

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5
Issue 5



Видавничий дім
«Гельветика»
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 № 8 від 20 грудня 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.

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 Valeriiivna** – 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. Rylskiy Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntsl Roman 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. 8 dated December 20, 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

Барановська А. С. ЕСТЕТИКА ФОТОРЕАЛІЗМУ 70-Х: ВПЛИВ НА СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ.....	6
Берлач О. П. ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКЕ КНЯЗІВСТВО ЯК ДЖЕРЕЛО ОБРАЗНОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ГРАФІКИ ОЛЕКСАНДРА ДИШКА.....	13
Корнєв А. Ю. ІЛЮСТРАЦІЇ ДО УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА АМВРОСІЯ ЖДАХИ.....	21
Кузнєцова В. О. ТЕНДЕНЦІЇ АРТ-ДИЗАЙНУ В СУЧАСНИХ ПОДІУМНИХ ОБРАЗАХ.....	28
Лисенко Г. О. ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ УКРАЇНИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ.....	40
Мельничук Л. Ю., Ковальова М. М., Догадайло Д. М. ХАРКІВСЬКА ПЕЙЗАЖНА ШКОЛА. ВАЛЕРІЙ ШМАТЬКО.....	47
Рибалко С. Б. БАУГАУЗ У КОНТЕКСТІ КИТАЙСЬКО-ЯПОНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПАРАДИГМИ.....	54
Тарасенко Ю. М. ТРАНСГРЕСІЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПРОСТОРУ.....	61
Жадейко О. «БІЛА КАЗКА» УКРАЇНСЬКОГО СКУЛЬПТОРА ТА ФАРФОРИСТА ВЛАДИСЛАВА ЩЕРБИНИ.....	71

CONTENTS

Baranovska Anastasiia AESTHETICS OF PHOTOREALISM OF THE 70S: INFLUENCE ON CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES.....	6
Alexander Berlach GALICIA-VOLYN PRINCIPALITY AS A SOURCE OF IMAGERY IN THE GRAPHIC ART OF OLEXANDER DYSHKO.....	13
Kornev Andrii ILLUSTRATIONS FOR UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE CREATIVITY OF THE ARTIST AMBROSE ZHDAKHA.....	21
Kuznietsova Valeriia ART DESIGN TRENDS IN CONTEMPORARY PODIUM IMAGES.....	28
Lysenko Hanna ARTISTIC LIFE OF UKRAINE IN SCIENTIFIC RESEARCHES OF UKRAINIAN ART HISTORIANS.....	40
Melnychuk Liudmyla, Kovalova Mariia, Dohadailo Daria KHARKIV LANDSCAPE SCHOOL. VALERY SHMATKO.....	47
Rybalko Svitlana BAUHAUS IN THE CONTEXT OF THE SINO-JAPANESE ARTISTIC PARADIGM.....	54
Tarasenko Yuliya TRANSGRESSION IN CONTEXT ART AND ART EXPERIENCE SPACE.....	61
Zhadeiko Oleksii “WHITE TALE” BY THE UKRAINIAN SCULPTOR AND PORCELAIN ARTIST VLADYSLAV SHCHERBYNA.....	71

УДК 75.03:7.036

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.1>**Барановська Анастасія Сергіївна,**

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-7308-1655

anastasiia.baranovskaya@hotmail.com

ЕСТЕТИКА ФОТОРЕАЛІЗМУ 70-Х: ВПЛИВ НА СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

У статті розкрито розвиток фотореалізму від його зародження у 70-ті роки в контексті культури Заходу до запозичення естетики фотографії українськими художниками у 80-ті роки ХХ століття та у наш час. Проаналізовано його історичні генези на предмет течій та творчості окремих митців, що йому передували і були технічно та ідейно близькими, наведено перші публічні згадки про фотореалізм, виявлено характерні риси методу, проведено порівняльний аналіз західного та українського фотореалізму. На прикладі проілюстрованих робіт художників Мелкольма Морлі, Річарда Естеса, Сергія Базилєва, Сергія Шерстюка, Олексія Глазунова, Юрія Соломка досліджено художні прийоми, що використовують митці для передачі власних творчих пошуків і задумів. Науковою новизною є поповнення вітчизняної джерельної бази даними з ґрунтовних розвідок американських мистецтвознавців щодо фотореалізму у 70-х (періоду його виникнення і розповсюдження), системний аналіз українського фотореалізму ХХ–ХХІ століть, ведення у науковий обіг нових імен сучасних художників: Олексія Глазунова, Ігора Гнатіва, Сергія Пискунова, Антона Поперняка.

Ключові слова: фотореалізм, гіперреалізм, реалізм, модернізм, постмодернізм, сучасне мистецтво, Олексій Глазунов, Юрій Соломка.

Baranovska Anastasiia. AESTHETICS OF PHOTOREALISM OF THE 70S: INFLUENCE ON CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES

The article reveals the development of photorealism from the stage of its appearance in the 70s in the climate of Western culture up to the adoption of the aesthetics of photography by Ukrainian artists in the 80s of the 20th century and in our time. Its historical genesis is analyzed in terms of art movements and works of individual artists who preceded it and were technically and ideologically close to it, the first public mentions of photorealism are given, the characteristic features of the method are revealed, and a comparison of Western and Ukrainian photorealism is made. Due to the example of the illustrated works of artists Malcolm Morley, Richard Estes, Serhiy Basilev, Serhiy Sherstyuk, Oleksii Glazunov, Yuriy Solomko hereby were studied the artistic techniques used by artists to convey their own creative searches and ideas. The scientific novelty is the replenishment of the national source database with data from the thorough reserch of American art critics regarding photorealism in the 70s (the period of its emergence and spread), a systematic analysis of Ukrainian photorealism of the 20th–21st centuries, the introduction into scientific discourse of new names of contemporary artists: Oleksii Glazunov, Igor Hnativ, Serhiy Pyskunov, Anton Popernyak.

Key words: photorealism, hyperrealism, realism, modernism, postmodernism, contemporary art, Oleksiy Glazunov, Yurii Solomko.

Вступ. Явище фотореалізму, яке яскраво означило себе у 70-х роках ХХ століття, завдячує своєю появою американським митцям, таким як Дон Едді, Річард Естес, Чак Клоуз, Мелкольм Морлі та іншим. В історії арт-критики воно іменувалось по-різному: гіперреалізм, суперреалізм, новий реалізм, холодний реалізм, радикальний реалізм тощо, проте стилістика залишалась одна – фотографічна імітація реальності. Закономірним є інтерес

до фотореалізму українських художників, чие професійне становлення відбувалось на тлі панування реалістичної традиції. У світі фотореалістичний метод залишається затребуваним і сьогодні. Однак українськими вченими його комплексному дослідженню майже не приділена увага: не досліджено його витoki на прикладі творчості західних художників, які широко поширили цей метод у часи заперечення цінності фігуративного живопису, не

дано оцінку розвитку фотореалізму в Україні у XXI столітті.

Матеріали та методи. У західній мистецтвознавчій доктрині основною працею, приділеною фотореалізму 70-х, є монографія Лінди Чейз «Гіперреалізм» [1], у якій на прикладах творів відомих американських фотореалістів виокремлено специфічні риси методу, а завдяки посиланням на інтерв'ю з митцями – акцентована увага на ідейному змісті творів, експериментах та художніх цілях, що переслідувались кожним окремим художником. Один із розділів присвячений фотореалізму у фундаментальній монографії Едварда Л'юсі-Сміта «Американський реалізм» [2]. Грегорі Беткок у виданні «Суперреалізм. Антологія критики» [3] поруч із своєю вступною статтею вмістив ряд статей провідних арт-критиків, які проявили великий інтерес до аналізу такого мистецтва. Фотореалізм в контексті окремого випадку реалізму ХХ століття досліджувався й іншими мистецтвознавцями, хоча, слід зазначити, подібних праць не багато в силу донедавна зневажливого ставлення до реалізму як такого у західній арт-критиці. В Україні науковий доробок з означеного питання вкрай невеликий. Гіперреалізм 80-х пильно досліджувався Галиною Склярєнко, окрема глава йому присвячена у монографії Аліси Ложкіної «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття» [4], проте інша інформація є розпорошеною та міститься у нечисленних критичних статтях до каталогів виставок. Щодо аналізу сучасних творів у даній стилістиці у мистецтвознавчій науковій літературі наявна прогалина.

Мета статті – розкрити феномен фотореалізму всебічно, під кутом західного та вітчизняного мистецтвознавства, відслідкувавши його витоки та розвиток у сучасних умовах, а також ввести у науковий обіг нові імена художників, що створюють гіперреалістичні твори в Україні сьогодні.

У дослідженні означених питань використовувались загальнонаукові методи системного аналізу та узагальнення, компаративний та міждисциплінарний підхід, метод мистецтвознавчого аналізу.

Результати. Слово «фотореалізм» було використано Луїсом К. Майселом у 1968 році, а в 1970 році воно було вжито у каталозі музею Вітні для виставки «22 реалісти» (22 Realists), у якій були представлені роботи фотореалістів, які не згуртовувались в єдине об'єднання та не мали маніфесту.

У 1973 році бельгійський художник Ізі Бречот використав слово гіперреалізм як назву виставки та каталогу до неї у галереї, якою він керував у Брюсселі. Виставка включала роботи знаменитих американських фотореалістів (Ральф Гоінгс, Чак Клоуз, Дон Едді, Роберт Бехтле, Річард МкЛін) та європейських (Доменіко Гнолі, Герхард Ріхтер, Конрад Клапек, Роланд Делкол). З цього часу термін гіперреалізм вживався європейськими художниками та власниками галерей щодо сучасних художників, які працювали під впливом фотореалістів минулого [5].

Вважається, що фотореалізму 70-х технічно та ідейно передували такі мистецькі напрями, як прецизіонізм з його точністю, при якому не рідко використовувалась фотографія, та поп-арт, коли художники, звертаючись до повсякденної іконографії, зображували банальні речі, використовували фігуративність без оглядання на старих майстрів та академічні умовності. Подібно застосуванню рекламних листівок у створенні творів поп-арту, при фотореалізмі стало можливим використання фотографій.

Сучасного реаліста Філіппа Перлстайна також можна розглядати попередником нового реалізму, як називала фотореалізм Лінда Чейз та інші західні критики, через його використання впливу фотографії – фотографічного обрізання кадру та фронтальності, хоча цей художник пов'язаний з традицією студійного реалізму, яку відхилили фотореалісти.

Щодо традицій класичного мистецтва, то аналогію слід провести із голландським жанровим живописом та натюрмортами XVII століття. Це і деталізація, скрупульозне відтворення деталей, як у роботах старих майстрів, так і впізнавані зображення життя свого часу. При цьому всі роботи створювались з комерційною метою для широкого загалу, що об'єднує голландський живопис, поп-арт та фотореалізм 70-х.

Разом з тим, розривом із старою реалістичною традицією тут стало прагнення за допомогою фотографічності, яка стає ключовою умовою живопису, його метою, досягти безособової фіксації зображуваного. Саме тому фотореалізм називався також холодним реалізмом, документалізмом. Речі зображені не безпосередньо з реальності, а опосередковано – через інший спосіб бачення – фотографію. У 70-ті це стало тим випадком, коли живописними творами презентувались візуальні факти без суб'єктивного коментаря автора, без наділення нарративним, емоційним змістом. Річард Естес називав це «абстрактним способом бачення речі без коментарів і зобов'язань» [1, с. 10]. Отже, визначальним фактором є спосіб бачення речі, а не сама річ.

Американський арт-критик Лінда Чейз вважала, що фотографія змінила спосіб бачення, і нові реалісти фіксували ці зміни. За її словами, «Художник Нового Реалізму не піклується про композицію фігур у просторі або речей у натюрморті, він абстрагується від облаштування речей у реальному світі. Він використовує фотографію, часто досить свідомо, для того, щоб відмежувати себе від вимог класичного реалістичного живопису» [1, с. 9]. Фотореаліст Джон Солт зазначав, що фотографія дозволяє легше позбутися впливу інших художників, так само як аерограф, а Том Блеквелл наголошував, що камера здійснює спотворення завдяки механізму своїх лінз, а не відповідно до умов перспективи, яка застосовується у класичному мистецтві [1]. Ці художники не інтерпретують інформацію, а переносять її з фото на полотно.

Стилістично фотореалізм можна охарактеризувати через холодну та об'єктивну живописну манеру, ідеально гладку поверхню для нанесення фарби, відсутність мазків пензлем та увагу до деталей.

Лінда Чейз дійшла до висновку, що хоча художник нового реалізму не має свідомого послання, навмисно намагається писати без меседжу, таке ставлення і метод, використовуваний для досягнення беземоційного змісту, стає ідеєю самою по собі [1].

Цікаво, що, на противагу багатьом арт-критикам, інший провідний західний дослід-

ник фотореалізму Едвард Л'юсі-Сміт вважає, що дійсною ідеєю останнього була «ні проста залежність від фото, ні інтелектуальний аналіз способу бачення речі, що досягається камерою, а голод за фігуративним зображенням, що містить у собі сильний емоційний та суб'єктивний елемент» [2, с. 189].

Аналізуючи творчість окремих американських митців 70-х, варто погодитись з позицією обох зазначених вище арт-критиків, оскільки кожен митець, використовуючи метод фотореалізму, вирішував власну, не подібну до інших задачу.

Так, завданням художника Мелкольма Морлі, одного з перших фотореалістів, було створення живопису, у якому відтворене б не відрізнялось від оригінального джерела (листівки) у душі Марселя Дюшана. Його заявленою ціллю було: «віднайти іконографію, яка б була незаплямованою мистецтвом» [2, с. 192]. Білі краї у його роботах, як у листівках, були прийомом створення дистанції і водночас «вказівкою» на репродукцію (рис. 1).

У художника Річарда Естеса більше свободи у використанні фотографії. Він робить декілька знімків, щоб зібрати більш детальну інформацію, а потім комбінує зібрані дані у живописі. Хоча його робота базується на одній фотографії, він не намагається схопити певний момент у часі і просторі, як би це зробила камера. Наприклад, він може прибрати зображених на фото людей або сміття. Його роботи володіють чистотою, якої немає в світі. Окрім того, вони часто характеризуються глибокою перспективою у зображенні міських видів,



Рис. 1. М. Морлі «“S.S. Independence” з Лазуровим берегом», 1965 р.

що зазвичай не характерно для фотореалістів, через те що перспектива не передається так підсилено на фотографіях. За його словами, «фотографія слугує ескізом» [2, с. 199]. Більш того, почасти в роботах Естеса, коли йдеться про перспективу, відсутня єдина точка сходу, на відміну від зображень, зроблених завдяки монокулярному «баченню» фотокамери. Естес пояснює це тим, що ми не можемо бачити все одночасно: «Коли ви дивитесь на кімнату, об'єкт або особу, ви дивитесь на різні частини, а мозок складає все це у єдину картинку» [2, с. 200]. А зображуючи скляні вітрини, він комбінує здатність скла до відображення, як у дзеркалі зовнішнього наружного виду вулиць, рефлексії та прозорість скла, що надає можливість зображати також і внутрішній інтер'єр будівлі, що знаходиться поза вітриною, тобто досягає взаємопроникнення різних просторів (рис. 2).

Рефлексії часто використовуються подібно абстрактним елементам у роботах Дона Едді, Чарльза Белла. Багато фотореалістів надають перевагу зображенню речей із скла та металу саме через захоплюючу яскравість рефлексів.

Чака Клоуза цікавлять ділянки обличчя у фокусі та поза фокусом -розмиття, яке досягається камерою. Річард Естес навпаки не послуговується технічними ефектами камери: усе в його роботах прописано з однаковою чіткістю, ніби кожен предмет знаходиться у фокусі. Таким чином, художники можуть використовувати фотографію довільно, при цьому передаючи дійсність буквально.

Розглядаючи вітчизняне мистецтво кінця 70–80-х років, Галина Скляренко зазначає, що у 1950-х фотографічність вже проявлялась у мистецтві, тому, з одного боку, появу фоторе-

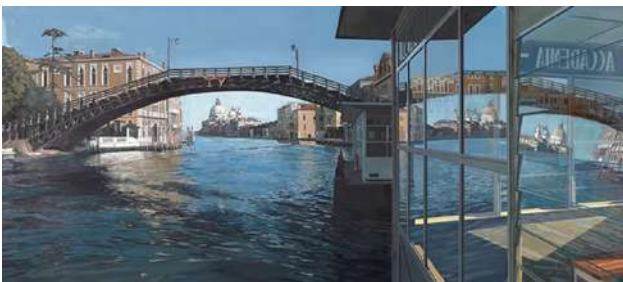


Рис. 2. Р. Естес «Академія», 1980

алізму в середі українських митців «спричинили не тільки західні впливи: певною мірою ця зацікавленість спиралася на місцеві традиції, котрі переосмислювала і «втягувала в актуальне поле», де, зокрема, питання версій «реалізму» постійно знаходилися в зоні дискусій» [6, с. 169]. З іншого боку, фотореалізм, залишаючись у межах «дозволеного» мистецтва, виступав естетичною «опозиційністю» тогочасній живописній пластичності, якою не сприймалась фотографічність. «Для молодих художників «гіпер» був «іншим мистецтвом», більш сучасним і «модним»; він використовував нові медійні засоби, зокрема – слайди, якими так усі захоплювалися» [6, с. 170]. Кияни Сергій Базилев, Сергій Гета, Сергій Шерстюк, що утворили групу «художників Київського вокзалу», у 1980-х стали відомими завдяки своїм гіперреалістичним роботам.

Якщо в американському фотореалізмі переважає тема безлюдного середовища, відчуження, вітрин, машин, випадкового кадру, безособовості навіть у портретах, як, наприклад, у Чака Клоуза, то київських митців цікавить тема близькості, вони пишуть майже усе про приватні стосунки товариської спільноти. «Життя у вузькому колі найближчих друзів, вечірки, поїздки на море – усе це документується на модні слайди, а згодом перетворюється на гіперреалістичні полотна» [6, 229]. Яскравим прикладом зазначеного є картина С. Базилева «Друзі» із серії «Діалог» 1981 року (рис. 3).

Отже, зазначені художники використали у створенні своїх творів стилістику фотореалізму Заходу 70-х, естетику фотокадру. Проте український фотореалізм не знеособлений: тут відсутня постмодерна «смерть автора», картини транслюють приватний досвід митця, певне суб'єктивне ставлення художника до зображуваного. При цьому творам притаманні постановка виразних ракурсів, «шукане» композиційне рішення, а не випадковий «стоп-кадр» (Г. Скляренко порівнює подібний підхід із «зафіксованим на полотні перформансом» [6, с. 173]). Психологізм або драматична напруга розкриваються через картинну наративність, чи більш радикально, відлунням дадаїстичного жесту заперечення

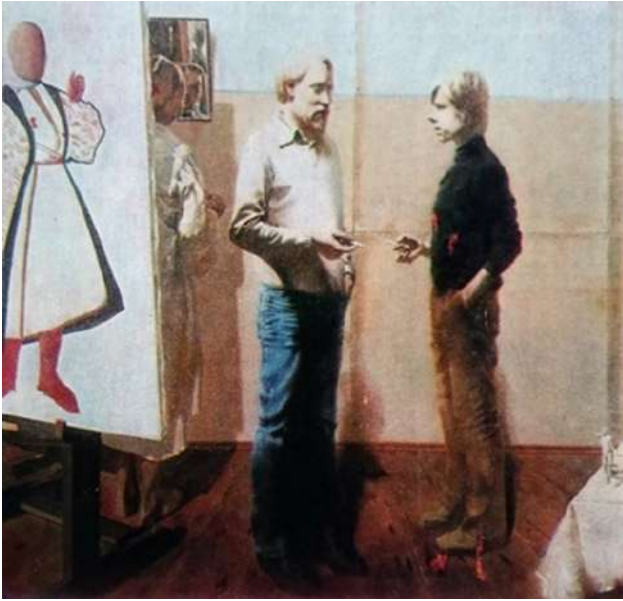


Рис. 3. С. Базилев «Друзі», 1981

звичного життя, як у роботі С. Шерстюка (рис. 4), – через введення у атмосферу застілля близьких людей «руки, що все перекреслює», коли одразу виникає питання про оманливість, абсурдність «ідеальної картинки».

Ще однією характерною рисою фотореалізму 80-х художників Київського вокзалу було поєднання гладкої фотореалістичної стилістики (з її відсутністю навіть натяку на мазок пензля) поруч з вільними експресивними чи суто живописними прийомами. Контраст фактур, нечіткість зображення, що імітує «домашню фотографію», розкуте поведження із різними засобами виразності



Рис. 4. С. Шерстюк «Заходьте!», 1984

властиве творам київських художників так само, як і іншим художникам, що експериментували тоді з подібною візуальністю. Усі вони не обмежувались програмністю західного живописного взірця, а пори те досягали ефекту фотографічності своїх робіт.

Естетика фотореалізму надихає сучасних українських художників і сьогодні. Серед них Олексій Глазунов, Ігор Гнатів, Ірина Каленик, Юрій Коваль, Володимир Костирко, Сергій Пискунов, Антон Поперняк, Юрій Соломко.

Художник Олексій Глазунов у роботі «Морозиво ...сть /...ness» (рис. 5) зображує харчовий продукт – розгорнуте шоколадне морозиво у блискучій обгортці з фольги. На перший погляд, здається, що тут імітується реальний об'єкт. Проте, написи на обгортці є вигаданими, отже це не достовірне копіювання фотографічного образу. Морозиво – є типовим символом популярної культури, воно покликане стимулювати задоволення від світу споживання, а останнє швидко «продукує» приємні відчуття та стани, як наприклад, солодкість, радість, безтурботність, легкість, піднесеність, happiness, wellness, blessedness. Ці емоції підсилені умовним тлом у яскравих ніжно-«інфантильних» кольорах



Рис. 5. О. Глазунов «Морозиво ...сть /...ness», 2022

рожевого з бежевим та жовтим. Вгадується алюзія на мотиви живопису кольорового поля Марка Ротко, який «зобразив відчуття матеріального досвіду, чуттєвість обраного фрагменту світу у всій його величній розкоші» [7, с. 456]. Яскраве тло влітається у форму у вигляді рожевих та жовтуватих рефлексів на краях обгортки. Візуальність роботи не є «холодною» та вихолощеною, як притаманно фотореалістичним творам 70-х. Тут провідну роль відіграє не графічність та форма, а колір. Колористична гамма є захоплююче багатою – гармонійно узгоджених відтінків більше, ніж дозволило б схопити око при погляді на звичайне морозиво чи його фотографію. Митець демонструє віртуозну майстерність, технічно ускладнивши роботу безліччю заломів зім'ятої блискучої обгортки, що зумовило необхідність багаторазово передати відбиття світла, блиску та кольору. Отже, тема роботи націлена занурити глядача у асоціативно-чуттєвий стан задоволення, «ідеальну» реальність насолоди та щастя. Та хіба у житті існує «абсолютний ідеал»? Навіть на «манливій» упаковці від морозива позначені синтетичні наповнювачі.

У проєкті «Без ГМО», художник Юрій Соломко досліджує фрукти та овочі «з бабусиної грядки з подекуди ще чистою та незіпсованою землею. Позиція художника є антиглобалістською» [8]. У його творах овочі не є велетенських розмірів, вони не нагадують промисловий взірєць родючості, а зображені так, що хочеться вірити у їх природність, екологічну чистоту, яка у світі вже стала розкішшю, а в Україні зберіглася завдяки українському селу. Картина (рис. 6), на якій зображений плід огірка на стеблі з листками, імітує фотографію, зроблену зблизька: у фокусі – огірок з обрізаними краями листя, задній план розмивається. І хоча фон чудовим чином перетворюється на живописну абстракцію, глядач впевнений, що дар природи знаходиться на доглянутій грядці серед буяння таких самих молодих огірків. Художник максимально тонко прописує овоч: пухкі, майже прозорі ворсинки стебла, шорстка фактура листя, невловимі відтінки білявих відблисків на плоді. Використовуючи єдину жовто-зелену



Рис. 6. Ю. Соломко із проєкту «Без ГМО», 2010–2014

тональність, завдяки досконалому відтворенню кольорних нюансів та філігранній деталізації робота набуває виразності, а ніжні тони підкреслюють «чистоту», природну свіжість та «первозданність» об'єкту зображення.

Художники Ігор Гнатів, Сергій Пискунов, Антон Поперняк часто звертаються до жанру портрету у своїй творчості. Так, Ігор Гнатів зауважує: «фотографія не є ідеальною, а ми хочемо перебільшити, зробити ідеальніше, ніж фотографія. ... Ті ж самі пори шкіри, максимальне збільшення, макрозйомка. Промальовуються навіть найдрібніші волосинки на родимці, яку має людина» [9].

Фотореалістичні портрети Ірини Каленик подібні до ретро-фотографій – цікавий хіда-антитеза «сучасного», адже фотореалісти, починаючи від 70-х, не аранжували оточуючий світ, а звертались до його буденності, банальних і звичних речей. Юрія Ковалю приваблює складна людська пластика, рух. Володимир Костирко працює у стилі «нових старих майстрів» – міксує середньовічну, ренесансну, барокову стилістику, доречно долучаючи до роботи фрагменти фотографічності.

Висновки. Хоча західний фотореалізм 70-х буквально не формувався як мистецька

течія (оскільки тут відсутній маніфест та у той час художники не діяли через угруповання, а самі по собі), його характеризує одна спільна риса: це націленість на дистанціювання від предмету зображення, що досягається через емоційну відстороненість та використання фотографії замість безпосереднього відтворення реальності, а також відповідна точна передача форми, світла та кольору. Він мав безліч назв, наприклад, гіперреалізм, суперреалізм, новий реалізм, документальний реалізм та інші і поєднав у собі такі модерністські засади концептуалістів, як річ, що не виражає наративу, а виражає реальність, об'єкт як самодостатнє мистецтво, «спосіб бачення речі», а також академічний підхід та нові техніки при моделюванні образів. На противагу цьому, українським митцям при збереженні фотореалістичної стилістики

притаманний істотний «суб'єктивний початок», увага на змісті зображуваного сюжету. Українські живописці розширюють можливості глядача у сприйнятті і трактуванні твору, технічно виходять за межі одного методу, поєднуючи фотореалізм з абстракцією чи іншою стилістикою в одному творі, і саме тому їх роботи відрізняються особливою художністю, психологізмом. Фотореалізм в Україні є помітним та яскравим явищем, він користується увагою глядачів та колекціонерів, часто присутній на аукціонах, про що свідчать каталоги передаукціонних виставок та інформація з масової преси. На жаль, мистецтвознавчому аналізу зазначеного живопису майже не приділено уваги у наукових виданнях і фотореалізм як яскравий феномен чекає свого фундаментального дослідження в Україні.

