраційних заходів, спрямованих на їх збереження. А на основі проведеного дослідження стану кімнати 205, 19-го

корпусу НУЛП з узагальненням історичних, мистецтвознавчих, технологічних та практичних відомостей, складено відповідний звіт, що крім іншого містить рекомендації, пропозиції і програми виконання консерваційно-реставраційних заходів.

За час свого існування інтер'єр зазнав низки грубих нефахових ремонтів та модернізацій, крім того, продовжуються природні процеси руйнування матеріалів упорядження кімнати, їх зв'язків, внаслідок періодичних змін і коливань клімату та життєдіяльності різноманітних мікроорганізмів.

Стан складових упорядження кімнати 205, 19-го корпусу НУЛП являється нестабільним, а почасти навіть – аварійним, і потребує термінового проведення комплексу консерваційно-реставраційних заходів. Такий висновок зроблено реставраторами, спираючись на окресленні вище дослідження.

Як бачимо, проведення комплексного реставраційного дослідження вимагає системного підходу та великого різноманіття міждисциплінарних зв'язків. Тому що будова твору, матеріал та техніка їх виконання сильно відрізняються. Стає необхідним залучення відповідних фахових компетенцій за кожним випадком реставрації конкретно взятого твору мистецтва.

В галузі вітчизняної пам'ятко-охоронної діяльності та консерваційно-реставраційної практики необхідно й надалі засвоювати та впроваджувати інноваційні методи дослідження, в тому числі налагоджувати співпрацю з закордонними колегами для обміну досвідом й покращення методів та технологій дослідження творів мистецтва.

Література:

1. Посівнич М., Ув'язнення Степана Бандери в польських тюрмах, Український визвольний рух – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Центр досліджень визвольного руху, 2012. Збірник 17. С. 91.
2. Гуменний В., Будівля, де оселились закон і справедливість, Фотографії Старого Львову. URL: <https://photo-lviv.in.ua/budivlya-de-oselylys-zakon-i-spravedlyvist/>.
3. Крижанівський А., «Внесок професорів та викладачів Львівської політехніки у розвиток електрифікації Львівщини». *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2017. № 870. С. 116–123.
4. Жук І., Вул. Князя Романа 1-3 – корпус НУ «Львівська політехніка» (кол. Палац справедливості). URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/objects/kn-romana-1-3/>.

5. Proceedings of a symposium organized by the Wooden Artifacts Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Microscopic Examination and Analysis of the Structure and Composition of Paint and Varnish Layers, Williamsburg, Virginia – 1994, *Painted Wood: History and Conservation*, p. 64.

6. Rivers S., & Umney N., *Conservation of Furniture*, Butterworth-Heinemann, An imprint of Elsevier Linacre House, Jordan Hill, Oxford OX2 8DP 200 Wheeler Road, Burlington, 2003. P. 252–254, 384–409.

References:

1. Posivnych M. (2012), *Uviaznennia Stepana Bandery v polskykh tiurmakh, Ukrainskyi vyzvolnyi rukh – Lviv: Institute of Ukrainian Studies named after I. Kryp'yakevych of the National Academy of Sciences of Ukraine, Liberation Movement Research Center (Collection 17, p. 91).*

2. Humennyi V. *Budivlia de oselylys zakon i spravedlyvist*, Photos of Old Lviv. Retrieved from <https://photo-lviv.in.ua/budivlya-de-oselylys-zakon-i-spravedlyvist/>.

3. Kryzhanivskyi A. (2017), *Vnesok profesoriv ta vykladachiv Lvivskoi politekhniky u rozvytok elektryfikatsii Lvivshchyny, Lvivobenerho*, Bulletin of the Lviv Polytechnic National University, vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky.

4. Zhuk I. *Stattia «vul. Kniazia Romana 1-3 – korpus NU «Lvivska politekhnika» (kol. Palats spravedlyvosti)*. Retrieved from <https://lia.lvivcenter.org/uk/objects/kn-romana-1-3/>.