Література:

1. Chase Linda. *Hyperrealism*. New York: Rizzoli, 1975. 75 p.
2. Lucie-Smith Edward. *American Realism*. London: Thames and Hudson, 1994. 240 p.
3. Battcock Gregory. *Super Realism. A Critical Anthology*. New York: A Dutton Paperback, 1975. 322 p.
4. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
5. Cormand Marti. *Exploring Hyperrealism. Drawing and Painting Techniques*. Barcelona: Hoaki Books, 2021. 128 p.
6. Склярєнко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини XX століття. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 165–183.
7. Schama Simon. *The Power of Art*. London: Ebury Publishing, 2006. 480 p.
8. Склярєнко Г. Без GMO. URL: <http://yurisolomko.com/jivopis/organics/> (дата звернення: листопад 2022)
9. Стахів А. Художник Ігор Гнатів про війну крізь призму гіперреалізму. URL: <https://zahid.espresso.tv/khochu-shchob-cherez-moi-roboti-svit-zrozumiv-shcho-vidchuvayut-ukraintsi-khudozhnik-igor-gnativ> (дата звернення: листопад 2022)

References:

1. Chase Linda. (1975). *Hyperrealism*. New York: Rizzoli, 75 p. [in English]
2. Lucie-Smith Edward. (1994). *American Realism*. London: Thames and Hudson, 240 p. [in English]
3. Battcock Gregory. (1975). *Super Realism. A Critical Anthology*. New York: A Dutton Paperback, 322 p. [in English]
4. Lozhkina A. (2019). *Permanentna revolutsia. Mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia*. Kyiv: ArtHuss, 544 p. [in Ukrainian]
5. Cormand Marti. (2021). *Exploring Hyperrealism. Drawing and Painting Techniques*. Barcelona: Hoaki Books, 128 p. [in English]
6. Skliarenko G. (2013). *Gipperralism v konteksti ukrainskogo mystetstva drugoi polovyny XX stolittia [Hyperrealism within the context of Ukrainian art of the second half of the XX century]*. *Suchasne mystetstvo*. Vyp.9. s.165-183 [in Ukrainian]
7. Schama Simon. (2006). *The Power of Art*. London: Ebury Publishing, 480 p. [in English]
8. Skliarenko G. *Bez GMO [Without GMO]*. Retrieved from : <http://yurisolomko.com/jivopis/organics/> (accessed November 2022)
9. Stahiv A. *Hudozhnyk Igor Gnativ pro viynu kriz pryzmu giperrealizmu [Artist Igor Gnativ on war viewed through the lens of hyperrealism]*. <https://zahid.espresso.tv/khochu-shchob-cherez-moi-roboti-svit-zrozumiv-shcho-vidchuvayut-ukraintsi-khudozhnik-igor-gnativ> (accessed November 2022)

УДК 7.033.1(035)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.2>**Берлач Олександр Павлович,**

кандидат архітектури,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Волинського національного університету імені Лесі Українки

ORCID ID: 0000-0002-8567-3268

sasha.berlach@gmail.com

ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКЕ КНЯЗІВСТВО ЯК ДЖЕРЕЛО ОБРАЗНОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ГРАФІКИ ОЛЕКСАНДРА ДИШКА

Метою статті є розкриття історії Галицько-Волинського князівства та особливостей його образності в графічних роботах волинського художника Олександра Дишка.

У дослідженні висвітлено творчий портрет Олександра Дишка як талановитого сучасного волинського графіка, реінтерпретатора образу Галицько-Волинського князівства, окреслено давньоруську тематику і типи образів у графічних роботах волинського художника, визначено та описано Матірславу-Птаха, Триглава, Пентархію, Колокрута, численні знаки земель, замків, гербів, прапорів як ключові міфічні образи, знаки і символи, за допомогою яких відбувається реінтерпретація образу Галицько-Волинського князівства в роботах Олександра Дишка.

У статті проаналізовано специфіку реінтерпретації історичних персоналій Галицько-Волинського князівства різних його періодів, у тому числі цілого ряду вождів, князів, королів, святих, зазначено, що вони постають на картинах художника як у вигляді окремих фігур, так і як елементи більш складних композицій, стилізованого іконопису, географічно-політичних карт-розгорток, різноманітних сюжетних композицій.

Автором доведено, що архітектурно-ландшафтна тематика представлена у графіці Олександра Дишка цілим рядом картин-реконструкцій, присвячених історії Галицько-Волинського Королівства шляхом вільного, суб'єктивного фантазування на основі історичних фактів, легенд, переказів, за допомогою елементів стилізації, роботи дуже дрібним штрихом, граничної деталізації рисунка, що створює різноманітні візуальні ефекти та відчуття гри сенсів.

Наукова концепція статті, розкриває невідомі сторінки історії Галицько-Волинського князівства за посередництвом творчості відомого волинського митця, і має значні перспективи для подальших мистецтвознавчих досліджень.

Починаючи з 2007 року, спробу художньої реконструкції тих далеких історичних подій зроблено зусиллями діячів творчого об'єднання «Куля», одним із найактивніших представників якого став відомий волинський графік Олександр Дишко. У творчому доробку митця з того часу з'явилося більше сотні оригінальних творчих робіт, що представляють собою переважно чорно-білу унікальну графіку мальованої історії, яка реконструювалася на основі переказів, байок, приблизних перекладів з начерків середньоазійських мандрівників IX–XIII ст., візантійських, чеських, грецьких, польських, німецьких хроністів раннього середньовіччя, і представляє собою вільне, суб'єктивне, фантазування, будучи своєрідною сучасною візуалізацією мало відомої теми волинського давнього минулого.

Манера Олександра Дишка – дивовижно чітка, доволі сувора, дуже деталізована, прокреслено конструктивна та композиційно раціональна. Дуже важливу роль у ній відіграє загострена увага до деталей – кожної лінії, ракурсу, плями і навіть крапки. Почерк Олександра Дишка добре впізнаваний, він повторюється від однієї його картини до іншої і сприймається як безумовно свій, авторський, не запозичений. Одна із ознак його полягає в тому, що вкрай деталізовано виписана ним, хоча й не позбавлена умовності місцевість певним чином нагадує комп'ютерні ігри-стратегії. Художня реальність Олександра Дишка театралізована, драматична по суті, як театр чи кіно. Багатоплоскові епічні картини-реконструкції художника викликають асоціації з двовимірним і тривимірним зображенням, змушуючи глядача переступати поріг у зовсім інший світ, перевтілюватися, реінтерпретувати історію, яка минула.

Ключові слова: Олександр Дишко, луцький художник, Волинь, Галицько-Волинське князівство, художня графіка, мистецтво, образність, образ.

Alexander Berlach. GALICIA-VOLYN PRINCIPALITY AS A SOURCE OF IMAGERY IN THE GRAPHIC ART OF OLEXANDER DYSHKO

The purpose of the article is to reveal the history of the Galicia-Volyn principality and the peculiarities of its imagery in the graphic works of the Volyn artist Oleksandr Dyshko.

The creative portrait of Oleksandr Dyshko as a talented modern Volyn graphic artist, reinterpreter of the image of the Galicia-Volyn principality is highlighted, the ancient Russian themes and types of images in the graphic works of the Volyn artist are outlined, Matyrslav the Bird, Triglav, Pentarchy, Kolokrut, numerous signs of lands, castles, coats of arms, flags as key mythical images, signs and symbols, with the help of which the image of the Galicia-Volyn principality is reinterpreted in the works of Oleksandr Dyshko, are defined and described.

The article analyzes the specifics of the reinterpretation of historical figures of the Galicia-Volyn principality of its different periods, including a number of leaders, princes, kings, saints, it is noted that they appear in the artist's paintings both as separate figures and as elements of more complex compositions, stylized iconography, geographical and political maps, various plot compositions.

The author proves that architectural and landscape themes are represented in the graphics of Oleksandr Dyshko by a number of paintings-reconstructions devoted to the history of the Kingdom of Galicia-Volhynia by free, subjective fantasizing on the basis of historical facts, legends, legends, with the help of stylization elements, work with a very small stroke, extreme detail of the drawing, which creates a variety of visual effects and a sense of play of meanings.

The scientific concept of the article reveals the unknown pages of the history of the Galicia-Volyn principality through the work of the famous Volyn artist, and has significant prospects for further art historical research.

Since 2007, an attempt of artistic reconstruction of those distant historical events has been made by the members of the creative association «Kulya», one of the most active representatives of which was the famous Volyn graphic artist Oleksandr Dyshko. Since then, more than a hundred original creative works have appeared in the artist's creative heritage, which are mainly black and white unique graphics of the pictorial history, which was reconstructed on the basis of legends, fables, approximate translations from sketches of Central Asian travelers of the IX-XIII centuries, Byzantine, Czech, Greek, Polish, German chroniclers of the early Middle Ages, and is a free, subjective, fantasy, being a kind of modern visualization of a little-known theme of the Volyn ancient past.

The manner of Oleksandr Dyshko is surprisingly clear, rather strict, very detailed, clearly constructive and compositionally rational. A very important role in it is played by the acute attention to details – every line, angle, spot and even dot. The handwriting of Oleksandr Dyshko is well recognizable, it is repeated from one of his paintings to another and is perceived as definitely his own, author's, not borrowed. One of its features is that the extremely detailed, though not devoid of conventionality, terrain painted by him in some way resembles computer games-strategies. The artistic reality of Oleksandr Dyshko is theatrical, dramatic in essence, like theater or cinema. The multi-spatial epic paintings-reconstructions of the artist evoke associations with two-dimensional and three-dimensional images, forcing the viewer to cross the threshold into a completely different world, to reincarnate, to reinterpret the history that has passed.

Key words: *Oleksandr Dyshko, Lutsk artist, Volyn, Galicia-Volyn principality, art graphics, art, imagery, image.*

Вступ. Галицько-Волинське князівство (Руське Королівство) – це середньовічна монархічна держава у Східній Європі, що була утворена волинським князем Романом Мстиславовичем у 1199 році, керувалася князями та королями з династій Рюриковичів, П'ястів та Гедиміновичів, і останньою столицею якої до 1388 року залишалося місто Луцьк [1, с. 60].

Історики вважають роль Руського Королівства у продовженні традицій Київської Русі надважливою. Галицьке та Волинське князівства змогли увібрати у себе київську спадщину і прогресувати у важкий період міжусобиць завдяки віддаленості від кочівників, наявності розгалуженої мережі міст, торговельних шляхів із Заходу і цінних на той час соляних родовищ поблизу Галича. Політична, культурна і

етнічна відмінність Руського Королівства від Польщі була такою значною, що навіть після захоплення Польщею Галичини у 1349 році король Казимир III титулував себе не лише королем Польщі, а й володарем Королівства Русі та випускав для русинів окрему монету.

Незважаючи на дуже важливу роль Руського Королівства в історії Середньовічної Східної Європи, і зокрема, значущість ролі стародавньої Волині у його складі, цей період у сучасній історіографії не належить до достатньо досліджених, тим більше – незмірно малою є його репрезентація у культурних та мистецьких артефактах нашого часу, що зумовлено втратою значної кількості інформації про ту далеку добу, відсутністю низки історичних фактів та культурно-мистецьких пам'яток [7].

Перше наукове осмислення образу Галицько-Волинського князівства у графічних роботах Олександра Дишка є завданням дослідження, актуальність якого полягає у необхідності сучасної мистецтвознавчої реінтерпретації подій давно минулих літ з метою просвітництва та популяризації давньої історії Луцька і Волині.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її результати можуть бути корисними у практичній діяльності мистецтвознавців, культурологів, краєзнавців, істориків, богословів, викладачів образотворчого мистецтва та можуть використовуватися як в освітньому процесі, так і з просвітницькою метою.

Матеріали та методи. В методології дослідження застосовуються методи спостереження та опису – в процесі знайомства з графічними роботами Олександра Дишка; аналізу, порівняння, систематизації та узагальнення – під час вивчення типів образності та особливостей реінтерпретації образу Галицько-Волинського князівства (Руського Королівства) засобами графічного зображення.

Матеріалом дослідження слугували графічні роботи волинського художника Олександра Дишка.

Результати. Першу спробу художньої реконструкції далеких подій історії Галицько-Волинського князівства зроблено зусиллями діячів творчого об'єднання «Куля», одним із найактивніших представників якого став відомий волинський художник, графік Олександр Дишко.

Олександр Дишко – луцький художник, відомий далеко за межами Волині. Він народився у 1953 році в Луцьку, у 1980 році – закінчив Львівську академію мистецтв, відділ художньої кераміки. З того часу митець успішно працює в різних жанрах образотворчого мистецтва, серед яких – монументальний та станковий живопис, плакат, графіка. Упродовж сорокарічної творчої діяльності Олександр Дишко неодноразово був учасником різноманітних всеукраїнських та міжнародних мистецьких проєктів не лише в Україні (Луцьк, Володимир-Волинський, Ковель, Тернопіль, Збараж, Хмельницький, Нетішин, Меджибіж, Кам'янець-Подільський,

Крем'янець, Дубно, Львів, Запоріжжя, Київ), але і за кордоном – в Польщі (Угер), Чехії (Брно), Німеччині (Мюнхен) [5].

Олександр Дишко є членом Національної спілки художників України та одним з найактивніших учасників мистецького об'єднання «Куля», що було започатковано у 2007 році при Державному історико-культурному заповіднику «Старий Луцьк», і в якому Олександр Дишко співпрацює з Наталією Градиською, Олександром Більчуком, Елеонорою Сабовою-Дишко, Церкою Тровою та іншими [1, с. 60].

Уяву художника Олександра Дишка захоплюють міфічні персонажі прадавньої Волині («Матірслава-Птах», «Святилище Пентархія» (мал. 1), «Сокіл-Колокрут» (мал. 2.)). Окрема група його картин – зображення дохристиянських вождів («Вождь Лука», «Вождь Велинь», «Вождь Валінана», «Вождь Черевань») [6].

Значну увагу приділив художник постатям князів і королів руських. Таких робіт в доробку Олександра Дишка – особливо багато, десятки десятків («Князь Олег», «Княгиня Ольга», «Святослав – володар Русі», «Матір князя Володимира Великого – Малуша», «Святополк – перший король Русі в екзилі», «Добриня, Малк і Малуша – князі Волинські», «Ольга й Ігор – волинські Рюриковичі», «Володимир-Хреститель – засновник міста свого імені», «Василько – князь Волинський», «Князь Володимирський Мстислав Ізяславич», «Князь Дмитро-Любарт», «Мстислав Данилович – князь Луцький», «Князь Вітовт та інші»). У роботах Олександра Дишка звучать роздуми над минулим рідної землі («Рутенія», «Княжий Володимир», «Княжий Холм», «Грюнвальдська битва. Волинські полки Вітовта» та інші). Чимало картин присвячені історичному минулому Луцька («Луцьке братство», «Луцький замок IX ст.», «Ринок Луцький XIII–XV ст.», «Найстаріші Луцькі площі (всього вісім)», «Луцьк – остання столиця Волинсько-Галицької держави», «Штурм Луцького замку 1350 р.», «Конгрес європейських монархів у Луцьку 1429 р.», «Площа Ринок у Луцьку. Південна сторона. XV ст.», «Луцька ратуша. XV ст.», «Турнір у лютому 1429 р. на Замковій площі» та інші) [6].



Мал. 1. О. Дишко. Святилище Пентархія.
2018 р.

За влучним висловом волинського мистецтвознавця Зої Навроцької, «Олександр Дишко не просто працює у руслі історичної тематики. Розгортаючи в площині своїх творів неймовірні панорами епох, він проживає зі своїми героями знову й знову: тріумфи, відчай, гіркоту зрад, низість, або велич духу, радість перемог. Інколи Олександр Дишко дозволяє собі дуже багато: прискіпливо вчитуватися у послання літописців, вишукувати нові й нові джерела, суворо критикувати друковані видання, ба, навіть втручатись і коригувати деякі несправедливі похибки пращурів. Вітчизняні графіки не відобразили факт участі волинського війська у Грюнвальдській битві? В нашій вітчизняній скарбниці відсутні портретні зображення володарів волинської землі подій вікопомного З'їзду європейських монархів у Луцьку (1429 р.). Що заважає зробити це сьогодні?» [9, с. 175].

Творчість Олександра Дишка будить нас до роздумів над минулим, до того, щоб відкривати і аналізувати маловідомі сторінки



Мал. 2. О. Дишко. Сокіл-Колокрут. 2017 р.

історії Луцька і Волині, переосмислювати і реінтерпретувати події давно минулих літ. Так, наприклад, наукові припущення історика Юрія Диби у праці «Батьківщина Святого Володимира. Волинська земля у подіях X ст.», і зокрема припущення про те, що хреститель Руси князь Володимир походить родом з Волині, надихнули Олександра Дишка по-особливому поставитися до цієї історичної постаті і до землі, яка його народила, що вилилося серією робіт «Волинія», які були написані не як «ілюстрації до текстів Юрія Диби, а скоріше суб'єктивні візуалізації роздумів художника» [8, с. 69].

За словами Олександра Дишка, його картини народжуються немов «навпомацки на основі переказів, байок, приблизних переказів з начерків середньоазійських мандрівників IX–XIII ст., Візантійських, Чеських, Грецьких, Польських, Німецьких хроністів раннього середньовіччя» [6, с. 59]. Творчий процес художника представляє собою «вільне, суб'єктивне, фантазування», що, однак, базу-

ється на глибокому вивченні текстових і графічних матеріалів і є своєрідною «розвідкою-візуалізацією маловідомої теми волинського давнього минулого» [6, с. 59].

Вагоме місце в графічному доробку Олександра Дишка відведено уявним та історичним особистостям, що постають на його картинах як у вигляді окремих фігур, так і як елементи більш складних композицій – подвійних чи потрійних портретів, стилізованого іконопису, стародавніх географічно-політичних карт, різноманітних сюжетних композицій. Більшість постатей подані художником у оточенні різноманітних символів, а також написів-коментарів з різних історичних джерел. Так, Князя Дулеба зображено стоячим на колінах із молитовно складеними руками, з Триглавом, крилатим конем (змієм), що за деякими версіями символізував Златоуста, а також цитатами з «Хроніки Длугоша» та «Велесової книги» (мал. 4). Хреститель Людомір Волинський зображений разом з тринадцятьма представниками

союзу дулібських племен, що зводять великий хрест в оточенні Триглава, крилатого коня-змія та чотирикрилих янголів-херувимів. Князь Летобор зображений сидячим на кам'яному престолі, густо оплетеному стрічкою-літописом, з бородою, дерев'яним ціпом в руках, двома орлами позаду та вогнищем, перед яким колінопреклонені люди (мал. 3).

Вождь Лука, засновник міста Луцька, зображений крупним планом, з луком на плечі і ціпом, устромленим в картографічне зображення порівняно дрібноюсінького Луцького замку, що знаходиться у нього прямо перед ногами. Композиція статична. Проблему руху й антируху митець вирішує застосувавши оригінальний композиційний прийом, де одна форма рухається назустріч іншій. Цей прийом прослідковується у зображенні руху фігур заднього плану картини. Рівновага композиції досягнута симетричним зображенням піктограм, які підкорені як композиційному, так і геометричному центру твору. Для реалізації своїх ідей О. Дишко використовує графічні



Мал. 3. О. Дишко. Князь Летобор. 2016 р.



Мал. 4. О. Дишко. Князь Дулеба. 2015 р.

засоби вираження форми: пляму, штрих, крапку, лінію.

Вождь Велинь, будівничий Червенських градів, зображений з сокирою і шматком дерев'яної рами в руці на фоні великого триголового дракона. Вождь Валінана – з двома орлами на плечах, двома вогнищами обабіч постаті (символами світла і життя) та картографічним зображенням старовинного міста Словенска (Зимне) і так далі. Частина картин, наприклад, «Св. Цирил і св. Методій. Житіє», написані як стилізації житійних ікон [1, с. 63].

На відміну від картин-портретів, картини-події та картини-ландшафти складаються з ще більш дрібних елементів, містять ще більше персонажів і архітектурних споруд. Прикладом унікальної графіки Олександра Дишка може бути оригінальна робота «Середньовічний Лучеськ» (мал. 5), що представляє собою велике панорамне картографічне зображення, своєрідний дуже деталізовано виписаний архітектурний план Середньовічного Лучеська та його околиць. Композиція складає окреме нашарування декоративно струк-

турованих історичних архітектурних будівель і споруд, які підпорядковуються композиційному центру. Він відкинув усе зайве, непотрібне й дійшов до чистої ідеї об'єкта, до його символу. Автора помітно вабить у цій роботі декоративне багатство рапорту, геометрична дисципліна формальних ритмічно-композиційних побудов. Працюючи над своїм сюжетом О. Дишко відбирав лише найсуттєвіше – найтипівші ознаки архітектурних пам'яток, рельєфів, барельєфів, скульптур – усе, що людина може сприйняти своїм зором. У центрі картини розташовано основні об'єкти географічного і соціального ландшафту міста: пагорби і рови, дороги, річки, мости, вулиці, площі. Осердям центру міста постає Луцький замок, що включає чимало внутрішніх та прилеглих споруд – палаци, вежі, брами. Художник дуже сумлінно і з незбагненною пристрасстю випишує зображення кожної вежі, підпис до неї, щоб глядач не лише побачив, а зрозумів і усвідомив побачене. На узбіччях картини художник розташовує храмові архітектурні споруди околиць міста.



Мал. 5. О. Дишко. Середньовічний Лучеськ. 2014 р.

У процесі аналізу картин-ландшафтів звертає на себе увагу застосування художником іконописних композиційних принципів – монтажу багатьох, часто дрібних елементів, площинного зображення. Присутні тут і елементи стилізації, завдяки яким такі картини набувають «старовинного відтінку», і накладання різних історичних періодів, що створюють враження подорожі в уяві, перенесення машиною часу крізь товщу століть. Численні написи, іноді важко читабельні, іноді незграбні, містять один із важливих ключів до відгадування багатомірних смислів картин Олександра Дишка, картин, які не лише намальовані, але й написані, як літературний твір, літопис, як історичне свідчення. Ці написи нерідко приходиться майже розшифровувати, брати для цього лінзу, окуляри, придивлятися, реконструювати. Велика кількість однотипних дрібних елементів на картинах-ландшафтах Олександра Дишка – дерев, тварин, печаток, прапорів, гербів, драконів, орлів, принцип об'єднання яких нагадує мозаїку, заощення простору картин однотипними геометричними фігурами, немов плиткою, породжує різноманітні візуальні ефекти, утворюючи гру сенсів, що надає картинам художника смислової універсальності, будучи однією з найхарактерніших ознак творчого почерку майстра.

Мокрі та сухі техніки унікальної графіки Олександра Дишка представляють собою роботу дуже дрібним штрихом, рисунок неймовірно тонкими лініями, де з любов'ю і неймовірною зосередженістю вимальовано кожну рисочку. Манера Олександра Дишка – дивовижно чітка, доволі сувора, дуже деталізована, прокреслено конструктивна та композиційно раціональна. Дуже важливу роль у ній відіграє загострена увага до деталей – кожної лінії, ракурсу, плями і навіть крапки. Почерк Олександра Дишка добре впізнаваний, він повторюється від однієї його картини до іншої і сприймається як безумовно свій, авторський, не запозичений. Одна із ознак його полягає в

тому, що вкрай деталізовано виписана ним, хоча й не позбавлена умовності місцевість певним чином нагадує комп'ютерні ігри-стратегії. Художня реальність Олександра Дишка театралізована, драматична по суті, як театр чи кіно. Багатопросторові епічні картини-реконструкції художника викликають асоціації з двовимірним і тривимірним зображенням, змушуючи глядача переступати поріг у зовсім інший світ, перевтілюватися, реінтерпретувати історію, яка минула.

Композиційні експерименти у графічних роботах О. Дишка з успіхом доводять можливість існування в одному творі дво- і тривимірного простору. Художник поєднав двовимірні площини з тривимірними фігурами. Оперуючи суто лінією, митець знаходить нові шляхи досягнення третього виміру. Пряма лінія, як горизонтальна висловлює два виміри, нахилена лінія веде в глибину, висловлює третій вимір – лінійну перспективу. Хронотип у картинах майстра вирішує проблеми поєднання простору й часу. Тому в композиціях О. Дишка простір і час є фіктивними реаліями та існують тільки як ідеї. Нові мистецькі ідеї майстра дозволяють поставити мистецтво унікальної графіки у широкому інтернаціональному контексті.

Висновки. У статті зроблена спроба мистецтвознавчого екскурсу в історію Галицько-Волинського князівства на основі художньої графіки сучасного волинського митця, реінтерпретатора образу тих далеких подій Олександра Дишка. Уяву Олександра Дишка захоплюють міфічні персонажі прадавньої Волині, постаті князів і королів руських. У роботах художника звучать роздуми над минулим рідної землі, чимало картин присвячені історичному минулому Луцька. Творчість Олександра Дишка будить нас до роздумів над минулим, до відкриття і аналізу маловідомих сторінок історії Луцька і Волині, до переосмислення і реінтерпретації подій давно минулих літ.

Література:

1. Берлач О. Лесик-Бондарук О. Реінтерпретація образу Галицько-Волинського князівства в творчому доробку мистецького об'єднання «Куля». Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський

збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 48. Том 1. С. 58–65.

2. Великий конгрес. *Луцьк 1429. Остання столиця*. Альбом-каталог художнього об'єднання КУЛЯ. Луцьк : Ініціал. 2019. С. 133.

3. Виставка в Луцьку: минуле крізь призму емоцій. Фото. *ВолиньPost*. URL : <http://www.volynpost.com/news/120760-vystavka-v-lucku-mynule-kriz-pryzmu-emocij-foto> (дата звернення 09.12.2022).

4. Галицько-Волинська держава. *Історія України: зародження української нації*. URL : <https://history.ed-era.com/vstup> (дата звернення 12.11.2022).

5. Дишко Олександр. *Велика Волинь. Art gallery галерея мистецтв*. URL : <https://www.volart.com.ua/art/dyshko/> (дата звернення 19.11.2022).

6. До річниці Волинсько-Галицької держави (1119). *Луцьк 1429. Остання столиця*. Альбом-каталог художнього об'єднання КУЛЯ. Луцьк : Ініціал. 2019. С. 59.

7. Ісаєвич Я. Д. Королівство Русь. *Енциклопедія історії України*. Т. 5. Київ : Наукова думка, 2008. 568 с. URL : http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Korolivstvo_Rus (дата звернення 07.09.2022).