5. Proceedings of a symposium organized by the Wooden Artifacts Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (1994), *Microscopic Examination and Analysis of the Structure and Composition of Paint and Varnish Layers, Williamsburg, Virginia, Painted Wood: History and Conservation*, (p. 64).

6. Rivers S., & Umney N. (2003), *Conservation of Furniture*, Butterworth-Heinemann, An imprint of Elsevier Linacre House, Jordan Hill, Oxford OX2 8DP 200 Wheeler Road, Burlington, (pp. 252–254, 384–409).

УДК 74/75:7.041.48/7.091.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.7>**Школьна Ольга Володимирівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

Руденченко Алла Андріївна,

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації
факультету образотворчого мистецтва та дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0001-9354-8216
a.rudenchenko@kubg.edu.ua

Опанасюк Олександр Петрович,

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

ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМ ЦЕРЕМОНІАЛЬНОГО СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ГРИГОРІАНСЬКОГО СПІВУ ТА РОМПА FUNEBRIS В ОБРАЗОТВОРЧОМУ Й ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті є визначення специфіки показу звернення до церемоніальних середньовічних прикладів співу й ініціацій в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві. У статті сконцентровано увагу на еволюції візії ритуальних танців, співів, плачів, церемоніальної ходи, жрецьких богослужбових дійств, які спричинили появу виняткових явищ Середньовіччя та раннього Нового часу – хорального співу та різноманітних парадних «помп» під час ініціацій. Окреслено коло ілюстрування цих видовищ в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві.

Спеціальну увагу приділено синтезу часово-просторових видів мистецтва та його віддзеркаленню в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві. Так, уже у Стародавньому Єгипті трапляються фрески із зображенням екзальтованих плакальниць на церемоніях проводів небіжчиків (характерний приклад – розпис гробниці Ра-мосе TT55 у некрополі Шейх Абд ель-Курна на Західному березі Нілу регіону Луксор, XVI ст. до н.е.), а також «Три музикантки» з гробниці Нахта, бл. 1422–1411 рр. до н.е., на яких зображено виконавиць гри на арфі, подібній до шумерської, та флейті.

Від епохи еллінізму розвинувся культ весталок (яким були присвячені храми Вести у Римі на Римському Форумі на Півдні Священного Шляху – Via Sacra) та в Тіволі поблизу Риму, що зводилися упродовж VII ст. до н.е. – реконструювалися і добудовувалися після пожеж впритул до перших віків нашої ери). Крім того, набули популярності рельєфи з профілями відомих весталок на римських монетах, зображення цих шанованих жінок на троні у фресках Помпеїв I ст. н.е. та скульптурі, зокрема, II ст. н.е.

Вже в Давньому Римі почав формуватися і церемоніал різноманітних пафосних помп з елементами видовищних парадів. Зокрема, штибу Ротра triumphalis з нагод відсвяткування військових перемог, жалобні процесії Ротра funebris, та бравадні Ротра circensis, приурочені до циркових «ігор». Врешті, в епоху Другого Риму – Візантії релігійні літургійні й ініціаційні відправи почали супроводжуватися синтезом ритуальних музично-пісенних дійств, образами плакальниць. Деякі подібні візії при цьому, включно із сценами виконання медитативного григоріанського хоралу, парадною ходою, згодом були зафіксовані в окремих зорових

наративах Європи (приміром, книжково-нотних мініатюрах штибу «Григорій I Великий, котрому Святий дух у вигляді голуба навіює співочий канон» XII–XIII ст., натрунних хоругвах Павла Дзялинського, бл. 1594–1643 рр., зображеннях сцен *Pompa funebris* у гравюрах Корнеліса Галле 1623 р. тощо).

Ключові слова: плач, хода, григоріанський спів, ініціації, *Pompa funebris*, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво.

Skolna Olga, Rudenchenko Alla, Opanasyuk Oleksandr. REPRESENTATION OF THEMES OF CEREMONIAL MEDIEVAL GREGORIAN CHANT AND POMPA FUNEBRIS IN FINE AND DECORATIVE ARTS

The purpose of the article is to determine the specifics of showing an appeal to ceremonial medieval examples of singing and initiations in fine and decorative and applied art. The article focuses on the evolution of visions of ritual dances, chants, cries, ceremonial processions, priestly liturgical actions, which caused the appearance of exceptional phenomena of the Middle Ages and early modern times – choral singing and various parade “pomps” during initiations. The circle of illustration of these spectacles in fine and decorative arts is outlined.

Special attention is paid to the synthesis of temporal and spatial types of art and its reflection in fine and decorative and applied art. Thus, already in Ancient Egypt there are frescoes with the image of exalted mourners at funeral ceremonies (a typical example is the painting of the tomb of Ramose TT55 in the Sheikh Abd el-Kurna necropolis on the West Bank of the Nile in the Luxor region, the 16th century B.C.), as well as “Three Musicians” from the tomb of Nakhta, ca. 1422–1411 B.C., depicting female performers playing a Sumerian-like harp and flute.

From the Hellenistic era, the cult of the Vestals developed (to whom the Vesta temples were dedicated in Rome on the Roman Forum in the South of the Sacred Way – Via Sakra) and in Tivoli near Rome, which were built during the 7th century B.C. – were reconstructed and completed after fires close to the first centuries of our era). In addition, reliefs with profiles of famous Vestal women on Roman coins, images of these revered women on the throne in the frescoes of Pompeii of the 1st century B.C. became popular and sculpture, in particular, of the II century B.C.

*Already in Ancient Rome, a ceremonial of various pathetic pomp with elements of spectacular parades began to take shape. In particular, the pompa triumphalis on the occasion of celebrating military victories, mourning processions *Pompa funebris*, and bravado *Rompa circensis*, timed to circus “games”. Finally, in the era of the Second Rome – Byzantium, religious liturgical and initiation ceremonies began to be accompanied by a synthesis of ritual musical and song actions, images of mourning tables. At the same time, some similar visions, including scenes of the performance of meditative Gregorian chorale, parade procession, were later recorded in separate visual narratives of Europe (for example, book-music miniatures of the stanza “Gregory I the Great, to whom the Holy Spirit in the form of a dove inspires a singing canon” 12–13th century, funeral banners of Pavlo Dzyalinsky, approx. 1594–1643, depictions of *Pompa funebris* scenes in engravings by Cornelis Halle in 1623, etc.).*

Key words: weeping, procession, Gregorian chant, initiations, *Pompa funebris*, visual art, decorative and applied art.

Питання візуалізації мотивів церемоніальних літургійних співів і поховальних торжеств з «помпою», в яких знаходили втілення певні античні і середньовічні традиції вшанування окремих ініціацій, характерних для музичної культури Великого князівства Литовського та Речі Посполитої, у межах котрих знайшли втілення жалобні традиції українців, в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві досі не ставилося.

Розгляду розвитку регіональних традицій григоріанських хоралів, починаючи від грецьких *Kyrie eleison*, присвятив свою наукову розвідку Л. Агустоні [1]. Окремі аспекти сакралізації ініціацій, пов'язаних з протиставленням ангельських співів і танців смерті, дослідив А. Корвісієр [2].

Окрему увагу походженню *Pompa funebris* в епоху Європейської Сарматії приділив відомий дипломат ВКЛ Олександр Гваньїні, котрий детально описав деякі жалобні обряди з при-

таманними їм ритуальними особливостями у XVII столітті [2]. Власне, польські традиції у цьому сенсі аналізували Юліуш Хрощіцький [3] та Мельхіор Якубовський (візуальний складник) [4], білоруські – Ольга Баженова [5], українські – Ольга Школьна [6]. Але в розрізі художньо-образних проєкцій в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві ці питання комплексно досі осмислені не були.