8. Луцьк 1429. Остання столиця. Альбом-каталог художнього об'єднання КУЛЯ. Луцьк : Ініціал. 2019. 216 с.

9. Навроцька З. Луцеорія, Лучеськ, Луцьк... *Луцьк 1429. Остання столиця*. Альбом-каталог художнього об'єднання КУЛЯ. Луцьк : Ініціал. 2019. С. 175.

References:

1. Berlach O. Lesyk-Bondaruk O. Reinterpretatsiia obrazu Halytsko-Volynskoho kniazivstva v tvorchoomu dorobku mystetskoho obiednannia «Kulia». [Reinterpretation of the image of the Galicia-Volyn principality in the creative work of the art association “Kulya”]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych: Vydavnychi dim «Helvetyka», 2022 Vyp.48. Tom 1. S. 58–65 [in Ukrainian].

2. Velykyi konhres. Lutsk 1429. Ostannia stolytsia. Albom-kataloh khudozhnoho ob'iednannia KULIa. [Great Congress. Lutsk 1429. The last capital]. Lutsk : Initsial. 2019. S. 133 [in Ukrainian].

3. Vystavka v Lutsku: mynule kriz pryzmu emotsii. [Exhibition in Lutsk: the past through the prism of emotions.] Foto. VolynPost. URL : <http://www.volynpost.com/news/120760-vystavka-v-lucku-mynule-kriz-pryzmu-emocij-foto> (data zvernennia 09.12.2022) [in Ukrainian].

4. Halytsko-Volynska derzhava. Istoriia Ukrainy: zarodzhennia ukrainskoi natsii. [Galicia-Volyn state. History of Ukraine: the birth of the Ukrainian nation.]. URL : <https://history.ed-era.com/vstup> (data zvernennia 12.11.2021) [in Ukrainian].

5. Dyshko Oлександр. Velyka Volyn. Art gallery halereia mystetstv. [Great Volyn. Art gallery]. URL : <https://www.volart.com.ua/art/dyshko/> (data zvernennia 19.11.2022) [in Ukrainian].

6. Do richnytsi Volynsko-Halytskoi derzhavy (1119). Lutsk 1429. Ostannia stolytsia. [To the anniversary of the Volyn-Galician state (1119). Lutsk 1429. The last capital.]. Albom-kataloh khudozhnoho ob'iednannia KULIa. Lutsk : Initsial. 2019. S. 59 [in Ukrainian].

7. Isaievych Ya. D. Korolivstvo Rus.[The Kingdom of Rus]. Entsyklopediia istorii Ukrainy. T. 5. Kyiv : Naukova dumka, 2008. 568 s. URL : [bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Korolivstvo_Rus](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Korolivstvo_Rus) (data zvernennia 07.09.2022) [in Ukrainian].

8. Lutsk 1429. Ostannia stolytsia. [Lutsk 1429. The last capital]. Albom-kataloh khudozhnoho ob'iednannia KULIa. Lutsk : Initsial. 2019. 216 s. [in Ukrainian].

9. Navrotska Z. Lutseoriia, Luchesk, Lutsk... Lutsk 1429. Ostannia stolytsia. [Luceoria, Luchesk, Lutsk... Lutsk 1429. The last capital.]. Albom-kataloh khudozhnoho ob'iednannia KULIa. Lutsk : Initsial. 2019. S. 175 [in Ukrainian].

УДК 75.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.3>**Корнєв Андрій Юрійович,**

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0016-6954

Andriikor66@gmail.com

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА АМВРОСІЯ ЖДАХИ

У статті визначено ідейну програму української інтелігенції кінця XIX – початку XX століть. Саме цю програму візуалізував митець Амвросій Ждаха, використовуючи як матеріал до образотворчої рефлексії тексти українських народних пісень. Вибір саме української пісні, як своєрідного матеріалу для творчості є також не випадковим. Представники передової української інтелігенції відносили до природних властивостей української пісні заклик до єднання в межах української культури усього населення, без розподілу на соціальні прошарки чи інші відмінності.

Вперше означено, що ця програма у живописному викладі А. Ждахи, має наступні чинники: традиційна культура українців як важлива база та джерело її неповторності, яка може запобігати асиміляційним процесам (побут і розмаїті культурні форми); постійна боротьба українців за особисту свободу; військовий гарт українців, відточений століттями боротьби з різноманітними загарбниками, які посягали саме на українські землі; славна історія України, яка має свої етапи боротьби за власну державність. Відповідно, ілюстрації до пісень Амвросія Ждахи насправді візуалізують цю програму показу через минуле особливостей українського цивілізаційного шляху та їх перспектив на майбутнє. Важливим моментом у даному образотворчому проєкті є відтворення ілюстрацій А. Ждахи на поштових листівках. Окремі листівки циклу, зібрані разом, репрезентують усі чинники означеної програми. Звісно, відповідно від сюжету пісні та його художньої інтерпретації митцем, є листівки, в яких можна бачити один або кілька з названих чинників. Завдячуючи тиражності і масовості цього виду друкованої продукції, означена програма широко розповсюджувалася у різних прошарках українського населення. У статті також звертається увага на символіку, використану А. Ждахою в ілюстраціях до українських пісень. Завдяки цій символіці зокрема вдалося обійти цензурні заборони, які існували в Російській імперії по відношенню до певних аспектів національної української тематики в мистецьких творах.

Ключові слова: Амвросій Ждаха, українські народні пісні, національна українська тематика в мистецтві, ідейна програма української інтелігенції.

Kornev Andrii. ILLUSTRATIONS FOR UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE CREATIVITY OF THE ARTIST AMBROSE ZHDAKHA

The article defines the ideological program of the Ukrainian intelligentsia of the late 19th – early 20th centuries and the means of its visualization in the creativity of famous Ukrainian graphic artist Ambrose Zhdakha. The article establishes that the artist used the texts of Ukrainian folk songs as a material for visual reflection. It was found out that the choice of the Ukrainian song was not accidental. Representatives of the advanced Ukrainian intelligentsia attributed the call for unity within the Ukrainian culture of the entire population, without division into social groups or other differences, to natural qualities of the Ukrainian song.

For the first time, it was noted that this program has the following factors in the picturesque presentation of A. Zhdakha. They include traditional culture of Ukrainians as an important base and source of its originality, which can prevent assimilation processes (everyday life and various cultural forms); constant struggle of Ukrainians for personal freedom; military hardening of Ukrainians, honed over centuries of struggle against various invaders who encroach specifically on Ukrainian lands; glorious history of Ukraine, which has its own stages of struggle for its own statehood. Accordingly, illustrations for the songs of Ambrose Zhdakha visualize this program of representation through the past of peculiarities of the Ukrainian civilizational path and their prospects for the future. An important point in this visual project is the reproduction of illustrations by A. Zhdakha on postcards. Some leaflets of the cycle, collected together, reflect all the factors of this program. Among the analyzed materials, there are samples in which one or more of these factors can be seen, which was due to the plot of the song and artistic interpretation by the artist. Due to the circulation and mass character of this type of printed materials, this program was widely distributed among different groups of

the Ukrainian population. The article also draws attention to the symbolism used by A. Zhdakha in illustrations for Ukrainian songs. It is emphasized that the artist's appeal to symbolism was intended not only to strengthen figurative and content component of the work, but also to circumvent the censorship prohibitions that existed in the Russian Empire in relation to certain aspects of the national Ukrainian theme in artworks.

Key words: Ambrose Zhdakha, Ukrainian folk songs, national Ukrainian themes in art, ideological program of the Ukrainian intelligentsia.

Вступ. Художник Амвросій Ждаха, життєвий і творчий шлях якого відбувався наприкінці XIX – початку XX століть, на який час опинився поза увагою українських дослідників-мистецтвознавців. Причини і в цілковито національній спрямованості його мистецтва, що завжди насторожувало авторитарну цензуру і в Російській імперії і в СРСР; і в тому, що прізвище художника не знаходилося у числі перших знакових імен історії українського мистецтва. У той же час, про А. Ждаху не забували і згадували при першій можливості, як це було у 1960-ті роки в УРСР або у 1970-ті серед української еміграції [4]. Нарешті, після відновлення Україною незалежності у 1990-ті роки, стало можливо висвітлювати історію українського мистецтва у всій її розмаїтості. І прізвище А. Ждахи остаточно повернулося у мистецтвознавчі публікації, зокрема в статтях Т. Гордійчук, В. Давиденко, О. Класової, Є. Козловської, А. Корнева, Л. Циганенко, С. Шевченка.

У той же час, у більшості означених публікацій повторюються біографічні відомості про А. Ждаху, висвітлюються окремі фрагменти його творчості але ще недостатньо представлена мистецька програма його діяльності та аналіз символіки, використаної митцем у роботах. Це стосується і найбільш відомого циклу художника, присвяченого українським народним пісням.

Матеріали та методи. В аналізі «пісенного циклу» А. Ждахи використані наступні методи дослідження: історико-культурний, порівняльний, семантичний. Указані методи дозволяють виконати поставлені у цьому дослідженні завдання: висвітлити відношення української інтелігенції до української народної пісні в означений період; на основі цього відношення сформулювати ідейну «програму», яка позначилася на творчості А. Ждахи, порівняти окремі роботи з «пісенного циклу» митця, продемонструвати сим-

волічні ряди використані митцем на прикладі окремих робіт.

Візуальним матеріалом для дослідження слугували поштові листівки з ілюстраціями до українських пісень, створені А. Ждахою.

Результати дослідження. У роки відновлення української державності, як вже вказувалося, вітчизняні дослідники повертаються до постаті А. Ждахи. Важлива частина творчого спадку цього митця пов'язана з українською народною піснею. У свою чергу українська пісня має багатовікову історію і вже понад два століття історії власне її дослідження. Чимало хто намагався повернути чи повернути пісню у свій бік. Від того можна зустріти такі різні трактування її ролі, особливо щодо соціально-політичного життя, причому не тільки в Україні. Прикладом такого подвійного ставлення є широко цитований вислів російської імператриці Єкатерини II про «малоросіян»: «Народ поющий и пляшущий зла не мыслит» («Народ, який співає та танцює, зла не мислить»). Здавалося б, подана поза контекстом фраза, не має негативної конотації. Навпаки, вона вказує на те, що навіть чужинці виділяють естетичні вподобання українців, їх особливу музичність, емоційність, незлобливість. Але насправді російський імперіалізм навіть ці позитивні якості використовував задля утвердження ідеї української меншовартості. Бо за піснями й танцями нібито поставала нездатність до речей державницьких – політичної та економічної самостійності.

Українці, у свою чергу, чудово розуміючи силу української пісні, зверталися до неї як до воїна й лікаря, як паролі між своїми і посланця до цілого світу. Згадаємо хоча б ситуацію із хором Олександра Кошиця. У найскладніший для української держави час, Симон Петлюра робить усе можливе, щоби відбулися світові гастролі українського хору. Музичний колектив підкорює Старий і Новий світ і, в резуль-

таті, кожного Різдва планетою крокує непереможний «Щедрик» Миколи Леонтовича.

Якщо звернутися до розвитку українських гуманітарних наук (історія, філологія, етнографія, фольклористика, літературознавство, музикознавство та ін.), то й тут виявиться, що на самому початку вони майже всі зверталися до української пісні. Особлива увага українських науковців XIX століття до народної пісні пояснюється як раз прокиданням національної свідомості, розумінням того факту, що й у становленні української політичної нації музична народна культура відіграє важливу роль. Тому серед дослідників української пісні ми бачимо славетні імена видатних науковців з різних галузей гуманітаристики: М. Максимовича, М. Костомарова, М. Сумцова, Ф. Колесси, М. Грінченка та інших. Наведемо кілька положень з праць означених вчених, які є важливими для нашої теми.

Одним з перших до збирання та вивчення українських пісень долучився громадський діяч і фольклорист М. Максимович. У передмові до сформованої ним збірки «Малоросійські пісні» автор звертається у тому числі до порівняння сутності російської та української пісні. Останні М. Максимович характеризує виявом боротьби духу з долею, а також «стиснутою твердістю та силою почуттів й природністю виразу» [10, с. IV–V].

Історик М. Костомаров у своїх творах, присвячених козацькій Україні, неодноразово цитував зразки народної пісенної творчості. Звісно, він розумів що у пісенному фольклорі «квіти фантазії часто закривають істину», але водночас пісні яскраво відображають український народний світогляд і в цьому, за словами М. Костомарова, полягало «найважливіше та незмінне достоїнство пісень». Героїчний елемент у пісенному фольклорі М. Костомаров вважав невід'ємним вже за самим характером військової, бойової історії українців, вимушених боронитися від численних ворогів [8, с. 48; 110].

Видатний дослідник і збирач українського пісенного фольклору кінця XIX – початку XX ст. Ф. Колесса зробив висновок про правдиве відтворення у пісенних думках панівних настроїв і думок народу, а причину спорідне-

ності літературних барокових творів і народних епічних творів вбачав у давній традиції усної творчості на Україні [7, с. 34; 134].

Дуже важливим є зауваження видатного українського філолога М. Сумцова, який підкреслював, що й українські історичні пісні не сприймаються у народі як анахронізм, вони близькі і сучасні українським слухачам, переважно селянам, навіть у XX столітті [11, с. 227]. На нашу думку, таке ставлення до української пісні споріднює українську спільноту незалежно від освітньої чи професійної приналежності окремих її членів.

На причину такого єднання вказував відомий український музикознавець-фольклорист М. Грінченко. 1922 року виходить друком його праця «Історія української музики», у якій учений наголошував: «На сторожі своїх культурних прав поставив українській нарід своє рідне слово, свою мову та свою пісню, що заховали в собі всі найбільш типові ознаки культурної окремішності українського народу» [2, с. 32].

Отже перші дослідники української пісні незалежно від того з якої точки зору вони її розглядали, сходилися у головних характеристиках: пісня єднає бо вона є відображенням українського світогляду (ментальності), слугує одним з важливих елементів збереження історичної пам'яті, у той же час не втрачає своєї актуальності, особливо коли ведеться мова про необхідність боротьби із ворогами зовнішніми, або з власними вадами. Ці характеристики науковців залишаться в нагоді і коли переходити з поля теоретичного у практичне візуальне.

Звісно ж, тему української пісні не обійшло і вітчизняне образотворче мистецтво. Вона починається із звернення до самотньої кобзарської культури, яка більше 300 років залишалася унікальним українським явищем, живим носієм давніх пісенних традицій. Тому численні зображення кобзарів і лірників знаходимо у митців, які нині сприймаються «класиками»: Т. Шевченко, Д. Безперчий, О. Слассіон, С. Васильківський та інші.

Паралельно з цим формується уявлення про тісний зв'язок кобзарської і козацької спільнот. Цей образ постає також з народної уяви,

зафіксований у знаменитій іконографії Козака Мамаю. Не випадково в офорті Т. Шевченка «Дари в Чигирині» на стіні позаду іноземних послів ми бачимо зображення Козака Мамаю у вигляді монументальної чи-то фрески, чи-то «парсуни», яка прикрашає ставку Богдана Хмельницького. Услід за тим образи козаків-кобзарів з'являються у творчості І. Репіна, М. Івасюка, М. Самокиша, І. Їжакевича та інших.

Окрім зображення носіїв музичної традиції, звертаються митці і безпосередньо до самих дум і пісень, створюючи художні візуальні образи відомих пісенних творів і, таким чином, ілюструючи народну пісню, або беручи її як матеріал для більш вільних авторських алюзій.

Щодо масового поширення української тематики, яка постає в мистецьких творах то, починаючи з XVII століття (наприклад знаменитий портрет Богдана Хмельницького роботи Вільгельма Гондіуса), активно використовувалися тиражні можливості гравюри, а згодом, особливо з XIX сторіччя, долучається численна типографська продукція: ілюстровані книги, журнали, плакати і, нарешті, поштові листівки. Останні були ще й відносно дешевою за виготовленням продукцією, яку могли собі дозволити придбати представники різних прошарків населення. Однак і цензура завжди звертала особливу увагу на виготовлення та поширення такої продукції.

За часів Російської імперії, по відношенню до численних національностей, які входили до цього державного утворення, сповідувався принцип «розподіляй та володарюй». Яскраво він проявлявся і в культурній сфері, на якій завжди ставало очевидним загострення чи послаблення імперського ідеологічного тиску. Оскільки жодна авторитарна система не обходиться тільки апаратом насильства, вона вимушена вважати на певний баланс заборон і дозволів, періодично «випускаючи пару» національного невдоволення імперським гнітом. І саме така система, існуюча в Російській імперії, вважала відносно безпечним використовувати культурну сферу у своїх заграваннях з народами, що перебували під її владою.

Ось чому боротьба між імперським та національним дискурсами велася повсякчасно на

своєрідному культурному «фронті», а українські культурні діячі та митці використовували будь яку можливість для збереження та поширення національних традицій. Так тема народної пісні поєдналася з ідеєю використання поштової листівки, як масової форми, за допомогою якої можна пропагувати український культурний контекст. І одним з проявів такої злуки стала графічна серія Амвросія Ждахи.

Нащадок запорожців А. Ждаха, мав непросто долю і належав до тієї категорії митців, які йшли до творчості, долаючи матеріальні труднощі і вимушено суміщаючи художні заняття з необхідністю заробляти на «хліб насущний». У той же час він постійно займається самоосвітою і свої знання реалізує на практиці. До історичної української тематики він теж іде через рішення цілої низки творчих завдань. Наприклад, ретельно вивчаючи український національний стрій. До цього його заохотило зокрема заняття театральною діяльністю ще з юнацьких років, коли він навчався у Єлисаветградському кавалерійському училищі [12, с. 229]. Отже, коли вже в Одесі до нього звернулися представники театральної трупи М. Кропивницького, він виступив фактично у ролі художника по костюмам і підготував низку ескізів на основі народного історичного одягу [5, с. 47]. А. Ждаха також збирав власну колекцію українських старожитностей, що обумовило його участь у Одеському товаристві історії та старожитностей [12, с. 229]. Безумовно увесь цей досвід відбився у мистецькій практиці художника і саме цей факт дав підставу для характеристики від його відомого колеги О. Сластіона: «Дивовижно те, що майже все, що створив А. Ждаха, пройшло через призму совісного і всебічного студіювання – видно, що Ждаха вщерть налитий безмежним інтересом і гарячою любов'ю до своїх, переважно історичних та побутових, сцен» [4, с. 32].

Так само безпосередньо з стихії українського життя, від українського театру і від широкого кола знайомств з творчою українською інтелігенцією у мистецький доробок А. Ждахи увійшла пісня. Так відомо, що серед перших успішних кроків на цьому шляху,

стало оформлення для видання пісні композитора П. Ніщинського «Дівчинонько, голу-бонько, чого ж и сумуєш?» [5, с. 47]. У цей же час, тобто в 1890-ті роки, митець за порадою видатного композитора М. Лисенка почав працювати над ілюструванням народних українських пісень [3, с. 121]. У результаті в 1910 році за кордоном (заради високої якості друку) було видано першу серію поштових листівок за спеціально для цього створеною оригінальною серією ілюстрацій до українських народних пісень, виконаних А. Ждахою. Ця серія мала 10 пісень-ілюстрацій. Кольорова яскрава графіка, сюжети з українського побуту та історії, разом із нотним супроводом наведених на листівках пісень, зробили цю серію вельми популярною. Тому друга серія, яка вийшла у 1913 році, мала 11 пісень-сюжетів, вже готові третю та четверту серії видати на жаль не вдалося. Оригінали ж, створені митцем, у буремні роки боротьби за українську державність і в наступній за тим політичній еміграції, на жаль були втрачені [5, с. 48–49].

На мій погляд, розглядати «пісенний» цикл А. Ждахи, треба, враховуючи ставлення національної інтелігенції до української пісні у відповідний період, висловлене зокрема у наведених у цій статті публікаціях кінця XIX – початку XX століття. І це тільки частка, оскільки численні дослідження, причому знаних видатних авторів-науковців, тільки підкреслюють налаштованість сприймати пісенний фольклор як можливість усебічно презентувати України в умовах відсутності самостійних державницьких інституцій та постійних утисків, а то й політичного терору з боку влади імперської. Тому цикл Амвросія Ждахи повністю відповідає певній програмі, закладеній тим колом української інтелектуальної і творчої еліти до якої, як ми знаємо з його біографії, постійно тяжіє митець А. Ждаха.

Відповідно, окремі ілюстрації до пісень насправді візуалізують цю програму показу через минуле особливостей українського цивілізаційного шляху та їх перспектив на майбутнє. Означена програма, так саме як і її візуалізація А. Ждахою, мають наступні

чинники: традиційна культура українців як важлива база та джерело її неповторності, яка може запобігати асиміляційним процесам (побут і розмаїті культурні форми); постійна боротьба українців за особисту свободу; військовий гарт українців, відточений століттями боротьби з різноманітними загарбниками, які посягали саме на українські землі; славна історія України, яка має свої етапи боротьби за власну державність.

Окремі листівки циклу, зібрані разом, репрезентують усі чинники означеної програми. Звісно, відповідно від сюжету пісні та його художньої інтерпретації митцем, є листівки, в яких можна бачити один або кілька з названих чинників. Запропоную для аналізу листівку на пісню «Ой біда, біда чайці-небозі», оскільки у ній присутні майже усі національні компоненти, що були важливі для української інтелігенції. Це зрозуміли й органи надзору, тому саме цей сюжет обумовив цензурні рогатки, про що є прямі свідчення голови товариства «Час», проте що саме викликало особливу увагу цензури, у його листі не сказано [6, с. 45].

Почнемо з головної основи твору А. Ждахи, тобто безпосередньо з пісні. Так, деякі «народні» пісні, насправді мали авторство. Амвросій Ждаха, який особисто все життя займався вивченням історії та культури України, мав близьких знайомих серед відомих українських філологів та істориків, і, безумовно, знав, що у даному випадку автором є опальний в Російській імперії гетьман Іван Мазепа. Тому вже при осмисленні можливостей відобразити своє ставлення до цієї постаті, мав зважати на цензуру та її наслідки.

Амвросій Ждаха, у цьому плані, вчинив досить оригінально. Він вирішив зобразити в ілюстрації іншого гетьмана, якого можна було увести в дискурс російсько-українського союзу, а саме Богдана Хмельницького. Іконографія його зображення у плащі-кіреї та шапці із страусовим пір'ям походила від знаменитої гравюри Вільгельма Гондіуса, постійно відтворювалася і була широко відомою. Російський імперський орел з московським гербом, який ніби прикриває своїми крилами напис «Україна козацька» [9, с. 55] також можна

було потрактувати як символ захисту і вкупі з гетьманом Богданом повинна була задовільнити російську цензуру.

Але насправді митець прагнув зобразити геть інше «послання». Розглянемо детально символіку цієї роботи. Тлом для зображення гетьмана та жінки з дитиною слугує мапа козацької України (не Малоросії). Окрім імперського орла обабіч постатей розташовані державні знаки Речі Посполитої і Османської Туреччини. Тобто постаті опиняються у трикутнику, сторони якого є протиборчими один до одного, а отже всі троє опиняються в опозиції до України, а крила російського орла вже не захищають, а нависають над вказаним написом. Справжнім захисником виступає Богдан Хмельницький, одна піднята рука якого разом з накинутим плащем, ніби пеленою козацької Покрови оберігає жінку з дитиною. А друга скинута вверх рука піднімає гетьманську булаву (і це вже не жест з гравюри Гондіуса) так, що вона височіє над російською імперською короною. Ще й на додаток вінчає цю «війну гербів» особистий знак роду Хмельницького, який, таким чином, стає в одному державному ряду як самовладний правитель, що не поступається іншим означеним державникам.

Легко прочитується і образ жінки дитиною, що прихилились до гетьмана. Жінка суміщає у своєму одязі і фігурі босоніж міську та сільську культури. Вона і є тою самою Україною, яка разом із людністю (дитиною) знає, хто її справжній захисник, звідки чекати оборони й порятунку. І це та сама традиційна Україна, яку плекає українська інтелігенція, до якої належить й Амвросій Ждаха. Тому головний «посил» цього твору, який плекали представники передової інтелігенції і який відносили до природних властивостей української пісні – єднання навколо ідеї самостійності України усього населення, без розподілу на соціальні прошарки чи інші відмінності.

Що ж до долі ворогів України, то на неї вказує ще одна листівка – ілюстрація до тексту історичної пісні доби Хмельниччини «Гей, не дивуйте, добрії люди». Героїчна боротьба українців тут показана саме через загибель їх ворогів. Художник лаконічно подає нічний фрагмент поля бою, під час якого перемога залишилась за українцями. Композиційним центром є фігура загиблого польського кіннотника, який лежить горілиць. Щоб «відтворити» запеклий бій, якій залишився за межами сюжету, художник «обрамляє» фігуру мерця красномовними деталями: загиблим конем, гарматою, яка не встигла зробити останній руйнівний постріл, пробитим знаменом.

Висновки. Таким чином, у статті вперше запропоновано розгляд «пісенного циклу» А. Ждахи у зв'язку із поглядами української інтелігенції в означений період на роль і значення української народної пісні. За цими поглядами стояла ціла ідейна програма, яка була основана на засадах єднання української спільноти навколо національної культури. Більш того, українська культура бачилася одним з наріжних каменів для відродження української самостійності і навіть державності. Тому особливо важливим, на думку носіїв даної програми, було масове розповсюдження вказаних ідей усіма можливими засобами. І ілюстрації А. Ждахи до українських пісень, використані на поштових листівках (масове тиражне видання), треба розглядати як візуалізацію вказаної програми мистецькими засобами.

Звідси витікає й аналіз символіки, яка виникає в роботах А. Ждахи. Не дивлячись на цензурні перепони, А. Ждаха знаходив можливість вибудовувати символічні ряди, які не просто вказували на окремішність та своєрідність української культури, але й дозволяли через минуле «говорити» про майбутнє відродження української незалежності.

Література:

1. Гордійчук Т. Пісенні акварелі Амвросія Ждахи – окраса фонду художніх поштових карток краєзнавчого музею в Житомирі. URL: <https://www.0412.ua/news/3123201/pisenni-akvareli-amvrosia-zdahi-okrasa-fondu-hudozhnih-postovih-kartok-kraeznavcogo-muzeu-v-zitomiri> (дата звернення: 15.12.22).
2. Грінченко М. Історія української музики. К. : Вид-во Спілка, 1922. 278 с.