Однак задля визначення віддзеркалення вокально-інструментальної й танцювальної свідомості в рефлексіях творів художників необхідно застосувати хронологічний принцип, мистецтвознавчий і культурологічний підходи, онтологічний, герменевтичний, компаративний, культуротворчий, крос-культурний методи і метод мистецтвознавчого аналізу.

Так, унаочнюється зв'язок музики та певних церемоній, пов'язаних з ритмічною ритуальною ходою, ініціаціями, які добре прослідковуються вже з доби палеоліту, неоліту та залізного

віку. Від тих часів до наших днів дійшли численні сопілки з рогу й кості, трипільські барабани, примітивні різновиди пищалок і цимбал. Особливо розвинулось мистецтво співу й розгалуженої системи музикування (вже застосовувались множинні інструменти – сістр, мената, тамбурін тощо) під час Стародавнього Єгипту, де з-поміж ритуальних різновидів ходи відзначалися жалобні плачі, окремі форми виконання духовної музики [7].

Так, за множинними наративами давньоєгипетських плакальниць і танцівниць, ассирійських процесій, давньогрецького вазопису з даниною музам, рельєфами з церемоніальною ходою Персеполя в межах Ахеменідського Ірану, візіями фресок і мозаїк, присвячених представникам окремих професій Давнього Риму, можна констатувати особливу роль музики у різноманітних релігійних ритуалах і повсякденному житті мешканців Європи починаючи від доби античності.

Від I тисячоліття до н.е. широко використовувалися окремі струнні щипкові, духові, ударні, клавішно-духові інструменти, у романсько-готичну добу склалися засади для розвитку клавішних інструментів, найбільш раннім з яких був орган. Це поклало початок новітньому розумінню особливостей розвитку вокально-інструментального виконавства і поступовій появі низки церемоній, що відбрунькувалися від колишніх релігійних ініціатив і медитативного співу.

На тлі надбання колишніх гімнів язичницьким богам, пісень-плачів, вавилонської храмової та світської музики, грецьких музичних інструментів на кшталт ліри, які асоціювалися із силою і мистецтвом конкретних богів, у Римі склалися основи руху магічних весталок. Останні були навіть наділені правом дарувати своїм доторком життя рабам, приреченим до страти. Без представниць цього шанованого у суспільстві прошарку, які завдяки 30-річній аскезі набували функцій ворожок, у громадах перших століть по Різду Христову не відбувалися жодні посвячення або поважні церемонії.

З IV ст. н.е., після скасування цього релігійного прошарку у Візантійській імперії, особливу роль отримав благоговійний церковний спів у межах хорової культури, котрий від VI – початку VII століть набув викінченого

шліфованого вигляду хорального співу. З його появою почали формуватися нові ініціативі, які в зрілому Середньовіччі дали початок найбільш пафосним помпам і літургійним церемоніям.

У добу Стародавнього Риму також остаточно сформувалися основні різновиди помп (парадів): 1) *Pompa triumphalis*, покликана ознаменувати святкування військових звитяг; 2) *Pompa funebris*, що в перекладі означала поховальну велич; 3) *Pompa circensis*, приурочена до різноманітних забав і циркових «видовищ-ігор» [8]. Підсилені у візантійську/романсько-готичну добу напрацюваннями в галузі григоріанських хоралів, окремі виходи для літургійного співу під час ініціатив, зокрема, ритуально-поховального змісту, набули характеру церемоніальних.

У цьому сенсі поступово склався певний порядок – канон, що спирався на тексти співоцьких книг для плавного виконання молитовних розспівів Середньовіччя.