3. Давиденко В. Пісенні акварелі Амвросія Ждахи. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*. 2021. № 18. С. 115–121.
4. Кармазин-Каковський В. Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства (1885-1927). *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія: ОМУ, 1978. № 18. С. 27–32.
5. Класова О. Художні листівки Амвросія Ждахи – ілюстрації до українських народних пісень у фондах музею музичної культури ім. Кароля Шимановського. *Десятиріччя Куценківських читань. Лютий 2008–2017*. Кропивницький: ТОВ «Код», 2017. С. 45–50.
6. Козловська Є. Козацька тематика у художніх листівках Амвросія Ждахи. *Відлуння віків*. 2009. № 1 (11). С. 43–46.
7. Колесса Ф. М. Українські народні думи. Львів: Просвіта, 1920. 160 с.
8. Костомаров М. Слов'янська міфологія. К. : Либідь, 1994. 384 с.
9. Корнєв А. Ю. Постать Богдана Хмельницького в українському живописі ХІХ століття. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 3. С. 51–55.
10. Максимович М. А. Малоросійські пісні. М. : Типографія А. Семена, 1827. 234 с.
11. Сумцов М. Українські думи. Критичний нарис. Львів : Друкарня НТШ, 1914. С. 227–234.
12. Циганенко Л. Ф. Амвросій Ждаха – забутий графік творів Тараса Шевченка. *Філологічні діалоги: Збірник наукових праць*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2015. Вип. 3. С. 229–233.
13. Шевченко С. І. На пам'ятник Кобзареві (Амвросій Ждаха). *Вершники на Інгулі*. Кіровоград: ПП «Авангард», 2013. С. 76–79.

References:

1. Hordiichuk, T. Pisenni akvareli Amvrosiia Zhdakhy – okrasa fondu khudozhnikh poshtovykh kartok kraieznavchoho muzeiu v Zhytomyri [Song watercolors of Ambrose Zhdakha – decoration of the fund of artistic postcards of the Museum of Local History in Zhytomyr] URL: <https://www.0412.ua/news/3123201/pisenni-akvareli-amvrosia-zdahi-okrasa-fondu-hudozhnikh-postovykh-kartok-kraieznavchogo-muzeiu-v-zitomiri> [in Ukrainian].
2. Hrinchenko, M. (1922) Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. K. : Vydavnytstvo Spilka [in Ukrainian].
3. Davydenko, V. (2021) Pisenni akvareli Amvrosiia Zhdakhy [Song watercolors by Ambrose Zhdakha]. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*. 18, (pp. 115–121) [in Ukrainian].
4. Karmazyn-Kakovskiy, V. (1978) Amvrosii Zhdakha – mystets istorichnoho maliarstva (1885-1927) [Ambrose Zhdaha is an artist of the historical genre]. *Notatky z mystetstva*. Filadelfia: OMU. 18, (pp. 27–32) [in Ukrainian].
5. Klassova, O. (2017) Khudozhni lystivky Amvrosiia Zhdakhy – iliustratsii do ukrainskykh narodnykh pisen u fondakh muzeiu muzychnoi kultury im. Karolia Shymanovskoho [Artistic postcards of Ambrose Zhdakha – illustrations for Ukrainian folk songs in the collections of the Karol Szymanovsky Museum of Musical Culture]. *Desiatyrichchia Kutsenkivskykh chytan*. Liutyi 2008–2017. Kropyvnytskyi: TOV «Kod», (pp. 45–50) [in Ukrainian].
6. Kozlovskaya, Ye (2009) Kozatska tematyka u khudozhnikh lystivkakh Amvrosiia Zhdakhy [Cossack theme in artistic postcards of Ambrose Zhdakha]. *Vidlunnia vikiv*. 1 (11), (pp. 43–46) [in Ukrainian].
7. Kolessa, F. M. (1920) Ukrainski narodni dumy [Ukrainian folk Dumas]. Lviv: Prosvita [in Ukrainian].
8. Kostomarov, M. (1994) Slovianska mifolohiia [Slavic mythology]. K. : Lybid [in Ukrainian].
9. Korniev, A. Yu. (2014) Postat Bohdana Khmelnytskoho v ukrainskomu zhyvopysi KhIKh stolittia [The personality of Bohdan Khmelnytskyi in Ukrainian painting of the 19th century]. *Visnyk KhDADM*. 3, (pp. 51–55) [in Ukrainian].
10. Maksymovych, M. A. (1827) Malorossyiskye pesny [Little Russian songs]. M. : Typohrafiya A. Semena [in Russian].
11. Sumtsov, M. (1914) Ukrainski dumy. Krytychnyi narys [Ukrainian Dumas. Critical essay]. Lviv : Drukarnia NTSh, (pp. 227–234) [in Ukrainian].
12. Tsyhanenko, L. F. (2015) Amvrosii Zhdakha – zabutyi hrifik tvoriv Tarasa Shevchenka [Ambrose Zhdakha – the forgotten timeline of Taras Shevchenko's works]. *Filolohichni dialohy: Zbirnyk naukovykh prats*. Izmail: RVV IDHU. 3, (pp. 229–233) [in Ukrainian].
13. Shevchenko, S. I. (2013) Na pamiatnyk Kobzarevi (Amvrosii Zhdakha) [To the monument to Kobzar (Ambrose Zhdaha)]. *Vershnyky na Inhuli*. Kirovohrad: PP «Avanhard», (pp. 76–79) [in Ukrainian].

УДК 7.05:687.01

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.4>**Кузнєцова Валерія Олександрівна,**

аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-9252-7480

LK.Ler4ik1010@gmail.com

ТЕНДЕНЦІЇ АРТ-ДИЗАЙНУ В СУЧАСНИХ ПОДІУМНИХ ОБРАЗАХ

У дослідженні проаналізовано характерні риси арт-дизайну як феномену в історичному контексті, виявлено основні фактори закріплення терміну «арт-дизайн» і зміни статусу дизайну в культурі, серед яких: свобода постмодерністських пошуків, зростання значення ролі дизайнера, попит елітної споживачької аудиторії на індивідуалізацію виробів, розвиток практики колекціонування та аукціонної діяльності в сфері дизайну.

Актуальність запропонованого дослідження пояснюється відсутністю наукових розвідок щодо арт-практик у дизайні одягу. Наголошено, що яскравим актом фіксації явища арт-дизайну в українській моді стала виставка «IN PROGRESS. Дрес-код України доби Незалежності» (Мистецький арсенал, 2017 р., м. Київ). З'ясовано, що на теренах України арт-дизайн з 1990-х рр. виявився засобом прояви свободи і пошуку дизайнерами нових форм втілення світосприйняття.

Арт-дизайн у дослідженні визначено як вид художньо-проектної творчості, що характеризується прагненням активізації естетики та індивідуалізації, свободою і розмаїттям художніх позицій, вільним застосуванням стилів та художніх методів, активним експериментуванням з формою, конструкцією, матеріалом і кольором.

Проаналізовано тенденції арт-дизайну в творчості таких українських дизайнерів, як Анастасія Загребельна, Олексій Залевський, Олена Рева, Федор Возіанов, Олена Буреніна, бренду Overall. За результатами аналізу подіумних образів виділено такі тенденції: нелінійні динамічні форми, використання пластичних властивостей нетрадиційних матеріалів, застосування мотивів творчості сучасних художників, застосування мотивів творів з історичної спадщини, акцент на стильові характеристики.

Зроблено висновки щодо перспективності розвитку напрямку поєднання мистецтва і моди, який дозволяє дизайнеру знайти нові способи вираження ідей, додає моді гостроти та концептуальності, розширює цільову аудиторію та можливості впливу на споживача.

Ключові слова: арт-дизайн, арт-об'єкт, подіумний образ, українська мода.

Kuznietsova Valeriia. ART DESIGN TRENDS IN CONTEMPORARY PODIUM IMAGES

The characteristic features of art design as a phenomenon in the historical context have been analyzed, and the main factors of establishing the term "art design" and changing the status of design in culture have been revealed, including the following: the freedom of postmodern searches, the growing importance of the designer's role, the demand of the elite consumers for the individualization of products, the development of the practice of collecting and auction activity in the field of design.

The relevance of the proposed study is explained by the lack of scientific research on art practices in fashion design. It was emphasized that the exhibition "IN PROGRESS. Dress code of Ukraine at the time of Independence" (Mystetsky arsenal, 2017, Kyiv) has become a vivid act of fixing the phenomenon of art design in Ukrainian fashion. It has been found that in the territory of Ukraine, since the 1990s, art design has been a means of manifesting freedom and finding new forms of world perception by designers.

The study defines art design as a type of artistic design creativity, characterized by the desire to activate aesthetics and individualization, freedom and variety of artistic positions, free use of styles and artistic methods, and active experimentation with form, construction, material, and color.

Art design trends in the works of such Ukrainian designers as Anastasia Zagrebelska, Oleksiy Zalevskiy, Olena Reva, Fedor Vozianov, Olena Burenina, and the Overall brand have been analyzed. According to the results of the analysis of catwalk images, the following trends have been highlighted: non-linear dynamic forms, the use of plastic properties of non-traditional materials, the use of creative motifs of modern artists, the use of motifs from works of historical heritage, an emphasis on stylistic characteristics.

Conclusions have been made regarding the prospects for the development of the direction of combining art and fashion, which allows the designer to find new ways of expressing ideas, adds sharpness and conceptuality to fashion, and expands the target audience and the possibilities of influencing the consumer.

Key words: art design, art object, catwalk image, Ukrainian fashion.

Постановка проблеми. Сучасному дизайну властиве впровадження креативних ідей, вихід за межі традиційних проектних рішень, гармонійне поєднання різних за своїм змістом сенсів, стилів та функцій. Одним із характерних видів проектно-творчої діяльності в дизайні є створення арт-об'єктів, відповідно – арт-дизайн. Ця діяльність характеризується розробкою обмеженого тиражу або одиничного зразка дизайнерського виробу. У ХХІ ст. найважливішим критерієм для споживача при виборі виробів дизайну є відчуття нових емоцій, прагнення більшою мірою до самовираження через придбання товару, ніж до функціонального задоволення. Цьому критерію відповідає арт-дизайн з його сміливими і нетиповими формою, конструкцією, матеріалами і кольорами.

У процесі опрацювання історіографії дослідження та формування його теоретико-методологічного підґрунтя було застосовано результати історії, теорії та практики дизайну провідних зарубіжних науковців. Англійський історик мистецтва і дизайну Герберт Рід у 1930-х рр. у своїй книзі «Мистецтво і промисловість. Принципи промислового дизайну» ставив питання взаємозв'язку дизайну – виду діяльності, що почав свій розвиток зі сфери промисловості, – з мистецтвом. Автор стверджував, що мистецтво передбачає цінності різноманітніші, ніж ті, що визначаються практичною необхідністю, а також констатував, що люди, зайняті виробництвом промислових об'єктів, зазвичай цікавляться такими метафізичними відмінностями. На його думку, «...так само, як фізика та хімія необхідні для матеріальної та структурної сторони творів, так і наука про мистецтво необхідна для формального боку; і ця проблема ставлення мистецтва до промисловості ніколи не буде вирішена, якщо промисловці не захочуть консультуватися з фахівцем з теорії мистецтва так само охоче, як вони консультуються з фахівцем з хімії чи фізики» [22, с. 6].

Період зародження арт-дизайну пов'язаний із розвитком постмодерністського світогляду і описаний у працях Д. Домерга, Ф. Барсіо, Ш. Філл та П. Філл. Автор монографії про художників, що проектують меблі Д. Домерг (Artists design furniture, 1984) зазначав, що арт-меблі – це віддушина для художників, які втомилися від герметичності музейного мистецтва, та повернення до ідеалізму та експериментаторства Баухаузу [18]. На його думку, головною рисою таких виробів є концептуальність, при цьому художники проектують емоцію або ідею.

В українському мистецтвознавстві дослідження арт-дизайну представлене лише окремими розвідками. Автори О. Тюрікова та О. Погорелов розглядають арт-дизайн в сучасній проектній практиці дизайнерів архітектурного середовища. На їхню думку, арт-дизайн як окремий прояв середовищного дизайну використовує прийоми і засоби сучасного абстрактного мистецтва як інструмент, спрямований на створення художнього образу середовища через зміщення смислових акцентів з утилітарно-функціонального на культурно-художній. Об'єктом проектування стає не окрема споруда чи комплекс речей, а цілісне матеріальне середовище існування людини, що забезпечує бажаний для споживача спектр емоцій [15].

Арт-дизайн в художньому проектуванні також розглядає В. Праслова. У центрі уваги дослідниці взаємозв'язки мистецтва і дизайну на прикладі робіт провідних фігур дизайну Рона Арада, Рольфа Закса, Мартена Бааса, братів Хаас [12]. Об'єкти арт-дизайну в контексті сучасних публічних художніх практик вивчають Н. Пшінка [13] та А. Єфімова [3]. Під кутом зору публічної доступності арт-дизайн – це явище, яке передбачає відповідність між мистецтвом, архітектурою і ландшафтом через співпрацю художника з представниками спілки міських менеджерів (архітекторами, ландшафтними архітекторами,

планувальниками, дизайнерами та чиновниками міської адміністрації) [3, с. 103].

Слід констатувати, що специфіка арт-дизайну в практиках моди не розглядалась українськими дослідниками. Незважаючи на світові мистецькі тенденції та досить значні експерименти українських дизайнерів одягу у поєднанні мистецтва і моди, науково-методологічна база потребує напрацювань та виявлення проектних методів і засобів. Відсутність належного теоретичного осмислення та практичного підґрунтя арт-практик моди в Україні обумовлюють актуальність представленого дослідження.

Мета статті – проаналізувати специфічні риси творів арт-дизайну в історичному контексті та виявити основні тенденції арт-дизайну в сучасних практиках українських дизайнерів.

Виклад основного матеріалу. Провідна концепція функціоналізму в європейському дизайні у 1970-х рр. наблизилася до кризової фази та потребувала оновлення художніх засобів. В промисловому дизайні функціоналізм продовжував зберігати свої позиції, однак, що стосувалося створення предметів побуту та споживання на тлі розвитку постмодерністських проектних ідей – втрачав свою актуальність.

Термін «арт-дизайн» стали вживати після появи міланської групи «Алхімія» у 1976 р., лідером якої був архітектор і дизайнер Етторе Соттсас. Його творчий шлях та спадщину висвітлює у своєму дослідженні Ф. Барсіо [17]. Окрім цієї групи Е. Соттсас також був зосереджений на The Memphis Group, – групі дизайнерів, сформованій ним на початку 1980-х років. Новітнє творче угруповання базувалося в Мілані, але було по-справжньому інтернаціональним за своїм складом, оскільки до нього входили більше двадцяти дизайнерів з Італії, Франції, Японії, Австрії, Іспанії, Великобританії та США. Очолювана Е. Соттсасом група втілювала ідеї постмодерного дизайну, які були пов'язані з вірою у цілісність твору мистецтва, і виступала за те, щоб кожен аспект сучасного життя можна було підняти до рівня естетичного досвіду. Їхні роботи включали меблі, тек-

стиль, кераміку та металеві вироби, які зазвичай не несли функціонального значення, а були художніми об'єктами. Дизайнери використовували яскраві кольори, химерні форми, поп-стилістику, гумор та іронію [17]. Інколи своїми виробами дизайнери провокували сумніви та закликали до зміни довкілля, підштовхнули до пошуків унікальних проектних рішень, що відповідають новому типу сприйняття простору, світла, кольору, матеріалу, породженому науково-технічною революцією та ідеям постмодернізму.

Цей так званий «Радикальний період» розпочався приблизно на початку 1960-х і завершився наприкінці 1980-х, – у часи, які вважають вершиною постмодернізму. Натхнення радикальні дизайнери черпали із суміші авангардних художніх рухів початку ХХ ст., таких як De Stijl, з геометричної абстракції у поєднанні з блиском поп-арту, методів та процесів, пов'язаних з глобалізацією та високою модою.

Закріплення поняття арт-дизайну у культурно-мистецькому середовищі відбулося на початку ХХІ ст., коли меблі, інтер'єрні об'єкти і архітектурні форми таких митців, як Е. Соттсас, представників The Memphis Group, а також Рон Арад, Гаetano Пеше, Росс Лавгров, Заха Хадід, Фернандо и Умберто Кампана стали відомими, як унікальні самостійні зразки, а дизайн з індивідуальними характеристиками виробів став елітарним явищем. Таким чином, поява арт-дизайну була відповіддю на запит еліти на індивідуальне виробництво: поступово дизайнери або торгові марки випускають вироби з підкресленою естетичною функцією лімітованими тиражами.

Дизайнери прагнули створювати речі, які б сприймалися і цінувалися як твори мистецтва і займали почесне місце в історії, відповідно, з розмиванням межі між мистецтвом і дизайном. З боку споживачів проявилось бажання колекціонувати такі речі. Утвердження терміну «арт-дизайн» пов'язано саме з цими процесами, а також з іменем Алекса Пейна – міжнародного фахівця з колекційного сучасного дизайну. Особливості запровадження абсолютно нового виду діяльності – керівника

відділу дизайну в компанії Phillips і організатора аукціонів творів дизайну, розкриває Ю. Гура: «У 1996 р., після чотирьох років роботи носієм, він був найнятий Bonhams в Лондоні (один із найстаріших і найбільших у світі приватний міжнародний аукціонний дім зі спеціалізацією на творах образотворчого мистецтва та антикваріату) і отримав завдання створити перший відділ сучасного дизайну. До цього часу дизайн ХХ ст. не вважався основною категорією, але час виявився ідеальним для Пейна: у міру того, як століття добігало кінця, музеї почали переглядати та скуповувати культові зразки останніх десятиліть» [20].

Авторка зазначає, що цей період був благодатним для нових талантів: молоді лондонські дизайнери, такі як Рон Арад, Торд Бунтє та інші випускники Королівського коледжу мистецтв, створювали авантюрні роботи. Академія дизайну Ейндховена (Design Academy Eindhoven) у Голландії випускала дизайнерів, які руйнували традиції, і їхні авангардні проекти були помічені в інших європейських країнах. А. Пейн зустрічався з цими дизайнерами, розумів їхній концептуальний підхід до роботи, використання нових технік та матеріалів. Категорія таких творів у відділі дизайну аукціонного будинку, який очолював фахівець, була позначена як арт-дизайн (design-art). «Я не придумав цей термін, – каже Пейн, – але я прийняв його». Утім, авторка матеріалу, Ю. Гура стверджує: «Однак він створив його у контексті аукціону» [20]. Вміло організовані аукціони та вишукані каталоги сучасного дизайну, вперше розроблені компанією Phillips, принесли результати: під керівництвом А. Пейна продажі цієї категорії залучили міжнародних покупців та потрапляли до заголовків найвпливовіших газетних видань. До цього часу колекціонування предметів дизайну існувало лише в межах невеликих приватних колекцій і стосувалося рідкісних серій предметів масового виробництва або творів відомих дизайнерів 1920–1930 років.

Досягнення арт-дизайну пов'язані з особливими художньо-естетичними характеристиками творів на період його виникнення. Британські вчені Ш. Філл та П. Філл у своїй

праці з історії дизайну пишуть: «Як колекційні речі вони, подібно до творів живопису і на відміну від більшості продукції масового виробництва, мали внутрішню властиву довговічність» [19, с. 491]. Отже, поява феномену арт-дизайну відбулася завдяки розвитку колекціонування та інтересу до особистостей дизайнерів, які отримали визнання у світі. Поступово арт-дизайн перейшов у всі сфери культури, його стали розуміти як вид дизайну з яскраво вираженим пріоритетом естетики та індивідуальності, спрямований на організацію художнього враження.

Яскравим актом фіксації явища арт-дизайну в українській моді стала виставка «IN PROGRESS. Дрес-код України доби Незалежності», яка проходила у червні 2017 р. в Мистецькому арсеналі, м. Києві. Серед чисельних експонатів (200 моделей одягу, 40 українських дизайнерів) були представлені арт-об'єкти авангардної моди. Основними темами авангардного залу є декомунізація, театралізація і абсурдизація, сексуальність, нова клубна культура, образи минулого, «народжені» на блошиних ринках. За словами куратора виставки Зої Звinyцьківської, після розпаду Радянського Союзу люди, які жили довгий час за залізною завісою, раптом побачили яскраве світло і захотіли вдихнути свободу. Вони з радістю відкинули консерватизм і дозволили собі бути розкутими і оригінальними [1].

В самому центрі авангардного залу було представлено дві химерних сукні-равлики від дизайнерки і художниці Оксани Чепелик. За своєю формою – звичайні сукні: одна – з квітковим принтом, інша – у кольорову смужку. Але замість шлейфу у них гігантські мушлі з підсвіткою фіолетового кольору. Це – найбільші арт-об'єкти української моди, створені у незалежній Україні (одна із суконь досягає 4-х метрів у висоту). «Усі ці дизайнерські об'єкти є частиною своєрідного періоду театралізації життя. 1990-ті були дивним десятиліттям, коли люди відчували абсурдність та ілюзорність світосприйняття, а художник підсвідомо відтворював те, чим жило суспільство», – говорить З. Звinyцьківська [1].

Отже, на теренах України арт-дизайн виявився засобом прояви свободи і пошуку

дизайнерами нових форм втілення світосприйняття. Проаналізуємо тенденції у створенні подіумних образів українськими дизайнерами, які присвячують значну частину своєї творчості експериментам в арт-дизайні.

1. Нелінійні динамічні форми. Тенденції нелінійного формотворення було закладено американським архітектором, який стояв біля витоків та розробляв теорію постмодернізму в архітектурі Чарльзом Дженксом. Становлення постмодернізму як загальнокультурного явища відбувалося у сфері філософії та архітектури одночасно, що є досить незвичайним для архітектури. Ч. Дженкс у 1975 р. вперше окреслив нову архітектуру як постмодерністську і опублікував працю «13 позицій архітектури постмодернізму». Одна із позицій висловлена так: «Ми живемо в дивовижному Всесвіті, що творить, самоорганізується, який ще тільки готується до різних варіантів певності, звідси – необхідність у космогенній архітектурі, яка прославляє критицизм, процесуальність та іронію [21, с. 132].

Підвищена увага до кольору, форми, матеріалу, ролі скульптури, живопису, комп'ютерної графіки в архітектурних рішеннях, їх знаково-символічного змісту, а також містобудівні пошуки поєднання традицій та інновацій, локального та масового, природного та штучного, виразного та образотворчого у міському середовищі, всієї своєї неоднозначності стверджують статус постмодерністської архітектури як мистецтва, чия специфіка неприйнятна до утилітарно-прагматичних функцій [16]. Дані принципи трансформувалися і на інші об'єкти матеріальної культури, зокрема, і дизайну одягу, що можемо спостерігати на прикладі розробки студентки Київського університету культури Анастасії Загребельної під керівництвом відомого українського дизайнера Кирила Харитонцева [2]. Молода дизайнерка представила свою колекцію з п'яти моделей на XXI Всеукраїнському конкурсі молодих дизайнерів одягу «Погляд у майбутнє».

Колекція має назву «Висвободження» і візуально демонструє духовний шлях. «Це так званий перехід від стану маріонетки до чистої енергії, що є творцем всього. Пер-

ший образ має капелюх у вигляді руки, останній – сумку-маріонетку. Нашиті на одяг маски демонструють розмаїття ролей. З кожним наступним луком шкіряні деталі з масками розпадаються, проривається біла тканина. Останній образ залишається чисто білим. Мій погляд у майбутнє, сповнений надії на глобальну духовну трансформацію людства, як каталізатор технічного та культурного прогресу, переходу до вищих форм існування та еволюції свідомості», – розповідає А. Загребельна [10]. Остання модель колекції представлена на рис. 1: духовний зміст і головна ідея, закладений дизайнеркою, знайшли своє втілення у нелінійному формотворенні за допомогою численних пластичних ліній, що в хаотичному порядку розташовано на формі самої сукні. В даному образі має значення не сам одяг, а демонстрація ідеї – перемога трансформації свідомості та виконання власних ролей людиною – творцем власного життя.

2. Використання пластичних властивостей нетрадиційних матеріалів. Нетипові для дизайну одягу матеріали (пластик, папір, метал) використовують в багатьох арт-колекціях у різних тенденціях арт-дизайну, однак, пластичні можливості цих матеріалів все ж-таки слід виділити в окрему позицію. Перш за все вони надають можливість найвиразніше реалізувати ідею, думку, меседж, які дизайнер хоче донести до аудиторії. Так, Олексій Залевський, один із найепатажніших українських дизайнерів, у колекції сезону осінь-зима 2013–2014 використав папір. Основна ідея колекції – наголосити на проблемах екології та забрудненості навколишнього середовища. Моделі дефілювали у картонних перуках серед коробок та переробленого паперу. У фіналі дизайнер представив «весільну сукню», виконану з паперу (рис. 2). Дизайнер натякнув, що речі, подібно до творів мистецтва, можуть зберігатися в музеях-гардеробах і при цьому, як сміття забивають наш простір [9]. Попередні моделі колекції – сукні зі звичайних тканин для одягу. Натхнення для цих робіт дизайнер шукав у роботах відомого художника Густава Клімта, більшість виробів виконані у характерній для нього синьо-жов-



Рис. 1. Анастасія Загребельна. Модель з колекції «Висвободження». Фінал XXI Всеукраїнського конкурсу молодих дизайнерів одягу «Погляд у майбутнє». Київ, 2020 [2]



Рис. 2. ZALEVSKIY. Модель з колекції осінь-зима 2013–2014. Ukrainian Fashion Week, Київ [11]



Рис. 3. ZALEVSKIY. Модель з колекції осінь-зима 2017–2018. Ukrainian Fashion Week, Київ [6]

тій кольоровій гамі. Трансформовані і переосмислені мотиви художника відтворено на тканинах за допомогою принтів, деякі моделі одягу були доповнені хутряними жилетами і дублянками. Однак, перуки ідентичної форми з картону об'єднували абсолютно всі моделі колекції – жіночі та чоловічі, тим самим допомагаючи втілити головну ідею показу.

У колекції осінь-зима 2017–2018 О. Залевський приєднався до соціальної акції, організованої Фондом АнтиСНІД-США в Україні, АНФ Ukraine – боротьби проти СНІДу, гасло якої – «Завжди в моді». «На жаль, за край низького загального рівня освіченості населення досі з'являються нові жертви цієї страшної епідемії, про яку не варто забувати», – сказав О. Залевський [6]. Цю ідею дизайнер виразив досить прямолінійним засобом – розмістив презервативи як декоративні елементи одягу в чоловічій і жіночій моделях (рис. 3). Стилістично елементи одягу підтримані поп-артом з червоно-бежевим контрастом у тканинах, шрифтовим принтом гасла нижче зазначеної акції англійською мовою, та накладними яскравими жіночими губами, що сприймається як іронічний погляд на збільшення цієї частини обличчя деякими жінками.

3. Застосування мотивів творчості сучасних художників. Застосування фрагментів живопису або графіки, виконаних сучасними художниками у якості принтових композицій, додає арт-колекціям одягу нового концептуального забарвлення, а для дизайнера відкриває поле їх інтерпретацій і обміну ідеями та емоціями зі споживачами, що є аналогічним впливу творів мистецтва.

Відомим брендом в Україні, який співпрацює із сучасними художниками на постійній основі, є український бренд ELENAREVA. Дизайнерка апелює до самодостатньої аудиторії, яка прагне висловити свій внутрішній світ засобами одягу. Олена Рева підтримує український арт-простір оголошенням відкритого конкурсу для молодих художників. У 2015 р. для створення принту було запрошено ілюстраторку та дизайнерку з текстилю Аліну Заманову, студентку London college of Fashion, яка проходила стажування в дизайнерському будинку Alexander McQueen. В результаті цієї співпраці було створено колекцію BIRD, в основі якої прагнення алегорично транслювати через одяг ідею відплати та непідвладну людському розумінню силу (рис. 4).

Задуми були матеріалізовані у сміливих формах (широкий клеш, великі коміри, костюми некласичних об'ємів), необроблених краях одягу та контрастній вишивці. Використовувалися такі матеріали, як металізована органза та шкіра, шовк, рафія, шкіра з лаковим напиленням та лазерною обробкою, вовна, кашемір. На запитання – що спричиняє тенденцію естетизації матеріальних об'єктів, О. Рева відповіла: «На мій погляд, це провокують процеси масової глобалізації, спрощення та злиття різних видів мистецтва у нові типи візуального впливу на людину. ...Зараз, коли ми всі перебуваємо ще на етапі постмодерної свідомості, мистецтво все більш комерціалізується, а дизайн стає більш витонченим, догоджаючи досвідченому смаку споживача. ...Мені дуже імпонує дизайн одягу на межі моди та мистецтва, саме це ми намагаємось передати нашими колекціями». Подібну думку висловила і А. Заманова: «Я не бачу чіткої межі між модою та мистецтвом. Вони завжди взаємодіють одне з одним у тій чи іншій формі» [4].

Ще одним брендом, який спеціалізується на колабораціях з відомими художниками України, є бренд Overall. У 2021 р. у рамках 49-го сезону Ukrainian Fashion Week ним був презентований соціальний проєкт «Вдягни українське мистецтво» [5]. Даний проєкт є колаборацією телешоу «Твій День» на телеканалі 1+1, бренду Overall, журналу Viva! і творчих команд зі світу моди, мистецтва і глянцевого видання (дизайнерів, стилістів, художників, фотографів, редакторів, відеографів, режисерів). Сім медійних особистостей телеканалу 1+1 – Руслана Писанка, Влад Яма, Тимур Мірошніченко, Ірина Ваннікова, Володимир Рабчун, Єгор Гордєєв і Людмила Барбир – вийшли на подіум в ексклюзивних комбінезонах з принтами картин молодих українських художників.

Місією проєкту було донести українське мистецтво та культуру за допомогою яскравого та виразного образу до широкої аудиторії, познайомити спільноту зі світом сучасного мистецтва. «Адже ті 0,5% населення, які вже відвідують галереї та арт-фестивалі, без нас розуміють українське мистецтво. А те,

що провідні особистості популярного телеканалу країни приєднуються до просування арту, дасть старт новому розвитку мистецтва в країні», – зазначила Анастасія Браткова, фундаторка бренду одягу Overall [5]. Так, на принтовій композиції одягу В. Ями (рис. 5) – сучасне переосмислення етнічних образів українок у вінках. Художниця Інна Харчук через ці мотиви популяризує традиційне українське народне мистецтво у новій інтерпретації як зразок сучасної моди. Над втіленням образів і шоу працював стиліст і дизайнер К. Харитонцев. Мультимедійна презентація арт-проєкту була потужним кроком у справі популяризації українського мистецтва через модний образ не лише для глядачів з України, але і з усього світу.

4. Застосування мотивів творів з історичної спадщини. Однією тенденцією є співпраця із сучасними художниками, які працюють у наш час, і свідомо створюють живописні або графічні композиції для принтів на тканинах, з яких дизайнери проєктують моделі одягу. Іншою тенденцією, яка активно розвивається в українській моді – є використання мотивів творів художників як частини історичної спадщини того чи іншого періоду.

Однією з постатей, до якої дуже часто звертаються українські дизайнери, є постать художника-авангардиста Каземира Малевича. Зокрема, Федор Возіанов у 2015 р. на Ukrainian Fashion Week представив колекцію «Супрематизм 2.0». Дизайнер багато років досліджував творчість художника і вважав квадрат цікавим одиночним самодостатнім об'єктом. «Чорний квадрат завжди був у моєму дизайнерському бекграунді як подразнювач, до якого хочеться повернутися. Я переконаний, що Малевич хотів, аби чорний квадрат вийшов за рамки полотна – реально пішов, не метафорично, а фізично. Тому, коли через 100 років після показу «Чорного квадрата» ми зробили супрематичну колекцію, це і було продовженням і розвитком його ідеї – мистецтво спочатку перетнуло кордони, а потім розширило межі. І хто сказав, що мистецтво можна споживати, лише споглядаючи його? Хто сказав, що людина не може стати частиною мистецтва?» [7]. Коли Ф. Возіанов втілював формат-



Рис. 4. ELENAREVA. Модель з колекції осінь–зима 2015–2016. Принти за розробкою фешн-ілюстратора А. Заманової. Ukrainian Fashion Week, Київ [23]



Рис. 5. Модель колекції у рамках соціального проєкту «Вдягни українське мистецтво». Колаборація бренду Overall, телешоу «Твій День» на телеканалі 1+1, журналу Viva! Ukrainian Fashion Week, Київ, 2021 [5]



Рис. 6. VOZIANOV. Модель з колекції осінь–зима 2015–2016 «Супрематизм 2.0». Ukrainian Fashion Week, Київ [7]

ворчі задуми з хрестом і колом, то зрозумів, що винайшов інший тип одягу.

На його думку, у традиційному розумінні одяг завжди конкурує з тілом, одяг має виражати досконале тіло, і часто це вдається через досконалі пропорції одягу. Натомість, у його трактування, одяг дизайнера співіснує з тілом як партнер, він не має бути красивішим за тіло. Автор показав колекцію у вигляді перформансу: розвісив на щитах 13 великих картин з тканини, а потім знімав тканину і на моделі за допомогою трьох рухів перетворював її на куртку, пальто, сукню або брюки. Це дало йому новий погляд на дизайн одягу. Одна з таких моделей, де кожна річ може бути у вигляді простої геометричної фігури на полотні, представлена на рис. 6.

Дизайнер назвав цей проєкт «non-fashion», оскільки не бачив там моди, а лише «чистий дизайн». «Це речі на межі арт-об'єкту і одягу. Закладена в них ідея дуже життєздатна і може трансформуватися безкінечно» [7]. У цих виробках Ф. Возіанов вирішував суто професійні задачі: як зробити одяг універсальним без такого параметру, як розмір, і в ідеалі – без жорсткого фасону; щоб все було настільки пластично, як забажає людина, і щоби вироби

підходили абсолютно різним людям (для цього передбачено можливість регулювати не лише розмір, а й застібку як на жіночу, так і чоловічу сторону). Так дизайнер досягнув своєї мети – створив інший одяг, або не одяг взагалі, а арт-об'єкт, який можна споживати, увійти в його простір і стати його частиною. Цей результат спровокував нові запитання для експериментатора – чому в музеях не створити примірочні кабінки, щоб людини могла увійти у простір картини: увійти в кімнату Ван Гога, або потрапити під 9-й вал Айвазовського? Це надало би можливість зовсім іншого способу контакту з мистецтвом – коли ти стаєш його частиною, вважає Ф. Возіанов.

5. Акцент на стильові характеристики. В багатьох арт-об'єктах моди домінуючою ознакою стає яскравий прояв того чи іншого стилю дизайну, модного стилю або стилю тієї чи іншої історичної доби. Розглянемо це на кількох прикладах. В колекції сезону осінь–зима 2010–2011 О. Залевський використав елементи стилю фентезійного стим-панку (рис. 7). Типовими характерними елементами стим-панку є переважання технологій парових машин та механізмів, зроблених з металу або мідних труб, часто устаткованими важелями і приладами з годинникоподібними циферблатами і стрілками або урбаністичний антураж. У фентезійному стим-панку, у даному випадку – на подіумі Ukrainian Fashion Week, відбувалися дії у вигаданих світах, де багатогранні механізми у сріблястих і золотих

відтінках взаємодіють як з елементами раціонального класичного крою у вигляді принту (пальта, сукні), вирабами кежуал (лосіни), так і з об'ємними вибагливими головними уборами у вигляді кола, напівкола або еліпса, що перетворювали демонстраторів одягу на фантастичних істот. Для створення атмосфери фентезійного світу механізми розташовані у вигляді просторових елементів декору.

До колекції О. Залевського сезону осінь-зима 2017–2018 увійшли кілька жіночих і чоловічих образів з яскраво вираженими проявами стилю оп-арт (рис. 8). Прийом оптичних ілюзій застосовано у розробленій принтовій композиції для трикотажної тканини, з якої виготовлений світшот. За допомогою геометричної фігури – трикутника у трьох кольорах, – створено ілюзію руху через зображення структур даної геометричної фігури у напрямку по спіралі із поступовим зменшенням об'ємів.

Дизайнерка О. Буреніна показала кілька арт-рішень у ювілейній колекції на честь 15-річчя власного бренду у 2021 році. Глядачі показу могли бачити, як протягом часу змінювалася естетика модного будинку: від яскравих експериментів, створених у часи навчання в

лондонському Central Saint Martins College of Art and Design до мінімалістичних шовкових суконь і брючних костюмів. На подіумі були представлені найяскравіші роботи дизайнерки різних часів – арт-сукня з ляльками, готична чорна сукня з воронами на плечах, смугастий total look і брючний костюм, прекашений перлами [14]. Серед арт-об'єктів, представлених на подіумі, виділяємо в'язану шляпу великих об'ємів, що доповнює стриманий приталений комплект чорного кольору (рис. 9). В'язка ручної роботи, геометричний орнамент, яскраві контрастні кольорові поєднання вказують на стиль «бохо», що поєднують в собі дух свободи, елементи етніки, багатшаровість або об'ємність, натуральні матеріали в яскравих кольорах та елементи гардеробу, що довгий час були у вжитку.

Проаналізувавши наведені подіумні зразки слід відзначити, що арт-дизайн зайняв значне місце в практиках української моди і сприяє створенню помітного статусу дизайнера в суспільстві. У період глобалізації арт-дизайн підтримує індивідуалізацію проектів, сприяє розкриттю образного розмаїття мистецтва і дизайну. Арт-дизайн можемо визначити як вид художньо-проектної творчості, що харак-



Рис. 7. ZALEVSKIY. Модель з колекції осінь-зима 2010–2011. Ukrainian Fashion Week, Київ [8]



Рис. 8. ZALEVSKIY. Модель з колекції осінь-зима 2017–2018. Ukrainian Fashion Week, Київ [6]



Рис. 9. Elena Burenina. Модель з ретроспективної колекції No Season 2021. Ukrainian Fashion Week, Київ [14]

теризується прагненням активізації естетики та індивідуалізації, свободою і розмаїттям художніх позицій, вільним застосуванням стилів та художніх методів, активним експериментуванням з формою, конструкцією, матеріалом і кольором».

Висновки. Вивчивши досвід практиків української моди у царині арт-дизайну можна стверджувати, що поєднання мистецтва і моди дозволяє дизайнеру знайти нові способи вираження ідей, додає моді гостроти та концептуальності, розширює цільову аудиторію та можливості впливу на споживача. Творча співпраця дизайнера та сучасного митця суміжних галузей – художника, графіка, – дозволяє реалізувати спільні ідеї та завдання поширення образів і творів мистецтва серед широкої аудиторії.

За результатами аналізу моделей колекцій українських дизайнерів А. Загребельної, О. Залевського, О. Рєви, Ф. Возіанова, О. Буреніної, бренду Overall виділено такі

тенденції арт-дизайну: нелінійні динамічні форми, використання пластичних властивостей нетрадиційних матеріалів, застосування мотивів творчості сучасних художників, застосування мотивів творів з історичної спадщини, акцент на стильові характеристики.

Виявлено, що арт-дизайн тісно пов'язаний із сучасним мистецтвом, і процес презентації продукту арт-дизайну може бути у форматі перформансу або із застосуванням найрізноманітніших візуальних ефектів. Грань, що розділяє мистецтво та моделі одягу, – є досить розмитою. Поєднання мистецтва і дизайну створює поле для експериментів, де можна говорити про перетворення продукту дизайну на арт-об'єкт, а презентація колекцій може стати однією з форм сучасного мистецтва. Арт-дизайн як явище в українській моді заслуговує на подальше вивчення з точки зору розкриття його впливу на інші сфери культури.

Література:

1. 25 лет украинской моды: ярко, эпатажно и даже шокирующе. URL: <https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2250422-25-let-ukrainskoj-mody-arko-epatazno-i-daze-sokiruuse.html> (дата звернення: 23.11.2022).
2. Данилевська О. Погляд у майбутнє: хто переміг у конкурсі молодих дизайнерів на Ukrainian Fashion Week. URL: <https://bykvu.com/ua/pictures/vzhliad-v-budushchee-kto-pobedy-l-v-konkurse-molodykh-dyzainerov-na-ukrainian-fashion-week/> (дата звернення: 28.11.2022).
3. Єфімова А. Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 22. С. 100–112.
4. Карпань В. Фешн-дизайн и искусство: поиски аналогий. URL: <https://artukraine.com.ua/a/feshn-dizayn-i-iskusstvo--poiski-analogiy/#.Y7Qol3ZBw2w> (дата звернення: 18.12.2022).
5. Кацаева Ю. Недели украинское искусство: ведущие шоу «Твій День» вышли на подиум Overall. URL: <https://lady.tochka.net/92682-nadeli-ukrainskoe-iskusstvo-vedushchie-tviy-den-vyshli-na-podium-overall/> (дата звернення: 23.10.2022).
6. Клетчатые пальто и платья из презервативов в коллекции Алексея Залевского: ТСН. URL: <https://tsn.ua/ru/lady/moda/pisk-mody/kletchatye-palto-i-platy-a-iz-prezervativov-v-kollekcii-alekseya-zallevskogo-800748.html> (дата звернення: 19.10.2022).
7. Клименко В. Одежда как объект архитектуры. URL: <https://life.nv.ua/lyudi/odezhda-kak-obekt-arkhitektury-fedor-vozanov-o-svoej-vystavke-v-parizhe-ramkakh-proekta-putevoditel-ukrainskoh-avanharda-2498599.html> (дата звернення: 25.11.2022).
8. Коллекция ZALEVSKIY осень-зима 2010-2011. URL: <http://www.zallevskiy.com.ua/collections/> (дата звернення: 05.10.2022).
9. Коллекция ZALEVSKIY осень-зима 2013-2014. URL: <https://hochu.ua/cat-fashion/trends/article-36352-kollektsiya-zallevskiy-osen-zima-2013-2014/> (дата звернення: 05.10.2022).
10. Креативний погляд у майбутнє дизайнерів Університету культури. URL: <http://knukim.edu.ua/kreatyvnyj-poglyad-u-majbutnye-dyzajneriv-universytetu-kultury/> (дата звернення: 20.12.2022).
11. Остаповец Г. Модели дизайнера Алексея Залевского дефилировали среди мусора. URL: https://gazeta.ua/ru/articles/beauty/_modeli-dizajnera-alekseya-zallevskogo-defilirovali-sredi-musora/486257 (дата звернення: 18.12.2022).
12. Праслова В. О. Арт-дизайн в художньому проектуванні. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Випуск 53. 2019. С. 110–115.

13. Пшінка Н. Арт-дизайн в контексті сучасних публічних художніх практик. Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні проблеми сучасного дизайну». К. : КНУТД, 2020. С. 74–78.
14. Ретроспективний показ Elena Burenina відкрив Ukrainian Fashion Week No Season 2021. URL: <https://jetsetter.ua/retrospektivnyj-pokaz-elena-burenina-vidkryv-ukrainian-fashion-week-no-season-2021/> (дата звернення: 22.10.2022).
15. Тюрікова О.М., Погорелов, О.А. Арт-дизайн в сучасній проєктній практиці дизайнерів архітектурного середовища. Проблемы теории и истории архитектуры Украины. Сборник ПТИАУ № 16. URL: <http://mx.ogasa.org.ua/handle/123456789/3574> (дата звернення: 20.10.2022).
16. Чарльз Дженкс: біографія. URL: <http://www.people.su.ua/35437> (дата звернення: 24.11.2022).
17. Barcio P. Design Radical by Ettore Sottsass Takes Over The Met Museum. URL: <https://www.ideelart.com/magazine/ettore-sottsass> (дата звернення: 24.11.2022).
18. Domergue D. Artists Design Furniture. Harry N Abrams Inc, 1984. 176 p.
19. Fiell C., Fiell P. The Story of Design. London : Welbeck Publishing Group, 2013. 512 p.
20. Gura J. Alex Payne: international specialist in collectible contemporary design. URL: <https://thedesignedit.com/people/alex-payne-international-specialist-in-collectible-contemporary-design/> (дата звернення: 23.12.2022).
21. Jencks Ch. 13 Propositions of Post Modern Architecture // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Chichester, ACADEMY EDITIONS, 1997. P. 131–132.
22. Read H. Art and Industry: The Principles of Industrial Design. New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. 143 p.
23. UFW День 3: ELENAREVA f/w 15-16. URL: <https://jetsetter.ua/event/ufw-den-3-elenareva-f-w-15-16-foto-i-video/> (дата звернення: 18.12.2022).

References:

1. 25 let ukrainskoy mody: yarko, epatazhno i dazhe shokiruyushche [25 years of Ukrainian fashion: bright, flamboyant and even shocking]. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2250422-25-let-ukrainskoj-mody-arko-epatazhno-i-daze-sokiruuse.html> [in Russian].
2. Danylevska, O. (2020). *Pohliad u maibutnie: khto peremih u konkursi molodykh dyzayneriv na Ukrainian Fashion Week* [A look into the future: who won the competition of young designers at Ukrainian Fashion Week]. Retrieved from: <https://bykvu.com.ua/pictures/vzhliad-v-budushchee-kto-pobedyi-v-konkurse-molodykh-dyzainerov-na-ukrainian-fashion-week/> [in Ukrainian].
3. Yefimova, A. (2021). *Public art yak fenomen suchasnoho mystetstva: ukrainskyi dosvid* [Public art as a phenomenon of modern art: Ukrainian experience]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of the Lviv National Academy of Arts]. Vol. 22. pp. 100–112 [in Ukrainian].
4. Karpan, V. (2015). *Feshn-dizajniiskusstvo: poiskianalogiy* [Fashion design and art: the search for analogies]. Retrieved from: <https://artukraine.com.ua/a/feshn-dizayn-i-iskusstvo--poiski-analogiy/#.Y7Qol3ZBw2w> [in Russian].
5. Katsaeva, Yu. (2021). *Nadeli ukrainskoe iskusstvo: vedushchie show «Tviy Den» vyshli na podium Overall* [Put on Ukrainian art: hosts of the show “Your Day” stepped onto Overall’s catwalk]. Retrieved from: <https://lady.tochka.net/92682-nadeli-ukrainskoe-iskusstvo-vedushchie-tviy-den-vyshli-na-podium-overall/> [in Russian].
6. *Kletchatye palto i platya iz prezervativov v kolleksii Aleksey Zalevskogo: TSN*. [Check coats and dresses from condoms in the collection of Alexei Zalevskiy: television news service «TSN»]. Retrieved from: <https://tsn.ua/ru/lady/moda/pisk-mody/kletchatye-palto-i-platya-iz-prezervativov-v-kollekcii-aleksey-zalevskogo-800748.html> [in Russian].
7. Klimenko, V. (2018). *Odezhda kak obekt arkhitektury* [Clothes as an object of architecture]. Retrieved from: <https://life.nv.ua/lyudi/odezhda-kak-obekt-arkhitektury-fedor-vozanov-o-svoej-vystavke-v-parizhe-ramkakh-proekta-putevoditel-ukrainskoho-avanharda-2498599.html> [in Russian].
8. *Kollektsiya ZALEVSKIY osen-zima 2010–2011* [ZALEVSKIY collection, autumn-winter 2010–2011]. Retrieved from: <http://www.zalevskiy.com.ua/collections/> [in Ukrainian].
9. *Kollektsiya ZALEVSKIY osen-zima 2013–2014* [ZALEVSKIY collection, autumn-winter 2013–2014]. Retrieved from: <https://hochu.ua/cat-fashion/trends/article-36352-kollektsiya-zalevskiy-osenzima-2013-2014/> [in Russian].
10. *Kreatyvnyi pohliad u maibutnie dyzaineriv Universytetu kultury* [A creative look into the future of the designers of the University of Culture]. Retrieved from: <http://knukim.edu.ua/kreatyvnyj-poglyad-u-majbutnyedyzajneriv-universytetu-kultury/> [in Ukrainian].
11. Ostapovets, G. (2013). *Modeli dizajnera Aleksey Zalevskogo defilirovali sredi musora* [The models of the designer Alexei Zalevskiy paraded among the garbage]. Retrieved from: https://gazeta.ua/ru/articles/beauty/_modeli-dizajnera-aleksey-zalevskogo-defilirovali-sredi-musora/486257 [in Russian].

12. Praslova, V. O. (2019). *Art-dyzain v khudozhnomu proektuvanni*. [Art design in artistic design]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia* [Modern problems of architecture and urban planning]. Issue 53. pp. 110–115. [in Ukrainian].
13. Pshinka, N. (2020). *Art-dyzain v konteksti suchasnykh publichnykh khudozhnikh praktyk* [Art design in the context of modern public art practices]. *Materialy mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsii «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu»* [Materials of international scientific and practical conference «Actual problems of modern design»]. Kyiv: Kyiv National University of Technologies and Design, pp. 74–78. [in Ukrainian].
14. *Retrospektyvnyi pokaz Elena Burenina vidkryv Ukrainian Fashion Week No Season 2021* [Elena Burenina's retrospective show opened Ukrainian Fashion Week No Season 2021]. Retrieved from: <https://jetsetter.ua/retrospektyvnyj-pokaz-elena-burenina-vidkryv-ukrainian-fashion-week-no-season-2021/> [in Ukrainian].
15. Tiurikova, O.M., Pogorelov, O.A. (2016). *Art-dyzain v suchasniy proiektunii praktytsi dyzaineriv arkhitektury rnoho seredovyscha* [Art design in the modern project practice of designers of the architectural environment]. *Problemy teorii i istorii arkhitektury Ukrainy. Sbornyk PTHAU No. 16* [«Problems of the theory and history of Ukrainian architecture» Collection No. 16]. Retrieved from: <http://mx.ogasa.org.ua/handle/123456789/3574> [in Ukrainian].
16. *Charlz Dzhensks: biohrafia* [Charles Jencks: a biography]. Retrieved from: <http://www.people.su/ua/35437> [in Ukrainian].
17. Barcio, P. (2017) Design Radical by Ettore Sottsass Takes Over The Met Museum. Retrieved from: <https://www.ideelart.com/magazine/ettore-sottsass>
18. Domergue, D. (1984). *Artists Design Furniture*. Harry N. Abrams Inc, 176 p.
19. Fiell, C., Fiell, P. (2013). *The Story of Design*. London: Welbeck Publishing Group, 512 p.
20. Gura, J. (2019). Alex Payne: international specialist in collectible contemporary design. Retrieved from: <https://thedesignedit.com/people/alex-payne-international-specialist-in-collectible-contemporary-design/>
21. Jencks, Ch. (1997). 13 Propositions of Post Modern Architecture // *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Chichester, ACADEMY EDITIONS, p. 131–132.
22. Read, H. (1935). *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. New York, NY: Harcourt, Brace and Company, 143 p.
23. UFW Day 3: ELENAREVA f/w 15–16. Retrieved from: <https://jetsetter.ua/event/ufw-den-3-elenareva-f-w-15-16-foto-i-video/>

УДК 75.03+378+069.4/.5]](477):7.072.2_“191/202”

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.5>**Лисенко Ганна Олександрівна,**

аспірантка кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-3781-5572

jar.svit@gmail.com

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ УКРАЇНИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ

У статті аналізуються дослідження, що висвітлюють художнє життя мистецьких осередків України починаючи від XVI століття до сьогодення та розкривають особливості художнього життя такі, як: становлення і розвиток художньої освіти, художні явища та події, діяльність окремих мистців та художніх товариств, розвиток художньої критики, заснування та діяльність музеїв і галерей, а також регіональну своєрідність мистецького процесу кожного досліджуваного регіону.

Аналіз мистецтвознавчих розвідок художнього життя різних мистецьких осередків України показує, що особливістю культурно-історичного та мистецького процесів досліджуваних регіонів було те, що західні регіони України до 30-х років XX ст. входили до складу декількох європейських держав і знаходилися під впливом європейських мистецьких течій, у той час як південні та східні області належали до Російської імперії, а згодом Радянського союзу і мали спільне з ними культурно-мистецьке поле. На художнє життя кожного з осередків впливав як загальний історико-культурний процес окремого регіону, так і місцеві тенденції.

Метою статті є висвітлення стану дослідженості художнього життя України як в цілому, так і окремих регіонів, виявлення відмінностей мистецьких процесів. Згідно мети, дана стаття є аналізом наукового спадку із зазначеної теми.

Проаналізовано наукові джерела 1980 – 2021 рр., часового проміжку найбільш активного висвітлення теми. Особливу увагу приділено дослідженням, здійсненим за роки незалежності України, коли перед українським мистецтвознавством постали завдання створення об'єктивної історії розвитку національної школи мистецтва.

Ключові слова: мистецтвознавчі дослідження, художнє життя, мистецька освіта, виставки, мистецькі об'єднання, музей, художня критика.

Lysenko Hanna. ARTISTIC LIFE OF UKRAINE IN SCIENTIFIC RESEARCHES OF UKRAINIAN ART HISTORIANS

The article analyzes the thorough generalizing and related studies that cover the artistic life of artistic centers of Ukraine from the XVI century to the present day and reveals such features of the art life as the formation and development of art education, artistic phenomena, and events, the activities of individual artists and art societies, the development of art criticism, the foundation and activities of museums and galleries, as well as the regional originality of the artistic process of each region under study.