Рис. 1. Книжково-нотна готична мініатюра «Григорій I Великий, котрому Святий дух у вигляді голуба навіює співоцький канон», бл. XIII–XIV ст. (Карлсруе), пов'язана з омузичненою ритмічною молитвою григоріанського хоралу, що лягла в основу європейської поліфонії

Його сакралізація стала приводом для численних віддзеркалень такого співу в множинних літерах, мініатюрах, шрифтових композиціях, мотивах хоругв, ренесансово-барокових втіленнях візуалізації ангельського співу і його протиставлення танцям смерті.



Рис. 2. Літера «Е» з Псалтиря Пія II з григоріанським хоралом. Середина XV століття

Причому за численними візуальними джерелами європейські мініатюри до середини – другої половини XV ст. у зв'язку із модою на готичний шрифт тяжіли до пізньої племениючої готики, а вівтарні образи католиків, люте-

ран та інших протестантів Північного відродження й маньєризму апелювали до традицій високого італійського ренесансу.



Рис. 3. Губерт ван Ейк. Спів янголів. Фрагмент Гентського вівтаря. Храм у Баво (Бельгія). 1427 р. Олійний живопис по дереву

Такими, зокрема, є твори Губерта ван Ейка та Ганса Мемлінга, які протиставляли у своїх ранніх живописних творах по дереву іконні образи витончених янголів, котрі метафізично статично співали, звеличуючи Господа, ошатним святкуванням завершення земного буття у *Rotra funebris* і тілесно виразним танцям смерті, поширеним у тогочасній ванітарній жанровій образотворчій традиції.



Рис. 4. Ганс Мемлінг. Центральна частина триптиха Донна – Благословляючий Христос з янголами, що співають та музикують. Бл. 1480-ті рр. Запрестольний образ із Санта-Марія ла Реаль у Наджера. Дерево, олія. Королівський музей мистецтв у Антверпені

Так, у звеличеннях відходу окремих монархів ВКЛ і Речі Посполитої у той період, коли Україна входила до складу цих полікультурних держав, перша з яких була найбільшою та наймогутнішою на той час державою Європи, особлива увага приділялася підкресленню статусу «винуватця» подій, демонстрації його земних досягнень, звитяг за рахунок ошатних варіантів ходи із ритуальними молитовними «плачами» в чорних одягах поруч із «танцюючими», парадно прикрашеними кіньми почту. Характерний приклад – естампне зображення сцени *Ротра funebris* з гарцюючим конем у парадній попоні та збруї авторства нідерландського художника й графіка Корнеліса Галле 1623 р.



Рис. 5. Зображення сцени *Ротра funebris* Альберта Пії з танцюючим конем, авторства нідерландського художника та графіка Корнеліса Галле 1623 р. Офорт з ручним зафарбуванням

Натомість у середньовічних візіях декоративного мистецтва, представлених насамперед зображеннями на хоругвах, особлива увага приділялась музичним інструментами-інсигніям. Таким є твір на пошану Павла Дзялинського з литаврами та барабанами кінця XVI – середини XVII століть.



Рис. 6. Надтрунна хоругва з литаврами, барабанами й іншими інсигніями Павла Дзялинського, бл. 1594–1643 рр. Вивішувалася під склепінням костела населеного пункту Нове М'ясто Любавське

За даними дипломата, венеційського купця О. Гваньїні, котрий як самовидець написав «Хроніки європейської Сарматії», де відобразив традиції західноукраїнських земель у межах ВКЛ і Речі Посполитої кінця XVI – початку XVII століть, що виконував особливі місії у зносинах із двором зазначених двох державних утворень та Папи Римського, особливу церемоніальну роль у зазначений час набули музичні і співочі ритуали в процесіях *Ротра funebris* [9, с. 7–15].

Так, за шляхтою у кінці процесій вишиковувалися представники ходи від пастви різних костелів, делегації яких замикали співаки та музики, які йшли поруч із представниками магістрів та докторів поважних академій і співали й музикували. Їхні жалобні мелодії сполучалися із пафосними відспівуваннями абатом померлого монарха у катедральному костелі.