The analysis of art historical scientific works that study the artistic life of various artistic centers of Ukraine shows that the peculiarity of the cultural, historical, and artistic processes of the studied regions was that the western regions of Ukraine until the 30s of the XX century were part of several European states and were under the influence of European artistic trends, while the southern and eastern regions belonged to the Russian Empire, and later to the Soviet Union and had a common cultural and artistic field with them. The artistic life of each of the centers was influenced by both the general historical and cultural processes of a particular region and local trends.

The purpose of the article is to highlight the state of research on artistic life in Ukraine from its first mentions in scientific sources to our time, as well as regional differences in this process. According to the purpose, this article is an analysis of the scientific heritage on this topic.

The methodology of the research consists of the use of general scientific methods – comparative analysis, synthesis, analogy, generalization, which makes it possible to draw general conclusions about the state of research on artistic life in Ukraine as a whole.

Key words: art studies, art life, art education, exhibitions, art associations, museum, art criticism.

Вступ. Художнє життя мистецьких осередків України привертало увагу багатьох дослідників, наукові розвідки яких було присвячено вивченню становлення, розвитку та особливостей художнього життя і мистецького процесу в різних регіонах України. Деякі науковці здійснювали комплексний аналіз складових художнього життя, інші зосереджували увагу на окремих аспектах досліджуваної проблеми.

З часом визначилося загальноприйняте коло питань дослідження художнього життя, яке включає такі складові, як: художній процес та щільно пов'язану з ним мистецьку освіту, започаткування й діяльність художніх музеїв і галерей та колекціонування творів мистецтва, історію розвитку мистецьких об'єднань і художніх пленерів, художню критику тощо.

Матеріали та метод. Методологія дослідження полягає у використанні загальнонаукових методів – порівняльного аналізу, синтезу, аналогії та узагальнення, що дає можливість зробити висновки про стан наукової вивченості теми художнього життя як різних регіонів, так і України в цілому.

Результати. Монографія П. Жолтовського «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях» започаткувала дослідження художнього життя як явища, що тісно переплітається з перебігом історичних подій і має чітко виражену національну самобутність [2]. У роботі вчений висвітлює естетичні проблеми образотворчого мистецтва в українській літературі XVI–XVIII ст. та образну символічно-алегоричну художню мову, взаємовідносини митців і тогочасного суспільства, корпоративне життя і професійну діяльність художників, становлення художньої освіти тих часів, галереї та колекції картин, творчість художників-аматорів. Вагомим внеском у мистецтвознавчу науку став словник імен художників, які працювали на території України в XIV–XVIII ст., що налічує близько тисячі імен. Праця П. Жолтовського стала фундаментом для подальших наукових досліджень.

У праці М. Криволапова «Про мистецтво та художню критику України XX століття» серед багатьох питань розглядається мис-

тецьке життя України 1970-х років – років бурхливого розвитку радянського монументального мистецтва, коли потреба в монументальній пропаганді зумовила велику кількість державних замовлень, за якими створювалися монументи, діорами, меморіальні комплекси, тематичні розписи для музеїв та багато іншого [4]. Автор зазначив, що ідеологічний тиск у галузі станкового та монументального живопису призвів до активізації декоративно-ужиткового мистецтва як можливості вільного вираження нових ідей. Творчість та активна виставкова діяльність українських художників, їх високий професійний рівень знайшли прихильність у глядачів та критиків на виставках всесоюзного рівня, відтак на розвиток образотворчого та народного мистецтва почали виділяти великі кошти [4, с. 217]. Автор звертає увагу на діяльність художньо-виробничого об'єднання «Укрхудожпром», яке створило численні художні комбінати, побудувало творчі майстерні, виставкові зали тощо.

Явища, події, художні процеси в Києві цікавили чимало дослідників, які розглядали окремі аспекти чи часові рамки мистецького життя, бо Київ був і залишається одним з найбільших центрів художнього життя України. Незважаючи на це, комплексних узагальнюючих наукових праць, які б досліджували мистецьке життя Києва та північних регіонів України за тривалий період часу, не виявлено. У статті О. Щеглової «Художнє життя Києва 2000–2005 рр.» розкриваються особливості художнього процесу короткого проміжку часу, головною характеристикою якого є розмаїття видів, форм, напрямів і течій та розмивання меж між ними, активна виставкова діяльність, робота галерей, що ведуть активне мистецьке життя, жваве обговорення мистецьких проблем на сторінках періодичних видань та наукових публікацій, вплив політичних подій на мистецтво тощо [16]. Дослідниця зазначає: «Як і раніше, визначальним залишається ставлення до мистецької спадщини країни, збираються твори сучасних художників з метою створення музею сучасного українського мистецтва. Період 2000–2005 рр. сприймається як

закономірне продовження художнього процесу попередніх періодів» [16, с. 207].

Художнє життя Житомирщини, Рівненщини, Київщини, Чернігівщини, Сумщини ще потребує всебічного вивчення, що відкриває широке поле досліджень для мистецтвознавців.

Поміж центральних регіонів ґрунтовно досліджено мистецьке життя Дніпропетровщини та міста Кременчука (Полтавська область) кінця XIX–XX ст. У монографії О. Світличної «Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX–XX століття» досліджено загальні закономірності та відмінності розвитку художнього життя міста [11]. Авторка доводить, що розвиток образотворчого мистецтва відбувався в руслі українського національно-культурного відродження кінця XIX – початку XX ст., а художнє життя в наступні періоди історичного розвитку мало спільні риси з його розвитком у великих містах України. Однак, на відміну від них, у Катеринославі–Дніпропетровську не спостерігалось значної активності у сфері художньої критики та мистецьких об'єднань. Розвиток художньої освіти відбувався в системі загальної освіти, починаючи з початку XIX ст. і закінчуючи 1990-ми рр., коли в Дніпропетровському національному університеті були відкриті кафедри образотворчого мистецтва та дизайну. Також особливу увагу було приділено вивченню творчості педагогів-художників та учнів художніх шкіл. Вивчаючи приватні художні та історичні колекції дослідниця зробила висновок, що згодом вони стали основою музейних збірань Дніпропетровська, а на розвиток художнього життя великий вплив мала діяльність меценатів та активізація виставкової діяльності художників-передвижників.

Художнє життя Кременчука кінця XIX–XX століття дослідив В. Осадчий [6]. У своїй дисертаційній роботі він акцентував, що вивчення регіонального художнього процесу значно збагачує мистецтвознавчу базу, робить мистецьку карту України більш повною та об'ємною. В. Осадчий систематизував відомості про художників-уродженців міста та тих митців, творчий шлях

яких пов'язаний з Кременчуком. Вивчаючи виставкову діяльність міста, науковець розглянув першу виставку картин у Кременчуці 1914 року і дійшов висновку, що цей процес відображає як тенденції мистецького життя Києва, так і тенденції загального художнього процесу тогочасної України, яка входила до складу Російської імперії [6, с. 56]. Дослідник визначив особливу роль кустарних промислів та фотомистецтва в художньому житті Кременчука кінця XIX – початку XX ст., що мало значний вплив на подальший розвиток художнього життя міста. Деякий фактологічний матеріал було вперше введено до наукового обігу українського мистецтвознавства. Зокрема, щодо творчої спадщини І. Репіна, пов'язаної з Кременчуком, і існування двох етюдів з однойменною назвою «На околицях Кременчука». Вивчаючи інституції Кременчука, В. Осадчий виділив етапи становлення Кременчуцького краєзнавчого музею становлення художньої освіти в Кременчуці та висвітлив діяльність Кременчуцького художньо-промислового училища – одного з небагатьох на той час мистецьких навчальних закладів регіону.

Допоки на знайшло відображення у науковій площині художнє життя Вінницької, Кіровоградської, Черкаської областей.

Художнє життя півдня України – Одещини, Миколаївщини, Херсонщини – ґрунтовно вивчено в часових межах кінця XIX – першої третини XX ст. У науковій праці Н. Сапак «Художнє життя півдня України кінця XIX–першої третини XX століття» розглядається художнє життя Одеси, Херсона та Миколаєва як цілісне явище, що ґрунтується на єдності культурно-історичного процесу [10]. Зазначається, що південний регіон України в цей час перебував під значним впливом російської художньої культури, оскільки входив до складу Російської імперії. Разом з тим, на художній процес впливали й європейські мистецькі течії, зокрема імпресіонізм, який став основою для виникнення одеської школи живопису. Особливу увагу авторкою було приділено вивченню діяльності «Товариства південноросійських художників», яке мало вагоме значення в розвитку творчості мист-

ців, художньої освіти, музейної справи, створенні приватних художніх колекцій.

Деякі аспекти художнього життя Криму викладені у статті Є. Алексєєвої «Художнє життя Криму у перші десятиліття ХХ століття» [1]. Дослідниця зосередила увагу на художній та культурно-просвітницькій діяльності Сімферопольського товариства любителів мистецтв та Ялтинського художнього гуртка. Завдяки організаційній та творчій роботі цих товариств відбувалися зустрічі, лекції, виставки 1918–1919-х років, в яких брали участь місцеві художники, представники товариств «Світ мистецтва», «Блакитна троянда» та інші мистці. Високий художній рівень цих виставок мав великий вплив на подальший розвиток образотворчого мистецтва в Криму [1, с. 7].

Отже, художнє життя Півдня України всебічно вивчено в часових межах кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. але період з другої половини ХХ ст. і до сьогодні потребує подальших досліджень. Нині відсутні ґрунтовні дослідження художнього життя Запоріжжя.

Художнє життя західних областей України проаналізовано у низці наукових робіт. У дисертаційному дослідженні О. Лильо «Мистецьке життя Львова 1730–1770-х років: архітектори, скульптори, малярі» комплексно проаналізовано процес розвитку Львова як мистецького осередку українських земель у складі Речі Посполитої, визначено роль і місце митців у суспільно-політичному та культурному житті міста ХVІІІ ст., обґрунтовано особливості становлення та розвитку мистецького життя Львова ХVІІІ ст. [5].

Дисертаційне дослідження О. Семчишин-Гузнер «Художнє життя Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст.» окреслює культурно-мистецькі процеси багатонаціонального регіону, що входив до складу Австро-Угорської імперії і перебував під впливом польської художньої культури, мистецькі процеси якого часом «акумуляували в собі складне переплетіння соціологічних, естетичних та ідеологічних проблем. Зрушення відбувалися у свідомості митців, а вибір ними естетичних та ідеологічних концепцій

залежав від тих обставин, в яких опинявся художник». [12]. Авторка також наголошує, що завдяки багатонаціональному складу населення Галичини наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. була створена неповторна галицька культура з особливою мистецькою атмосферою.

Дослідження І. Чмелик «Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця ХІХ – ХХ століття» зосереджує увагу на основних етапах розвитку мистецького життя регіону, в якому головну роль відігравали мистецькі явища, події, що розвивалися в умовах зміни суспільно-політичного устрою краю та зміни ідеології, створення та діяльність мистецьких товариств, музеїв, творчість митців, які залишили помітний слід в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві Франківщини [15]. Важливим чинником в розвитку мистецьких процесів регіону названо вагомий здобутки майстрів народного декоративно-ужиткового мистецтва.

О. Панфілова у праці «Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років ХХ століття» розглядає художнє життя і культурно-історичні явища Волині – образотворче, фотографічне, музичне та театральне мистецтво – як складову українсько-польського мистецького процесу [7]. Дослідниця доводить особливий внесок майстерень Почаївської лаври та Кременецького ліцею у становлення й розвиток художньої освіти в регіоні. О. Панфілова приділила велику увагу творчій та виставковій діяльності мистецьких товариств і самодіяльних сільських колективів товариства «Просвіта», яке під тиском польської влади «...відстоювало власні культурні переконання шляхом посилення творчої діяльності самодіяльних просвітницьких гуртків...» [7, с. 13]. Дослідниця також зазначає, що важливу місію в культурному розвитку центру виконував музей Кременецького краю, який займався збиранням, зберіганням та дослідженням мистецької та історичної спадщини.

К. Кравчук у статті «Художнє життя та мистецькі процеси у м. Хмельницькому кінця 1980 – початку 1990-х років» аналізує період, коли після багатьох років ідеологічного

контролю було створено підґрунтя для вільної творчості, оновлення жанрів, форм, стилів усіх видів мистецтва [3]. Автор зазначає, що поживалення мистецького життя відбувалося завдяки активній участі окремих митців та творчих родин Хмельниччини у численних виставках, науково-практичних конференціях з вивчення художньої культури краю, удосконаленню художньої освіти, створенню обласного художнього музею, мистецького товариства «Плоский рів», мистецького альманаху «Артанія», діяльності місцевих меценатів, запровадженню премії в галузі образотворчого мистецтва за «...збереження мистецьких традицій та покращення регіонального соціокультурного середовища...» [3, с. 41].

Мистецьке життя Буковинської України у 1930–1950 рр. досліджував О. Роготченко. У монографії «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» [9] розглянуто мистецьке життя Буковини на тлі унікального культурно-історичного процесу, коли Буковина входила до складу різних держав: до 1918 року – до складу Австро-Угорської імперії, з 1917 по 1940 рік – до Румунії, а від 1940 року – до Радянського Союзу. До 40-х рр. мистецький процес Буковини розвивався в руслі європейського мистецтва, але з приєднанням до Радянського Союзу багато митців емігрували до різних країн Європи, що призвело до кардинальних змін у мистецькому житті краю: відбулася «...майже повна заміна митців з європейською освітою студентами радянських навчальних закладів, які були направлені на Буковину...» [9, с. 533], негативні якісні та кількісні зміни у мистецьких товариствах, контроль над усіма сферами мистецького життя з боку радянської влади.

Отже, художнє життя західних регіонів України, за винятком Закарпаття, в наукових джерелах висвітлено переважно у проміжок з XVIII до XX ст. В той же час художнє життя цих територій кінця XX – початку XXI ст. потребує подальшого дослідження.

Найбільш повно, на наш погляд, досліджено художнє життя Харкова від з XVIII ст. і до сьогодення.

Л. Соколюк у дисертаційному дослідженні «До історії художнього життя Харкова. Еволюція Харківської художньої школи другої

половини XVIII – початку XX ст.» особливий наголос зробила на художній освіті, розглянувши розвиток освіти протягом двох століть і визначивши внесок художників-педагогів в активізацію художнього життя, створення мистецьких об'єднань, виставкову діяльність, розвиток художньої критики [13].

У дослідженні «Художнє життя Харкова другої половини XIX – початку XX століття (до 1917 р.), А. Півненко розкриває особливості художнього життя цього періоду, на яке значний вплив, на її думку, мала діяльність Товариства пересувних художніх виставок [8]. Дослідниця зазначає, що виставкова та культурно-просвітницька діяльність цього періоду сприяла активізації художньої критики, поживаленню діалогу між художниками та глядачами, створенню об'єднань художників, зацікавленості місцевим мистецтвом, виникненню передумов для вивчення, зберігання та поширення національної художньої спадщини України в музейних зібраннях.

Еволюція художнього життя Харкова висвітлена Н. Усенко в роботі «Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття», в якій йдеться про роль художньої та дизайнерської освіти в Харкові, мистецьких товариств та творчої діяльності окремих художників, музейної та галерейної діяльності в розвитку художнього середовища та художнього процесу, діяльності колекціонерів та меценатів [14]. Дослідниця висвітлила діяльність Харківського художнього інституту та підкреслила його значний вплив на процес формування нової генерації митців. Важливим було наголошення на розвиткові харківської школи фотографії як значному явищі не лише в мистецтві регіону, але й України. Авторка звернулась і до аналізу діяльності мистецтвознавчої школи, увівши до наукового обігу фактологічний матеріал про роботу секції критики та мистецтвознавства Харківської організації Спілки художників України. Відзначаючи особливості та провідні тенденції сучасного мистецтва Харкова в соціокультурному житті, Усенко підкреслила на формуванні сучасного інституту кураторства, розвиткові андеграундного

мистецтва, пов'язаному зі суспільно-політичними подіями часу, коли художники мали змогу висловити свою громадянську позицію як через традиційні, так і через сучасні мистецькі практики.

Щодо мистецького життя інших центрів сходу України, зокрема Донецького та Луганського регіонів, ґрунтовних досліджень не виявлено.

Висновки. Таким чином, проаналізувавши дослідження художнього життя України українськими мистецтвознавцями було виявлено, що окремі мистецькі центри досліджено досить ґрунтовно, а деякі осередки залишаються маловивченими. Особлива активність у

вивченні теми розпочалась із набуттям Україною незалежності і поставленим перед українським мистецтвознавством завданням створити об'єктивну картину розвитку мистецтва, що пов'язано з детальним і уважним науковим поглядом на художні процеси в регіонах. Цей процес продовжується й нині.

Аналіз джерел дозволяє порівняти особливості культурно-історичних та мистецьких процесів, художнього життя досліджуваних регіонів, встановити характерні відмінності і спільні тенденції в межах України.

Подальшою темою нашого дослідження є художнє життя одного з південних регіонів України – Запоріжжя.

Література:

1. Алексеева Е. Н. Художественная жизнь Крыма в первые десятилетия XX века. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2007. № 2. С. 3–7. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_2_1 (дата звернення: 19.08.2022).
2. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні XIV–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. 180 с.
3. Кравчук К. Г. Художнє життя та мистецькі процеси у м. Хмельницькому кінця 1980 – початку 1990-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21(1). С. 38–43. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21\(1\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21(1)_9) (дата звернення: 20.08.2022).
4. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX століття : Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.
5. Лильо О. М. Мистецьке життя Львова у 1730 – 1770-х роках: архітектори, скульптори, малярі : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2006. 173 с.
6. Осадчий В. В. Художнє життя м. Кременчука кінця XIX–XX століття : дис. ... д-ра філософії (PhD) 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2021. 346 с.
7. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Івано-Франківськ, 2009. 16 с.
8. Пивненко А. С. Художественная жизнь города Харькова второй половины XIX – начала XX в. (до 1917 г.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.04. МК СССР, Всесоюз. НИИ искусствознания. М., 1990. 24 с.
9. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм : монографія. К.: Фенікс, 2007. 608 с.
10. Сапак Н. В. Художнє життя України кінця XIX – першої третини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / Нац. акад. образотворч. мистецтва і архіт. Київ, 2006. 19 с.
11. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – XX століття: монографія. Київ : Центр учбової літератури, 2018. 192 с.
12. Семчишин-Гузнер О. І. Художнє життя в Галичині кінця XIX – початку XX ст. (Особливості мистецького процесу) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Львів, 2000. 18 с.
13. Соколюк Л. Д. К истории художественной жизни города Харькова. Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине XVIII – начале XX века : дис. ... канд. искусствоведения: спец: 17.00.04. Л., Акад. худож. СССР, 1987. 186 с.
14. Усенко Н. О. Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 20 с.
15. Чмелик І. В. Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця XIX–XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. / Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2006. 205 с.

16. Щеглова О. Художнє життя Києва періоду 2000-2005 рр. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 201–208. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_17 (дата звернення: 20.08.2022).

References:

1. Alekseyeva, E.N. (2007). Khudozhestvennaya zhizn Kryma v pervyye desyatiletiya XX veka [Artistic life of the Crimea in the first decades of the 20th century]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, no. 2, 3-5. [in Russian].
2. Zholtovskiy, P. M. (1983). Khudozhnie zhyttia na Ukraini XIV–XVIII st. [Artistic life in Ukraine XIV–XVIII centuries]. Kyiv : Naukova dumka. [in Ukrainian].
3. Kravchuk, K.H. (2015). Khudozhnie zhyttia ta mystetski protsesy u m. Khmelnytskomu kintsia 1980 – pochatku 1990-kh rokiv [Artistic life and artistic processes in the city of Khmelnytskyi in the late 1980s and early 1990s]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo [Ukrainian culture: past, present, ways of development. Art history]*, no. 21(1), 38–43. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21\(1\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21(1)_9) [in Ukrainian]. (20.08.2022).
4. Kryvolapov, M.O. Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy XX stolittia : Vybrani statti riznykh rokiv. Knyha persha: Formuvannia ta rozvytok natsionalnoi mystetskoï shkoly i mystetstvoznavchoï nauky v Ukraini XX stolittia [About the art and artistic criticism of Ukraine of the 20th century: Selected articles from different years. Book one: Formation and development of the national art school and art science in Ukraine of the 20th century]. Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Vydavnychi dim A+S. [in Ukrainian].
5. Lylo, O.M. (2006). *Mystetske zhyttia Lvova u 1730–1770-kh rokakh: arkhitektory, skulptory, maliari* [Artistic life of Lviv in the 1730–1770s: architects, sculptors, painters]. (Candidate's thesis). Lviv National University named after Ivan Franko. Lviv [in Ukrainian].
6. Osadchyi, V.V. (2021). *Khudozhnie zhyttia m. Kremenchuka kintsia KhIX–XX stolittia* [Artistic life of Kremenchuk at the end of the 19–20th centuries]. (Doctor's thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Panfilova, O.H. (2009). *Mystetske zhyttia Kremenechchyny 20–30-kh rokiv XX stolittia* [The artistic life of Kremenech region in the 20s and 30s of the 20th century]. (Extended abstract of candidate's thesis). Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
8. Pivnenko, A.S. (1990). *Khudozhestvennaya zhizn goroda Kharkova vtoroy poloviny XIX – nachala XX v. (do 1917 g.)* [Artistic life of the city of Kharkov in the second half of the 19th – early 20th century. (until 1917)]. (Extended abstract of candidate's thesis). All-Union Research Institute of Art Studies. Moscow [in Russian].
9. Rohotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist realism and totalitarianism]. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].
10. Sapak, N. V. (2006). Khudozhnie zhyttia Ukrainy kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [The artistic life of Ukraine at the end of the 19th – the first third of the 20th century]. (Extended abstract of candidate's thesis). National Acad. visual artist art and architecture. Kyiv [in Ukrainian].
11. Svitlychna, O.M. (2018). Khudozhnie zhyttia Katerynoslava – Dnipropetrovska kintsia XIX–XX stolittia [The artistic life of Katerynoslav – Dnipropetrovsk at the end of the 19th – 20th centuries]. . Kyiv : Tsentruchovoi literatury [in Ukrainian].
12. Semchyshyn-Huzner, O.I. (2000). *Khudozhnie zhyttia v Halychyni kintsia XIX – pochatku XX st. (Osoblyvosti mystetskoho protsesu)* [Artistic life in Galicia at the end of the 19th – beginning of the 20th century. (Peculiarities of the artistic process)]. (Extended abstract of candidate's thesis). Lviv [in Ukrainian].
13. Sokolyuk, L.D. (1987). *K istorii khudozhestvennoy zhizni goroda Kharkova. Evolyutsiya Kharkovskoy khudozhestvennoy shkoly vo vtoroy polovine XVIII – nachale XX veka* [To the history of artistic life of the city of Kharkov. The evolution of the Kharkiv art school in the second half of the 18th and early 20th centuries]. (Candidate's thesis). Leningrad. Akademiya khudozhestv SSSR [in Russian].
14. Usenko, N.O. (2015). *Khudozhnie zhyttia Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Artistic life of Kharkiv in the other half of the 20th – the beginning of the 21st century]. (Extended abstract of candidate's thesis). Kharkiv State Academy of Design and Art. Kharkiv [in Ukrainian].
15. Chmelyk, I.V. (2006). *Khudozhnie zhyttia ta mystetskyi protses Ivano-Frankivshchyny kintsia XIX–XX stolittia* [Artistic life and mystetsky process of Ivano-Frankivsk region of the XIX–XX centuries]. (Candidate's thesis). Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
16. Shcheglova, O. (2007). Khudozhnie zhyttia Kyieva periodu 2000–2005 rr. [Artistic life of Kiev in the period 2000-2005]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 4, 201–208. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_17 [in Ukrainian]. (20.08.2022).

УДК 75.071.1 (477):75.047:7.036.2»19/20»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.6>**Мельничук Людмила Юрївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-1504-1425
ludmel11@ukr.net

Ковальова Марія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9254-2565
kovaleva2075@gmail.com

Догадайло Дар'я Максимівна,

бакалавр мистецтвознавства,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-8558-9103
daradogadajlo@gmail.com

ХАРКІВСЬКА ПЕЙЗАЖНА ШКОЛА. ВАЛЕРІЙ ШМАТЬКО

У статті проаналізовано особливості розвитку пейзажного жанру в творчості сучасного українського живописця Валерія Шматька, що наслідує традиції славетної харківської пейзажної школи. Творцями її були видатні художники останньої чверті XIX – початку XX ст. Сергій Васильківський, Михайло Ткаченко, Петро Левченко, Михайло Беркос, мистецька спадщина яких і донині надихає мистців.

Досліджуючи розвиток української національної школи образотворчого мистецтва, мистецтвознавці нині висвітлюють не лише особливості і здобутки регіональних шкіл часу їхнього становлення, але й продовження традицій у творчості сучасних авторів. Творчість Валерія Шматька має важливе значення в розвитку українського живопису кінця XX – початку XXI ст., але на сьогодні дослідженню його мистецького доробку присвячені окремі статті харківських мистецтвознавців О. Денисенко та Л. Стародубцевої для каталогів і альбомів.

Пейзаж є основним жанром у живописі В. Шматька. Художник щиро передає переживання від побаченого, настроїв, зображуючи природу, міста, архітектуру та життя народу. Особливу увагу в створенні пейзажів приділяє кольору та світлу, поєднуючи метод імпресіоністів з рисами, властивими національному пейзажу – картинністю, узагальненістю, характерною колористикою різних регіонів України, поєднанням жанрів. У пейзажних серіях, створених в Україні і за кордоном (Близький Схід, Чорногорія, Болгарія), присутнє уважне ставлення до місцевих пам'яток і природних особливостей.

На основі аналізу творів мистця, спілкування з ним, ознайомлення з мистецькими проектами, в яких він брав участь, розглянуто особливості творчого методу В. Шматька, стилістичні особливості творів, сучасні тенденції і подальші спрямування у творчості.

Ключові слова: українське мистецтво, пейзажний жанр, імпресіоністичний метод, Харківська пейзажна школа, Валерій Шматько.

Melnychuk Liudmyla, Kovalova Mariia, Dohadailo Daria. KHARKIV LANDSCAPE SCHOOL. VALERY SHMATKO

The article analyzes the peculiarities of the landscape genre development in the works of contemporary Ukrainian painter Valerii Shmatko, who follows the traditions of the famous Kharkiv landscape school. Its creators were prominent artists of the last quarter of the XIX – early XX centuries: Serhii Vasylykivskyi, Mykhailo Tkachenko, Petro Levchenko, Mykhailo Berkos, whose artistic heritage inspires artists to this day.

Exploring the development of the Ukrainian national school of fine arts, art historians now highlight not only the features and achievements of regional schools of their formation, but also the continuation of traditions in the work of contemporary authors. The creativity of Valerii Shmatko is important in the development of Ukrainian painting of

the late XX– early XXI century, but today the study of his artistic heritage is devoted to separate articles of Kharkiv art critics O. Denysenko and L. Starodubtseva for catalogues and albums.

Landscape is the main genre in the painting of V. Shmatko. The artist sincerely conveys the experience of what he saw, the mood, depicting nature, cities, architecture and life of the people. In creating landscapes, he pays special attention to colors and light, combining the method of impressionists with the features inherent in the national landscape – generalization, picturesqueness, characteristic coloring of different regions of Ukraine. In the landscape series created in Ukraine and abroad (Middle East, Montenegro, Bulgaria), there is an attentive attitude to local sights and natural features.

Based on the analysis of the artist's works, communication with him, acquaintance with the art projects in which he participated, the features of the creative method of V. Shmatko, stylistic features of the works, modern trends and further directions in creativity are considered.

Key words: *Ukrainian art, landscape genre, impressionistic method, Kharkiv landscape school, Valerii Shmatko.*

Вступ. Видатні майстри харківської пейзажної школи Сергій Васильківський, Михайло Ткаченко, Петро Левченко, Михайло Беркос вписали яскраву сторінку в історію українського мистецтва останньої чверті XIX – початку XX ст., передавши живописною мовою красу рідної природи, заявивши про національну спрямованість і демократизм в мистецтві.

У сучасному мистецькому житті Харкова плернерний пейзажний живопис продовжує свій розвиток. Серед відомих імен мистців – О. Брітцев, Ю. Вінтаєв, О. Дмитрієв, В. Ігуменцев, С. Коваленко, М. Ковальова, В. Ковтун, О. Коцарев, О. Криушин, О. Резніченко, О. і В. Чурсіни, Н. Третьякова, Д. Саражин, В. Сафіна, О. Судаков.

Яскравою особистістю поміж них є Валерій Шматько (нар. 1964 р.) – майстер колористичного живопису, гідний продовжувач традицій славетної школи. Його твори неодноразово експонувалися на міжнародних та всеукраїнських виставках, представлені в зібраннях українських музеїв, приватних колекціях, а художник отримував визнання й нагороди: золотий знак «Лауреат» (2012) за майстерність в живописі, почесний диплом Міжнародного фонду «Культурне надбання» (2012), «Кращий художник України» (2018), «The best artist» (2019).

Аналіз останніх публікацій. Дослідженню харківської пейзажної школи, яка сформувалася та набула розквіту в останній чверті XIX – на початку XX ст. присвячені праці слобожанських науковиць В. Немцової, Т. Павлової, Л. Савицької, які проаналізували її становлення, напрямки розвитку, особливості, вплив на наступні покоління худож-

ників. Сучасний плернерний рух харківських живописців проаналізовано в публікаціях харківського мистця О. Чурсіна.

Творчі здобутки Валерія Шматька, що мають важливе значення в розвитку слобожанської регіональної школи кінця XX – початку XXI ст., розглянуті у вступних статтях харківських дослідниць О. Денисенко, Л. Стародубцевої до каталогів і альбомів. У них схарактеризовано художника як вимогливого до себе майстра, який прагне високого рівня досконалості, та який зумів у сучасних ритмах життя і мистецьких напрямів створити свій власний стиль, де поєднав традицію й класику зі своєю живописною стилістикою [1 с. 36]. Твори художника включені в каталоги міжнародних виставок і плернерів: «Кращий художник / The best artist» (2018, 2019, 2020, Вінниця), «Сирія. Шляхами перших християн» (2008), «Contemporary Talents 2008/2009» (Галерея П. Скотта, США), «Живопис Валерія Шматька» (КНР), «Шляхами Васильківського: погляд через століття» (2013), «На березі двох морів» (2013), «Червень у Переяславі» (2021), мистецький проект «Фарби полум'я сердець» (2022).

Результати. Регіональні школи мистецтва зі своїми особливостями, яскравими іменами набувають самобутніх рис в Україні в другій половині XIX ст. Попри відсутність Академії мистецтв у розділеній між двома імперіями країні (АМ України заснована за часів УНР у грудні 1917 р.), українські мистці приклали багато зусиль для навчання талановитої молоді. У Харкові завдяки педагогічному талантові М. Раєвської-Іванової, Д. Безперчого народжувалось визначне явище в українському живописі – харківська пейзажна

школа, пов'язана з іменами С. Васильківського, П. Левченка, М. Ткаченка, М. Беркоса. Їхній творчості притаманне тонке, лірико-поетичне сприйняття природи, інтерес до української історії, етнографії, фольклору. Ці твори широко представлені в художніх музеях України.

Сучасний продовжувач традицій харківської пейзажної школи В. Шматько виділяє цих мистців, які мали безпосередній вплив на нього, були важливою ланкою в його становленні й розвитку, зауважуючи, що «вони одні з найкращих пейзажистів української школи. В їхній творчості мене приваблює техніка письма, емоційна складова, колорит» [4].

Особливо близька йому творчість П. Левченка – майстра ліричного пейзажу, закоханого в українську природу, який з проникливою душевністю перетворював прості селянські мотиви з непримітними хатами й деревами на шедеври живопису. Мотив стареньких українських хат близький і В. Шматьку. Мистців об'єднує прагнення створити пейзаж настрою, знайти в різних станах природи відповідність людським переживанням, передати почуття та емоції.

Своїми вчителями В. Шматько вважає художників Є. Єгорова, А. Наседкіна, Н. Селютіна, в яких навчався в 1993–1998 рр. у Харківському художньо-промисловому інституті. Він вивчав творчість багатьох художників, «майже всіх пейзажистів, починаючи з Дж. Констебла, барбизонців, імпресіоністів», бо вважає, що у кожного гарного художника можна чогось навчитися. Він вказує на психологізм і емоційність, яка подобається йому у творчості австрійського художника Е. Шиле, відзначає американського графіка Д. Корнуела, з сучасних – румунського художника Т. Чернуша [4].

У рік закінчення інституту, у 1998 р., в Луганську відбулася Всеукраїнська виставка «Мальовнича Україна», на якій В. Шматько вперше показав власні твори. Пейзажний жанр був основним напрямом від самого початку його творчості. Художник пояснює прихильність до цього жанру тим, що «пейзаж – найшляхетніша тема, його відчують і розуміють всі» [3].

2004 р. В. Шматько приєднався до мистецької акції «Шляхами Васильківського: погляд через століття», започаткованої харківськими колекціонерами Тетяною і Борисом Гриньовими на честь 150-ти річчя від дня народження видатного українського художника С. Васильківського. Цей проект проводився спільно з Харківським художнім музеєм, який зберігає найбільшу колекцію робіт С. Васильківського, і мав на меті відтворення українських пейзажів, пам'яток, об'єктів, які свого часу були зображені на полотнах С. Васильківського [7, с. 12]. Учасники пленерів, які проходили протягом десяти років, відвідали Полтавщину, Чернігів, Ромни, Ізюм, Путивль, Новгород-Сіверський, Житомирщину, Переяслав-Хмельницький представляли роботи на виставках у цих містах, проводили майстер-класи, зустрічі з молодими художниками. Їхні твори репродукувались в каталогах, виданих за сприяння Т. і Б. Гриньових [8].

2008 р. В. Шматько долучався до мистецького проекту групи «Буриме». Разом з іншими представниками групи О. Шеховцовим, О. Лазаренком і В. Шандибою, подорожував до Сирії для того, щоб зобразити прабатьківщину християнства. Художники відвідували міста, монастирі й храми. В. Шматько згадував, що побачити це все на власні очі – для нього була велика честь, тому що саме тут місцеве населення ще розмовляє мовою, якою говорив Христос [9]. Особливий колорит пейзажів Близького Сходу з архітектурними пам'ятками християнства глядачі могли бачити на виставці в харківській галереї «АВЕК» після повернення мистців.

У вересні 2013 р. В. Шматько брав участь у кримському пленері «На березі двох морів» в Керчі. Учасниками стали 10 художників-пленеристів з Криму, Одеси, Харкова. Запрошених митців об'єднувала любов до експресивного живопису та навички писати з постійними змінами природних умов. Вони писали осінні пейзажі узбережжя Азовського та Чорного морів, ландшафт гори Мітрідат, старовинні вулички та стародавні пам'ятки Керчі.

У 2018 р. у м. Вінниця художники з різних міст України, зарубіжних країн стали учасниками відкритого конкурсу-пленеру.

Вони писали міські пейзажі, історичні місця і об'єкти культурної спадщини Вінниці та області. У конкурсі В. Шматька проголосили кращим художником України, а у 2019 р. на цьому конкурсі він здобув перемогу у міжнародній категорії «The best artist» [5].

2021 р. художник долучився до важливого Всеукраїнського проекту «Обереги». Його головна мета – розкрити регіони України через мистецтво в новому глибинному й духовному прояві, напрацювати механізми, які дозволять посилити культурну інфраструктуру та урізноманітнити культурно-мистецьке життя. Пленер проходив на Вінничині, де художники виїздили на різні локації та мали змогу відображати не лише красу природи, але й архітектуру, народні традиції і культуру.

У цьому ж році відбувся Всеукраїнський живописний пленер «Червень у Переяславі», в якому також прийняв участь В. Шматько. Учасниками стали дванадцять художників з різних куточків України, які впродовж десяти днів писали визначні історичні місця, мальовничі околиці міста Переяслава, здійснили подорож на правий беріг Дніпра до Трахтимирівського заповіднику, представляючи надалі на Всеукраїнських та Міжнародних виставках роботи, написані під час пленеру [10].

Маючи активну творчу діяльність як в Україні, так і за кордоном, В. Шматько представляє харківську пейзажну школу й на міжнародному рівні. Художник брав участь у пленерах в Чорногорії, Болгарії, на Близькому Сході. Виставки пейзажів В. Шматька відбулись у Китаї та США. Його живопис, як зазначає Л. Стародубцева, більше відомий американським галеристам і європейським колекціонерам, аніж вітчизняним арт-критикам і кураторам. Картини харківського художника зберігаються в приватних колекціях у США, Франції, Кореї, Китаї, Польщі, Болгарії, Іспанії, Італії, Хорватії. В Україні роботи В. Шматька є в одному з найвідоміших приватних зібрань Тетяни та Бориса Гриньових: «Ансамбль Покровського собору в Охтирці», «Мгарський Монастир», «Церква у Лубнах», «Чигирин. Старі млини». Твори В. Шматька зберігаються в колекціях Харківського, Вінницького художніх музеїв, Київ-

ського музею сучасного мистецтва.

Такого визнання художник здобув завдяки вимогливості до своєї творчості. Полотна створюються неквапливо, поважно та вивірено, майже з математичним розрахунком. Про процес створення картини розповідає: «На початку йде вибір мотиву і він насамперед повинен мене надихнути, тобто інтуїтивно підбирається близький мені стан природи. Потім у процесі роботи над картиною проводиться суворий аналіз композиції, організації ритміки, особливостей колориту, виділення головного та другорядного». Пейзажист з дитинства відвідує музеї, де надихається творчістю шанованих художників таких, як: Айвазовський, Коро, Левченко, Васильківський. Крім картин, його надихають «цікаві сценки з життя, людські типажі, гарне ранкове та вечірнє освітлення пейзажу» [3]. Шматько має, як пише О. Денисенко, «глибокі знання технологій живопису класичної доби, що нагадує твори кращих майстрів європейської пейзажної школи – цілісні, збалансовані колористично й пластично, доведені до ювелірної досконалості» [2, с. 425].

Художник подорожує, пізнає світ та закарбовує на полотні свої відчуття, зображуючи гори й моря, старенькі села, де зберігається культура народу, старовинні пам'ятки мистецтва, міста, які мають історичне значення. Він стверджує, що «кожний регіон відрізняється своїми унікальними рисами, своїм колоритом та освітленням. Карпати глибші в настроях, порівнюючи з радісним Кримом. Гори навіюють більше роздумів про сенс життя, роль людини, її призначення. А от Сирія та Близький Схід – це столітня історія, легенди, які приваблюють своїх дослідників» [4]. Для пейзажиста кожне місце особливе, воно має свою історію, свій колорит та свою атмосферу. Тому його картини умовно можна розподілити за серіями, що відрізняються за колоритом та освітленням, образами й настроєм. Можна виділити пейзажні серії Криму, Чорногорії, Болгарії, Закарпаття, Близького Сходу.

На прикладі двох останніх серій можна побачити уважний погляд на зв'язок природи і людського буття, ретельний з історичною зацікавленістю підхід мистця до зображуваного.

До пейзажної серії «Закарпаття», створеної в мальовничих Карпатах у 2010–2019 рр. належать «Вечір у Колочава», «Церква у Західній Україні», «Маленькі хатки у Пилипці», «Ранок», «У горах Колочава», «В горах», «Осінь у Колочаві», «Березень». Ця місцевість особливо вражає та надихає В. Шматька своїм насиченим кольором, сонцем, дерев'яними будівлями, великою кількістю водойм і гірськими ландшафтами. Митець надає перевагу Карпатам, куди він неодноразово повертається, навесні та восени. Як він пояснює, Карпати «розкриваються перед людиною не одразу, їх можливо пізнавати для себе дуже довго» [3], захоплюватись місцями, де збереглися культурно-побутові особливості народу, архітектура, одяг, як приміром у с. Колочава в Хустському районі Закарпатської області України, яке було засноване ще в XV столітті.

До серії пейзажів Близького Сходу, створеної протягом 2008–2013 рр. належать «Монас-

тир Божої Матері в Сирії», «Ранок», «Вид на мечеть Омара і стіну Плачу», «Галілейське море. Кесарія», «Схід. Площа св. Симеона. Церква Стопника», «Схід. Єрусалим. Ранок». Близький Схід для художника – це особливе місце, інший світ, який «асоціюється з минулим, ніби потрапив в Середньовіччя і вивчаєш старовинні пам'ятки мистецтва». Він зображує ці історичні пам'ятки, місцеву архітектуру, природу з «особливими кольоровими поєднаннями: землистими, приглушено зеленими і жовтими, сірими відтінками» [3].

З плином часу пейзаж В. Шматька еволюціонує, бо художник постійно розвивається, вивчає творчість інших мистців, надихається їхнім мистецтвом. Він випробував різні техніки, стилі, розміри полотен, багато експериментує, вважає, що «треба все змінювати, щоб розвиватися та досягати нових емоційних настроїв» [4]; «на початку творчого шляху я писав пейзажі, які були більш



В. Шматько. Монастир Божої Матері в Сирії. 2008. Полотно, олія. 70x120



В. Шматько. Єрусалим. Галілейське море. Кесарія. 2013. Полотно, олія. 30x70



В. Шматько. Вечір у Колочава. Жовтень. 2010. Полотно, олія. 70x80



В. Шматько. Єрусалим. Ранок. 2013. Полотно, олія. 60x70



В. Шматько. У горах Колочави. 2018.
Полотно, олія. 60x70

оповідальними, але нині я більше звертаю увагу на емоційну складову» [3]. Творчості останніх років притаманне узагальнення, відхід від деталізації, передача настрою, свобода живописного виконання, якої він досягає за допомогою техніки імпресіоністичного широкого письма. Утім, художник не вважає себе «чистим» імпресіоністом: «наприклад, роботи Левченка та Ткаченка мені ближчі, ніж роботи Моне та Пісарро. Елементи імпресіонізму використовували та використовують багато художників, не будучи при цьому «чистими» імпресіоністами. З цього напрому я сприймаю почуття повітря, кольорові тіні та світло» [3]. Митець використовує яскраві відтінки, чистий, інтенсивний колір, який допомагає передати емоцію. Його живопис «збагачений валерними й тональними відтінками, що викликає відчуття дорогоцінної мозаїки: його колористичну поліфонію направлено в глибину, а не на поверхню, колористичні плями м'які і пружні, мерехтять всіма відтінками і відблисками... створене ним, сповнене дивовижної наснаги людини, для якої здатність самовираження в будь-якому жанрі образотворчості є природною потребою, сутністю самої душі...» [2, с. 426].

Висновки. Валерій Шматько – художник-плерерист, представник харківської пейзажної школи, який успадкував глибоке емоційне



В. Шматько. Ранок. Домівки з червоними дахами. 2019. Полотно, олія. 40x80



В. Шматько. Чигирин. Старі млини. 2012.
Полотно, олія. 39,5x79,5

сприйняття природи, цікавість до історії та культури, простоту мотивів. Він – майстер живопису, який створив власний стиль, де традиція і класика поєдналися з живописною стилістикою художника ХХІ століття. Розвиток пейзажу у творчості В. Шматька пов'язаний зі сформованим поглядом на оточуючу дійсність та місце людини в ній. Він використовує імпресіоністичний метод передачі враження, емоцій, але все ж для нього пейзаж більше, ніж конкретний момент. Митець пише картини, в яких виражає сутність природи та менталітет народу, і іноді складно сказати, що саме є головним. Нині, у часи важких випробувань і безмірного захоплення національними цінностями (природа і культурно-мистецька спадщина, героїчна історія і традиції, ідеї і люди країни) у творчості В. Шматька слід очікувати збільшення національних мотивів, зображення українських сіл і міст як історико-культурного оточення буття українців, їхньої ідентичності й самобутності.

Література:

1. Благослови, душе моя, Господа: каталог... Харків: НТМТ, 2012. 356 с.
2. Блаженні ті очі, що бачать...: альбом творів. Харків: Майдан, 2013. 439 с.

3. Догадайло Д. Пейзаж – найбільш шляхетна тема. Інтерв'ю з В. Шматком. 11.11.2020. Особистий архів.
4. Догадайло Д. Інтерв'ю з В. Шматком. 21.01.2022. Особистий архів.
5. II міжнародний мистецький пленер. Кращий художник. Вінниця: Твори, 2018. 164 с.; III міжнародний мистецький пленер-конкурс. Кращий художник. Вінниця : ТОВ Твори, 2019. 18 с.; IV Міжнародний Мистецький пленер-конкурс. Кращий художник. Вінниця : ТОВ Твори, 2020. 164 с.
6. Козюк В. Фарби полум'я сердець. Кіноповість. Мистецький проєкт. Вінниця: ТОВ Твори. 2022. 312 с.
7. Мельничук Л. Мистецькі проєкти харківських колекціонерів. *Інновації в науці: нові підходи та актуальні дослідження. Матеріали науково-практичної конференції (м. Ужгород, 23–24 вересня 2022 р.)*. Одеса : Молодий вчений, 2022. С. 11–13.
8. Мистецькі пленери. Шляхами Васильківського: погляд через століття. До 155-річчя від дня народження майстра. Харків : ХДАДМ, 2009. 124 с.
9. Сирія. Шляхами перших християн. Х. : НТМТ, 2008. 104 с.
10. Червень у Переяславі: каталог. Переяслав, 2021. 35 с.

References:

1. Blahoslovy, dushe moia, Hospoda: kataloh. (2012). [Bless the Lord, my soul: catalogue]. Kharkiv: NTMT. [in Ukrainian]
2. Blazhenni ti ochi, shcho bachat...: albom tvoriv. (2013). [Blessed are the eyes that see...: an album of works]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
3. Dohadailo D. (11.11.2020) Peizazh – naibilsh shliakhetna tema. Interviu z V. Shmatkom. [Landscape – the most noble theme. Interview with V. Shmatko]. Osobystyi arkhiv. [in Ukrainian]
4. Dohadailo D. (21.01.2022) Interviu z V. Shmatkom. [Interview with V. Shmatko]. Osobystyi arkhiv. [in Ukrainian]
5. II mizhnarodnyi mystetskyi plener. Krashchyi khudozhnyk. [II international art plein air. The best artist.]. (2018). Vinnytsia: Tvory. [in Ukrainian] ;
- III mizhnarodnyi mystetskyi plener-konkurs. Krashchyi khudozhnyk. [III international art plein air. The best artist.]. (2019) [in Ukrainian]. Vinnytsia : Tvory. [in Ukrainian] ;
- IV Mizhnarodnyi Mystetskyi plener-konkurs. Krashchyi khudozhnyk. (2020). [IV international art plein air. The best artist.]. Vinnytsia : Tvory. [in Ukrainian]
6. Koziuk, V. (2022). Farby polumia serdets. Kinopovist. Mystetskyi proekt. [Colors of the flame of hearts. A film story. An art project]. Vinnytsia: Tvory. [in Ukrainian]
7. Melnychuk L. Mystetski proekty kharkivskykh kolektsioneriv. [Art projects of Kharkiv collectors]. *Innovatsii v nauksi: novi pidkhody ta aktualni doslidzhennia. Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii (m. Uzhhorod, 23-24 veresnia 2022 r.)*. Odesa: Molodyi vchenyi, 2022. pp. 11–13. [in Ukrainian]
8. Mystetski plenery. Shliakhamy Vasylkivskoho: pohliad cherez stolittia. Do 155-richchia vid dnia narodzhennia maistra (2009). [Art plein airs. Ways of Vasylkivsky: a look through the centuries. To the 155th anniversary of the master]. Kharkiv : KhDADM. [in Ukrainian]
9. Syriia. Shliakhamy pershykh khrystyian (2008). [Syria. The ways of the first Christians]. Kh. : NTMT. [in Ukrainian]
10. Cherven u Pereiaslavi: kataloh. (2021). [June in Pereiaslav: catalog.] Pereiaslav [in Ukrainian].

УДК 76

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.7>**Рибалко Світлана Борисівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

зав. кафедри мистецтвознавства

Харківської державної академії культури

ORCID ID: 0000-0001-5873-2421

rybalko.svetlana62@gmail.com

БАУГАУЗ У КОНТЕКСТІ КИТАЙСЬКО-ЯПОНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПАРАДИГМИ

Мета статті полягає висвітленні педагогічної та творчої практики архітектурно-дизайнерської школи Баугауз у контексті орієнтальних культурно-мистецьких практик. Методи дослідження зумовлені метою та специфікою досліджуваних матеріалів. Серед них як загальнонаукові методи систематизації, порівняння, опитування, фотофіксації, так і спеціальні – методи та прийоми формального, функціонального, образно-стилістичного аналізу. Результати роботи: визначено паралелі між китайською та японською мистецькими явищами і програмними завданнями, художніми принципами та підходами, декларованими школою (японською архітектурою, театральною практикою Но, оригамі, чайною церемонією; китайською традицією каліграфії та монохромного живопису тушию). Окреслено ступінь вивченості проблеми орієнталізму в дизайні та перспективи її подальших досліджень. Встановлено, що відкидаючи західну академічну традицію вчителі-реформатори зверталися до художніх традицій Сходу. Показано, що в східних (китайських та японських) практиках виокремлювалися актуальні з точки зору представників Школи принципи та підходи – вихід за межі усталеного, розвиток образного мислення, пошук простих та виразних рішень, мінімалізм, вивчення матеріалу та його властивостей, функціональність при високому ступені художності, технологічності. Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їхньої екстраполяції на сучасні дизайнерські педагогічні та творчі практики з метою осмислення та використання досвіду Баугаузу в адаптації й трансляції орієнтальних художніх принципів та підходів.

Ключові слова: японська та китайська художні традиції, орієнталізм, модернізм, дизайн, синтез мистецтв, Баугауз, художня освіта.

Rybalko Svitlana. BAUHAUS IN THE CONTEXT OF THE SINO-JAPANESE ARTISTIC PARADIGM

The purpose of the article is to highlight pedagogical and creative practice of the Bauhaus architectural and design school in the context of oriental cultural and artistic practices. Research methods are determined by the purpose and specificity of researched materials. The author used general scientific methods of systematization, comparison, survey, photofixation as well as special methods and techniques of formal, functional, figurative and stylistic analysis. The results of the work: parallels between Chinese and Japanese artistic phenomena and program tasks, artistic principles and approaches declared by the school (Japanese architecture, Noh theatrical practice, origami, tea ceremony; Chinese tradition of calligraphy and monochrome ink painting) were identified. The degree of study of orientalism problem in design and the prospects for its further research are outlined. It was established that, rejecting the Western academic tradition, teachers -reformers turned to artistic traditions of the East. It is shown that in Eastern (Chinese and Japanese) practices, the principles and approaches relevant to representatives of the School were distinguished. These principles and approaches include going beyond the established boundaries, development of imaginative thinking, search for simple and expressive solutions, minimalism, study of material and its properties, functionality at a high level of artistry and technological effectiveness. Practical significance of the results obtained lies in the possibility of their extrapolation to modern design pedagogical and creative practices in order to understand and use the Bauhaus experience in adaptation and translation of oriental artistic principles and approaches.

Key words: Japanese and Chinese artistic traditions, orientalism, modernism, design, synthesis of arts, Bauhaus, art education.

Вступ. Баугауз як художня школа і рух, що визначили шляхи розвитку мистецтва ХХ ст., чий вплив помітний і в сучасній дизайнер-

ській практиці, привертає заслужену увагу фахівців. Діяльність школи і її видатних представників є не лише славетною сторінкою

історії художньої культури Європи та світу в цілому, а й джерелом натхнення сучасних архітекторів, дизайнерів, педагогів і теоретиків. Без згадки про Баугаз не обходиться жодне видання, присвячене історії архітектури, становленню дизайну та дизайнерської освіти. Однак, у цього явища є й інший вимір: наявність орієнтальних (і, зокрема, китайських та японських) джерел у розробці навчальних завдань, формуванні провідних принципів та підходів до проектування, творчій практиці викладачів. З огляду на безперечний вплив Баугаузу на становлення архітектурної та дизайнерської освіти України, запропонований вектор наукового пошуку дозволить не тільки уточнити витoki та сутність основних позицій Школи, а й розширити уявлення про орієнталізм як загальноєвропейське явище художньої культури, осмислити шляхи та засоби його адаптації в українській архітектурно-дизайнерській практиці.

Серед перших дослідників, що порушили проблему східних впливів на дизайнерські практики Заходу і, зокрема, Баугаузу – К. Деланк. У своїй монографії, присвяченій образу Японії на Заході, на підставі щоденникових записів одного з фундаторів Школи – Й. Іттена – вчена пише про його захопленість японським живописом тушшю; аналізує рецепції японської архітектури на Заході на початку ХХ ст. на прикладі проєктів, розроблених архітекторами Баугаузу [1].

Більш докладно роль японської мистецької спадщини в педагогічній практиці Й. Іттена розглядає Йошімаса Канеко [2]. Вченою реконструйовано коло японських зв'язків майстра, уведено до наукового обігу багато архівних документів, що стосуються перебування у Німеччині японських митців та студентів, що навчалися у Баугаузі.

Особливу увагу у контексті нашої теми привертає стаття О. Чапкової [3]. Авторка пропонує транснаціональний підхід до вивчення досвіду Школи, розглядаючи як орієнтальні вподобання викладачів, так і подальшу діяльність японських «баугойслерів»¹, їх прагнення перенести не лише педагогічні методи,

а й дух школи у новоутвореному «японському Баугаузі». Значну увагу дослідниця приділяє спогадам подружжя Івао.