Після заключної фази звучання розділу меси *Agnus Dei*, на очах у сотень вшановуючих, нищилися давні інсигнії небіжчика, й у вітвар клали клейноди (символи володарювання). А саме королівське берло, корону, золоте яблуко. Вже другого дня урочисті фесричні святкування завершувалися відправою божественної літургії на честь монарха, котрий помер, що передувала ініціаціям позовлення його наступника [9, с. 199–202].

Цей ритмічний мірний малюнок тріумфальної прощальної ходи нобілітету Середньовіччя і раннього Нового часу протиставлявся саркастичній «ході» у парному танку небіжчика-простолюдина із гротесковими викривленнями іпостасей смерті в типових алегоричних жанрових сценах штибу оповідей на тему останніх перпетуум-мобіле перед тлінністю.

Характерний приклад – «Танок смерті» Йоганна Рудольфа Фейєрабенда, виконаний як копія з Базельського оригіналу танку смерті XV ст. на початку XIX століття в акварельній техніці.

Результати. Зважаючи на те, що синтез часово-просторових і пластичних мистецтв (музика, танці, інструментальне виконавство й образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво) вимагає особливого розуміння критеріїв художності у різних галузях знань, розглянуті приклади співочо-інструментальних і танцювальних «оранжувань» наративів супроводу літургійних і жалобних ритуально-церемоніальних відправ середніх віків і раннього Нового часу дозволяють краще зрозуміти сприйняття цих творчих феноменів у мотивах образотворення сучасників. Крім того, розгляд візій григоріанського співу та *Rompa funebris* віддзеркалює трансформації у свідомості тогочасних мешканців Європи щодо духовного сакрального чи буттєвого профанного шаблів тогочасної ієрархії окремих виявів музично-пісенної та хореографічної творчості, й певних аспектів сприйняття ритму і синестезії (відчуття музики в кольорі).

Висновки. Отже, розглянувши специфіку звернення до тем ритуальних плачів, жалоб-



Рис. 7. Фейєрабенд Йоганн Рудольф. Танок смерті – копія з Базельського танку смерті XV ст., 1806 р. Папір, акварель

них процесій, тріумфальної ходи, що в епоху Середньовіччя і Нового часу супроводжувалися молитовним літургійним хоральним співом або співом янголів під час меси, виявлено певні стильові та образно-семантичні закономірності показу цих сцен в образотворчому та декоративному мистецтві Європи XII–XVII століть. За візуальними джерелами

епох готики – бароко прослідковано віддзеркалення уявлень про церемоніальне застосування музичних інструментів і ритмічні малюнки окремих танців, пов'язаних із мотивами *Pompa funebris*, котрими вшановували найбільш достойних представників нобілітету, а також показ танців смерті, в яких «кружляли» з ікорше небіжчики-простолюдни.

Література:

1. Agustoni L. Gregorianischer Choral. *Musik im Gottesdienst*. Bd. 1, hrsg. v. H. Musch. 5te Aufl. Regensburg : ConBrio, 1994, S. 199–356.
2. Corvisier A. Les danses macabres. Paris : PUF, 1998. 127 p.
3. Chrościcki Juliusz A. Pompa funebris z dziejów kultury staropolskiej. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa, 1974. 365 s.
4. Якубовський Мельхіор. Торжество смерті. Як у давній Речі Посполитій ховали й вшановували пам'ять покійних. 30 жовтня 2020 р. / пер. Жанна Слоновьська. Проєкт «Нова Польща». URL: <https://novapolshcha.pl/article/torzhestvo-smerti/> (дата звернення: 20.10.2022).
5. Баженова О.Д. Монументально-декоративное искусство Несвижа XVIII века: европейский контекст и стилистическое своеобразие : автореф. дис. на соиск. д-ра искусствоведения. ГНК «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы» НАН Беларуси. Минск, 2013. 53 с.
6. Школьна О. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи (наукове видання) : монографія. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ : «Ліра-К», 2017. 192 с.: іл.
7. Manniche Lise. Music and Musicians in Ancient Egypt. London : British Museum Press, 1991. 142 p.
8. Ługowski Piotr. Polonika reformacka. Pompa funebris Benedykta Roszkowskiego. *Rocznik Historii Sztuki*, tom XLV. PAN, 2020. Narodowy Instytut Polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą. S. 91–108. DOI: 10.24425/rhs.2020.136895.
9. Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії / упор. та перекл. з польськ. О.Ю. Мицика. 2-ге вид., доопрац. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 1005 с.: іл.

References:

1. Agustoni, L. (1994). Gregorianischer Choral. *Musik im Gottesdienst*. Bd. 1, hrsg. v. H. Musch. 5te Aufl. Regensburg: ConBrio, S. 199–356 [in Deutsch].
2. Corvisier, A. (1998). Les danses macabres. Paris: PUF, 127 p. [in French].
3. Chrościcki, Juliusz A. (1974). Pompa funebris z dziejów kultury staropolskiej. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa, 365 s. [in Poland].
4. Iakubovskiy, Melkhior (2020). Torzhestvo smerti. Yak u davnii Rechi Pospolytii khovaly y vshanovuvaly pamiat pokiinykh. 30 zhovtnia 2020 r. / per. Zhanna Slonovska. Proiekt «Nova Polshcha» [Celebration of death. How the memory of the dead was buried and honored in the ancient Polish-Lithuanian Commonwealth. October 30, 2020: trans. Zhanna Slonivska. “New Poland” project]. Retrieved from: <https://novapolshcha.pl/article/torzhestvo-smerti/> (Last accessed: 20 October 2022) [in Ukrainian].
5. Bazhenova, O.D. (2013). Monumental'no-dekorativnoe iskusstvo Nesvizha XVIII veka: evropejskij kontekst i stilisticheskoe svoeobrazie: avtoref. Dis. na soisk. d-ra iskusstvovedeniya [Monumental and decorative art of Nesvizh of the 18th century: European context and stylistic originality: author's abstract. Dis. for the competition Doctor of Art History]. GNK «Centr issledovanij belorusskoj kul'tury, yazyka i literatury» NAN Belarusi – SSC “Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature” of the National Academy of Sciences of Belarus]. Minsk, 53 p. [in Russian].
6. Shkolna, O. (2017). Velykosvitski manufactory kniaziv Radzyvilliv XVIII–XIX stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy (naukove vydannia): monohrafiia. Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka [High-world manufactories of the Radziwill princes of the 18th–19th centuries on the territory of Eastern Europe (scientific publication): monograph. Borys Grinchenko Kyiv University]. Kyiv: «Lira-K», 192 p.: fig. [in Ukrainian].
7. Manniche, Lise (1991). Music and Musicians in Ancient Egypt. London: British Museum Press, 142 p. [in English].

8. Ługowski, Piotr (2020). Polonika reformacka. Pompa funebris Benedykta Roszkowskiego. *Rocznik Historii Sztuki, tom XLV. PAN. Narodowy Instytut Polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą*. S. 91–108. DOI: 10.24425/rhs.2020.136895 [in Poland].

9. Hvanini, O. (2009). Khronika yevropeiskoi Sarmatii / upor. ta perekl. z polsk. O.Yu. Mytsyka. 2-he vyd., dooprats. [Chronicle of European Sarmatia / emphasis. and translation from Polish O.Yu. Mytsika. 2nd ed., revised.]. Kyiv: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [Kyiv-Mohyla Academy Publishing House], 1005 p.: fig. [in Ukrainian].

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4, 2022

Issue 4, 2022

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *В. В. Ізак*
Комп'ютерне верстання *Н. С. Кузнєцова*

Підписано до друку 18.11.2022 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 8,6. Зам. № 0123/021
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.