Статті таких дослідників, як Л. Бурхерт [4], Р.К. Вік [5], Е. Герд [6] присвячені курсам, що викладалися у Школі. Згадані автори не ставили на меті винайти паралелі з мистецтвом Сходу, але викладені ними подробиці стосовно процесу викладання, завдань та педагогічних настанов, дозволяють визначити такі відповідності.

Підсумовуючи викладене, підкреслимо, що література, присвячена Баугаузу, творчості його викладачів та вихованців сьогодні дуже обширна та розмаїта. Практично усі дослідники відзначають космополітизм школи, її свідоме звернення до різних культурних традицій, однак орієнтальна складова отримала лише часткове висвітлення. Отже, **мета** запропонованої розвідки полягає у виявленні мистецьких паралелей між творчо-педагогічними експериментами викладачів Баугаузу та мистецькими практиками Китаю та Японії, їх творчого використання у навчальному процесі.

Матеріали та методи. У роботі використані методи систематизації, порівняльного, формального, образно-стилістичного та контент-аналізу. До кола досліджуваних матеріалів залучені тексти учасників навчального процесу в Баугаузі; матеріали музейних колекцій та власних польових досліджень у Китаї та Японії, методичні фонди дизайнерських навчальних закладів України.

Результати дослідження. Якщо зважити на постійну присутність «східних» елементів у художній культурі Європи принаймні від 17 ст. та такі масштабні явища, як шинуазрі² та японізм³, на те, що у числі перших інтерпретаторів орієнтальних мистецьких традицій були художники на чолі з В. Моррісом⁴, яких сьогодні прийнято вважати піонерами дизайну як галузі діяльності, то проблематика

² Шинуазрі – відгалуження рококо, загальна назва для різних мистецьких явищ ХVІІІ ст., що моделювали образ казкового, екзотичного Сходу, наслідуючи китайським, індійським, арабським, японським орнаментам, формам, мотивам.

³ Японізм – загальна назва для різноманітних явищ мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ ст., що розвивалися під впливом японської художньої культури.

⁴ Вільям. Морріс (1834–1896) англійський письменник, художник, теоретик мистецтва, засновник руху «Мистецтво і ремісництво».

¹ Баугойслери – студенти Баугаузу.

«орієнталізм у дизайні» не буде здаватися штучною чи революційною. Мистецтво Китаю та Японії приваблювало європейських митців єдністю ремісництва та мистецтва. На німецькому ґрунті ці тенденції демонстрував Веркбунд⁵ – Союз промисловців і художників. Наступні кроки в розвитку дизайну і зокрема Баугаузу неминуче демонструють цей зв'язок, оскільки фундатори нової художньо-архітектурної освіти вийшли з лав митців, чії естетичні погляди сформовані ідеями Веркбунду. Тому уявляється цілком закономірним, що викладачі (користуючись термінологією Баугаузу – Майстри) прагнули синтезувати досвід Сходу та Заходу.

Перш, ніж розглядати досвід Баугаузу, зазначимо, що поняття «програма», або «методика» цього новаторського закладу є умовними, оскільки змінювалися викладачі, кожен зі своїми власними естетичними поглядами та вподобаннями, змінювалися курси та їх зміст. Разом з тим, усі вони були єдині у прагненні шукати нові засади мистецтва, розвивати творчий потенціал студента саме як здатність по-новому побачити (помислити) світ, об'єкт, форму, колір тощо. Тож одним із найважливіших завдань стала розробка такого пропедевтичного курсу, який, перш за все, мав знівелювати попередній досвід, звичні уявлення про мистецтво, усталені підходи. Вже у цій вимозі – позбавитися звичного способу мислення – бачимо паралелі з чань (дзен) буддистськими практиками. Саме тому заняття за ініціативою Й. Іттена⁶ розпочиналися з гімнастики, різноманітних дихальних вправ. Пропедевтичний курс, ним розроблений, містив цілий спектр східних компонентів – від малювання тушшю та каліграфії до вегетаріанської їжі, медитацій, занять йогою тощо. Як відзначають дослідники, ще до викладання у Баугаузі Іттен цікавився буддизмом та даосизмом, японською літературою [2], брав уроки живопису тушшю у японського майстра

школи Нанга (або Бунджінга), яка наслідувала традиції китайської школи Веньженьхуа⁷. Цей живопис, на думку Іттена, був мистецтвом, де цінувалися не формальні, а духовні аспекти. За свідченням колишніх студентів, він пропонував своїм учням малювати абстрактні почуття, настрої, природні стани тощо. Він вчив не наслідуванню природі, а скоріше заохочував учнів шукати почуття єдності з намальованим об'єктом [3]. У східноазійській художній традиції це виражається формулою «хочеш намалювати бамбук – стань бамбуком». Згодом він запрошував японських митців викладати студентам створеної ним Іттен-шуле курс живопису тушшю.

Такехіса Юмеджі⁸ – видатний японський митець, написав спеціально для викладання курсу в Іттен-шуле два підручники, які було перекладено на німецьку: *Der Begriff der japanischen Malerei* (Концепція японського живопису) та *Ueber die Linien* (За лініями). У своїх підручниках Юмеджі показав зв'язок між японським живописом, чайною церемонією і шляхом дзен. Співставляючи особливості чайної церемонії Сен Рікю⁹ і поезії хайкай Башьо Мацуо¹⁰, він вказував на спільність духовних та естетичних принципів. Як справедливо зауважує дослідниця, Юмеджі демонстрував естетику, побудовану на відмові від дублювання реальності, на стимулюючому уяву ефекті від споглядання порожнього простору, де нічого не намальовано. Він навчав особливостям японського живопису тушшю, де лінії використовуються як спосіб вираження внутрішніх почуттів [2].

Опозиційність цього китайсько-японського живописного дискурсу офіційному академічному мистецтву пасувала реформаторській системі Баугаузу, де проходження пропедевтичного курсу було не лише підготовкою до подальшого навчання, а й певною мірою ініціацією і засобом подолати залишки традицій-

⁵ Веркбунд (нім. Deutscher Werkbund) — Германський художньо-промисловий союз» – утворене 1907 р. об'єднання художників, архітекторів, майстрів, художнього ремісництва. Серед його засновників – видатні архітектори та художники: Мутезіус, Ван де Вельде, Беренс, Ле Корбюзьє та ін.

⁶ Йоганнес Іттен (1888–1967) – швейцарський експресіоніст, художник, дизайнер, письменник і теоретик; автор першої версії пропедевтичного курсу (фор курс).

⁷ Веньженьхуа – китайська школа «літераторів та вчених», або «школа інтелектуалів», пропагувала свободу творчості, спонтанність як вільне дозволя вільної людини.

⁸ Такехіса Юмеджі (1884–1934) – поет, прозаїк, художник, дизайнер, фотограф, чий графічні розробки і сьогодні широко використовуються у дизайнерських виробках.

⁹ Сен-но Рікю (1522–1591) – один із засновників чайної церемонії, на впливовіша фігура у світі чаю.

¹⁰ Мацуо Башьо (1644–1694) – японський поет, майстер хайку (коротких віршів у 3 рядки).

ної художньої освіти з її класичними взірцями та опорою на знання [5]. Тож ознайомлення студентів з японським традиційним живописом мало не загальнопросвітницький характер, а було важливою складовою художньої підготовки. За влучним висловом К. Деланк, «очі студентів Баугауза були натреновані на далекодхідний живопис» [1, р. 152].

Східні практики, орієнтовані на спонтанні відчуття серцем та вираз глибинної сутності пояснює і ту важливу роль, яка відводилася у пропедевтиці Іттена диханню, ритміці та медитації. У зазначеному сенсі слід згадати й курс, розроблений Г. Грунов¹¹, яка надавала велике значення тілесним рухам, диханню, душі та духу. Вона, немов наслідуючи дзенських попередників, вважала свою систему засобом гармонізації фізичного та духовного, що мало позитивно позначитися на художній практиці [4].

Орієнтальний вектор зберігався у Баугаузі й після звільнення Й. Іттена. Це відбувалося не останньою мірою завдяки викладачам, зацікавленим східними культурами, серед яких – П. Клеє¹² та Й. Альберс¹³. Першого, через його захоплення китайською філософією та спокійні манери студенти з повагою називали Буддою Баугаузу. Викладаючи колористику, він стимулював студентів до пошуку зв'язків між різного типу абстракціями, як-от вимагав співвіднести кольори із простими геометричними фігурами. Східна культура для нього була взірцем іншого типу мислення і відповідно джерелом для пошуку новітніх рішень. Про сутність творчих пошуків та їх китайсько-японські джерела красномовно свідчать роботи майстра «Китаєць» та «Китайське», де художник розкладає на елементи градієнти кольорів, розмаїті лінії, що нагадують складові ієрогліфічних знаків, утворюючи абстрактні композиції із складними колористично-тональними співвідношеннями, взаємодією форм та негативного простору.

¹¹ Гертруда Грунов (1870–1944) – німецька музикантка та педагогиня, викладала у Веймарі курс теорії гармонізації, який відвідували як студенти, так і викладачі.

¹² Пауль Клеє (1879–1940) – німецько-швейцарський художник, розпочав працювати в Баугаузі у 1921 р.

¹³ Йозеф Альберт (1888–1976) – художник, дизайнер, фотограф; вихованець та викладач Баугаузу.

Вступний курс Й. Альберса із цілою низкою завдань з паперової пластики у своїх головних принципах збігається з японським мистецтвом орігамі. Шляхом найпростіших технологічних прийомів (згинання та розрізування) студенти експериментували з формоутворенням, досліджували концепції трансформації поверхні, конструкції тощо. Такі вправи розвивали творчу уяву та мислення студентів, вміння побачити у простому аркуші безліч потенційних форм. Подібні завдання й сьогодні практикуються у Харківській державній академії дизайну і мистецтв у межах пропедевтичного курсу, що веде І. Остапенко¹⁴.

Японські студенти, які стали приїздити до Баугаузу для навчання від початку 1920-х рр., відзначали, що архітектура та предметно-просторове середовище школи нагадувало їм японські традиційні житлові будинки. Сьогодні не існує відомостей, які би прямо вказували на вивчення викладачами майстерень принципів японського будівництва. Більш того, й сам засновник Баугаузу В. Гропіус¹⁵, відвідавши Японію у 1954 р., писав про своє «здивування» тим, наскільки певні погляди і підходи до речей в Японії були близькі до принципів, яких дотримувався Баугауз. У своїй статті «Архітектура Японії», опублікованій в журналі «Perspecta», він визначав ті аспекти, що його приваблювали [7]. Це, насамперед, духовний зв'язок між людиною і місцем її проживання, що можливо лише завдяки гуманізації підходу, який пов'язує дві потреби людини – ментальну й емоційну. Найціннішим внеском японців в універсальну філософію архітектури, Гропіус вважав художню узгодженість духовних і практичних потреб життя. Він звертає увагу на такі аспекти японської архітектури, як простір, ставлення японців до порожнечі і повноти, гнучкість та модульність просторів, аскетизм інтер'єрів.

Однак, факт написання наведених рядків лише через 20 років після закриття школи не

¹⁴ Ігор Володимирович Остапенко (нар. 1951) – член Спілки дизайнерів України, лауреат почесного знаку In Optima Forma за вагомий внесок та пропаганду дизайну України, доцент Харківської державної академії дизайну, керівник творчої майстерні, автор пропедевтичного курсу для дизайнерів.

¹⁵ Вальтер Гропіус (1883–1969) – німецький архітектор, засновник Баугаузу, директор з 1919 по 1928 р.

означає, що їх автор нічого не знав про японську архітектуру до своєї подорожі. Всесвітні виставки, у яких Японія брала участь, знайомили європейців не лише з продуктами ремісництва, а й традиційною архітектурою, що зводилася на експозиційних площадках у масштабі 1:1. Виставка у Чикаго 1893 р., де було зведено і подаровано місту японський павільйон, здобула широкий резонанс у спільноті архітекторів. Вільний простір, розділення опорних та захисних стін, простота матеріалів і конструкцій, можливість трансформацій, єдність із природним середовищем – усе це вражало західних архітекторів. Серед них був і Л. Райт¹⁶, роботи якого найяскравіше репрезентують використання принципів японської архітектури в проектуванні, розробці нового бачення архітектури. Роботами Л. Райта, що являли творче переосмислення японського досвіду, як добре відомо, надихався В.Гропіус.

Крім того, в колах архітекторів та інтелігенції в цілому, набула популярності видана 1886 р. книга Е. Морса¹⁷, присвячена японській архітектурі [8]. Якісні схеми, креслення японських будинків та їх елементів з ретельними коментарями щодо облаштування та обслуговування японського житла давали ясні уявлення про японську архітектуру. Зрештою згадане та інші видання, творчість Райта, японські експозиції на Всесвітніх виставках віддзеркалюють ситуацію, коли західна культура, шукаючи шляхів оновлення, зверталася до цінностей минулого на прикладі японського мистецтва, а Японія шукала на Заході засоби модернізації. Наслідком стала трансформація традиціоналізму в модернізм. Баугауз знаходився у вирії зазначеного процесу.

Не менш яскраві паралелі з японським мистецтвом спостерігаються в театральних експериментах школи. Театральні вистави реформаторами художньої освіти мислилися не лише як творче дозвілля студентів, а й як її важлива складова, саме та галузь, що дозволяє практично втілити ідею синтезу мистецтв. Експерименти керівників театральної май-

стерні, котрі працювали у Баугаузі від самого початку роботи школи і майже до її закриття, виявляють багато спільного з японською театральною традицією. Це, перш за все, звільнення сцени від громіздких декорацій, вивільнення простору, де головною подією стає поява актора; осмислення тіла актора у просторі сцени, конструкції та пластичній виразності його костюму, увага до точності і довершеності його жестів. Це принципова відмова від удавання реальності та прагнення творення іншого, метафізичного світу на сцені.

Усе перелічене впливає з аналізу експериментів О. Шлеммера¹⁸ та напрочуд нагадує естетичні основи японського театру Но¹⁹. Гропіус, узагальнюючи сутність концепції Шлеммера, висловлює думку, що майстер скоріше за все не знався на театральній практиці Но [10]. Проте на той час вже існували європейські видання, присвячені цій та іншим театральним традиціям Японії. Крім того, з 1900 по 1930 рік відбулося чотири гастрольні тури японських театральних труп у Європі. Попри те, що жодна з них не може розглядатися як репрезентант класичної традиції бодай однієї з театральних шкіл Японії, їх виступи унаочнювали принципово інші (і спільні для різних японських театральних напрямів) підходи до організації сценічного простору та акторської майстерності. Саме тому європейська публіка не дослухалася до заперечень японцями ототожнення виступів трупи рівня вуличного театру з професійним театром [11]. Для європейських глядачів і представників театального цеху більш важливими виявилися новітні принципи та прийоми, у яких містився могутній потенціал оновлення театру. Зрештою, сам Шлеммер, своє бачення нового театру, писав, що моделі можна знайти у яванському, китайському, японському театрі [13].

Узагальнюючи викладене, наведемо спогади Ямавакі Мічіко – японської студентки, яка разом із своїм чоловіком навчалася у Баугаузі у 1930–1932 рр. В опублікованих спога-

¹⁶ Френк Ллойд Райт (1867–1959) – американський архітектор, розробник «органічної архітектури», 5 років працював у Японії.

¹⁷ Едвард Сильвестр Морс (1838–1925) американський зоолог та сходознавець.

¹⁸ Оскар Шлеммер (1888–1943) – німецький художник, скульптор, хореограф і театральний художник.

¹⁹ Но (з яп.: майстерність, вміння, талант) – одна з найдавніших театральних традицій Японії, коріння якої сягає 8 ст. Класичний Но складається у 14 ст. та характеризується високим ступенем умовності, символізму.

дах про Школу проводяться порівняння з чайною церемонією. Вона згадує Й. Альберса, який «...виглядав та одягався як людина, що проводить чайну церемонію» та й усе у школі (за її твердженням) за своєю естетикою відповідало принципам ча-но-ю²⁰ [3, р. 109]. Варто зазначити, що батько студентки був майстром чайної церемонії, тож згадане порівняння – більше, ніж риторична фігура. Лаконічність форм, орієнтованість на виявлення внутрішньої сутності, естетичний синкретизм, притаманні чайній церемонії, співпадали з основами педагогічної системи Баугаузу (попри розмаїття підходів його викладачів).

Висновки. Розглянуті паралелі в освітній концепції Баугаузу та японському мистецтві, безумовно, не є вичерпними і потребують більш детальних досліджень. Проте навіть цей побіжний огляд дозволяє пересвідчитися, що становлення дизайну як художньо-проектної діяльності відбувалося під суттєвим прямим або опосередкованим, свідомо (і часто – несвідомо) впливом східних парадигм. Естетичні принципи китайського та японського мистецтва просіяли освітні програми, вправи і художні практики, архітектуру та інтер'єри кампусів, художні рішення студентів.

Окремі аспекти навчального процесу, зіставлені з китайськими та японськими художніми практиками, через брак матеріалів залишилися поза межами запропонова-

ної розвідки. До таких належать завдання на вивчення матеріалів, їх фактур, фізичних властивостей та естетичного потенціалу.

Свідоме звернення фундаторів школи до художніх традицій Східної Азії пояснюється певною мірою програмним відкиданням академічної системи, пошуком альтернативних шляхів у творчому та виховному процесі. Тому поширене уявлення про розвиток модернізму в Японії та Китаї як результат впливу західних практик, потребує уточнень. Як випливає з викладеного матеріалу, студентам з Японії не доводилося ламати естетичні стереотипи, вони дуже органічно почували себе у Баугаузі, де народження модернізму збіглося з японською традицією (не можна не помітити в цьому певний історико-культурний оксюморон). Так само й китайські засновники дизайнерської освіти, наслідуючи досвід німецької Школи, стикалися з модернізованими версіями власного мистецького досвіду. Тож зазначений процес був, принаймні, двоїтим.

Ми солідаризуємося з думкою Г. П. Рейліх, що сьогодні навряд чи знайдеться художня програма на будь-якому рівні освіти, яка би тією чи іншою мірою не містила би залишків старого пропедевтичного курсу [12, р. 302]. Тому подальше вивчення освітньо-виховної концепції Баугаузу та педагогічних поглядів і програм її окремих представників, дозволить осмислити витоки та сутність та глибину впливу орієнталізму на сучасні дизайнерські практики.

²⁰ Ча-но-ю – мистецтво (шлях) чаю; зазвичай перекладається як чайна церемонія

Література:

1. Delank, C. (1996). *Das imaginäre Japan in der Kunst. 'Japanbilder' vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, iudicium, Munich, p. 152. [In German].
2. Yoshimasa, Kaneko. Johannes Itten's Interest in Japanese Ink Painting – Shounan Mizukoshi and Yumeji Takehisa's Japanese ink painting classes at the Itten-Schule. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6084/johannes-itten-s-interest-in-japanese-ink-painting?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=07364ecf8e1672de86df126fb72f9cc9>. (data zvernennia: 20.01.2021). [In English].
3. Čapkova, H. (2017). Bauhaus and Tea Ceremony. A Study of Mutual Impact in Design Education between Germany and Japan in the Interwar Period. *Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pp. 103–120. [In English].
4. Burchert, L. Gertrud Grunow's Theory of Harmonization. A Connection between European Reform Pedagogy and Asian Meditation? *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3895/gertrud-grunow-s-theory-of-harmonization>. (data zvernennia: 12.01.2021). [In English].
5. Wick, R. K. Three Preliminary Courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>. (data zvernennia: 25.01.2021). [In English].

6. Gjerde, E. Open Your Eyes. Breathing New Life Into Bauhaus Papercuts. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1703/open-your-eyes>. (data zvernennia: 12.01.2021). [In English].
7. Gropius, W. (1955). Architecture in Japan. *Perspecta*, vol. 3, 1955, pp. 9–80. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1566830. (data zvernennia: 14.01.2021). [In English].
8. Morse, E. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Boston, Ed. Ticknor and Company. 372 p. [In English].
9. Noda Y. (2023). Paul Klee's Chinese Picture and Chinese II. Zwitscher-Maschine. *Journal on Paul Klee*, No 13. URL: <https://www.zwitscher-maschine.org/archive/2016/9/11/noda-klees-chinese-picture-and-chinese-2>. (data zvernennia: 12.12.2022). [In English].
10. *The Theater of the Bauhaus*. Ed. W. Gropius, A. Wensinger. URL: https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf. (data zvernennia: 20.01.2021). [In English].
11. Tschudin, Jean-Jacques (2016). Kabuki's Early Ventures onto Western Stages (1900–1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako. *Cipango – French Journal of Japanese Studies*. no.5. *New Perspectives on Japan's Performing Arts*. URL: <https://journals.openedition.org/cjs/1168>. (data zvernennia: 10.01.2021). [In English].
12. Raleigh, H. P. (1968). Johannes Itten and the Background of Modern Art Education. *Art Journal*, vol. 27, no. 3. pp. 284–302. [In English].
13. Schlemmer O. Theater at the Bauhaus (1925). *The Charnel-House. From Bauhaus to Beinhaus*. URL: <https://thecharnelhouse.org/2013/07/20/theater-buhne/> (data zvernennia: 10.12.2022). [In English].

УДК 46.1107

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.8>**Тарасенко Юлія Миколаївна,**

аспірантка

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1310-4840

ТРАНСГРЕСІЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПРОСТОРУ

Мета статті полягає в філософському та мистецтвознавчому осмисленні ідеї трансгресії, що розглядається як потужний поштовх антропосоціогенеза та чинник змін в мистецтвознавчому контексті. В статті поставлене завдання, щодо розмежування феномену трансгресії та визначення такого виду трансгресії як культурна. **Методологія роботи** ґрунтується на структурно-функціональному і системному типах аналізу, методі узагальнення, який дозволив виявити спільну світоглядну парадигму культурного виду трансгресії. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше було здійснено поєднання культурної трансгресії з застосуванням та впливом мистецтвознавчих практик на особистісні зміни та проаналізоване комплексне практичне дослідження, яке надало можливості виявленню інструментарію для створення взаємодії «мистецтво-практика». **Висновки.** Трансгресія, що порушує загальноприйняті та загальновідомі кордони, виводить соціум на новий культурний рівень, здійснюючи прорив в освітньому середовищі, науковому та творчому. Соціальна трансгресія пов'язана з законами, що регламентують буття людини в суспільстві, проте феномен культурної трансгресії є результатом новаторства індивіду при створенні нових культурних цінностей. Завдяки порушенню законів загальноприйнятого людина долає власну обмеженість та здійснює особисту суверенну волю. Саме в цьому є цінність трансгресії в контексті мистецтвознавчих практик. Трансгресія сама по собі не є позитивним чи негативним явищем. Це один із механізмів пристосування до нових умов існування, які дають змогу людині чи суспільству виживати в складних умовах.

Ключові слова: трансгресія, межа, порушення, культурна трансгресія, вплив мистецтва, мистецтвознавчі практики.

Tarasenko Yuliya. TRANSGRESSION IN CONTEXT ART AND ART EXPERIENCE SPACE

The purpose of the work. Consists in the philosophical and art-historical understanding of the idea of transgression, which is considered as a powerful impulse of anthroposociogenesis and a factor of changes in the art-historical context. The article sets out the task of distinguishing the phenomenon of transgression and defining this type of transgression as cultural. **The research methodology.** Is based on structural-functional and systemic types of analysis, the method of generalization, which made it possible to reveal a common worldview paradigm of a cultural type of transgression. **Conclusions.** ransgression, which violates generally accepted and well-known boundaries, brings society to a new cultural level, making a breakthrough in the educational, scientific and creative environment. Social transgression is related to the laws that regulate human existence in society, but the phenomenon of cultural transgression is the result of individual innovation in the creation of new cultural values. Thanks to the violation of the generally accepted laws, a person overcomes his own limitations and exercises his personal sovereign will. This is precisely the value of transgression in the context of art studies practices. Transgression in itself is not a positive or negative phenomenon. This is one of the mechanisms of adaptation to new conditions of existence, which enable a person or society to survive in difficult conditions.

Key words: transgression, border, violation, cultural transgression, influence of art, art studies practices.

Актуальність теми дослідження. З другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в науковому полі все більше розповсюджується міждисциплінарний підхід, що надає можливості при взаємодії різних дисциплін діяти до нових, глибоких та достатньо розширених наукових знань. Міждисциплінарний підхід безпосередньо пов'язаний з актом тран-

сгресії, як методом наукового пізнання, що сприяє виходу за існуючі межі в традиційній науковій практиці та існуючих стереотипних ствердженнях. Питання трансгресії є багатозначним та все більше використовується в різних наукових площинах, що знаходять своє вагоме місце в сучасній науці. Автономність науки починає розмикати кордони, що раніше

вважались постійними, чіткими та ізольованими від інших систем. Адже саме наука уособлює в собі діяльність, що постійно порушує, стирає та перебудовує дисциплінарні, соціальні та наукові кордони. В процесі наукового пізнання долаються межі конкретної дисципліни, що підводять цей акт до визначення поняття трансгресії.

В цій статті мова піде про дослідження акту трансгресії в контексті впливу мистецтвознавчих практик, що мають потужну силу для здійснення змін та формуванні особистості. Поставлена мета передбачає визначення складного та варіативного феномену трансгресії як акту, що уможливорює особистісні зміни при взаємодії з мистецтвознавчими практиками.

Аналіз досліджень і публікацій. Чимало наукових досліджень присвячено питанню трансгресії та впливу мистецтва на особистість, зокрема зазначену тему досліджували: М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Батай, Личкова В. А., Каштанова С. М. та інші. Переважну кількість теоретичних висновків та аналізів було здійснено здебільшого в філософському та культуротворчому контексті. Карпов В. В. провів дослідження впливу трансгресії на становлення музейного простору. Проте досліджень у контексті поєднання трансгресивних процесів з практичними мистецтвознавчими діями в науковій мережі не вистачає.

Виклад основного матеріалу. Питання визначення трансгресії та культурних цінностей в широкому прояві передбачає попередньо вступний момент – розкриття понять, що створюють первинний простір для тлумачення.

В сучасному науковому полі, «трансгресія» – це поняття що визначає питання досягнення суб'єктом зовнішнього стану та вихід за межі по інший бік явища, стану чи об'єкту. «Трансгресія» в перекладі з латинської мови «trans» – через, за і «gressus» – наближатися, переходити, нападати. Трансгресія одне з понять, що використовується, як в класичній філософії, так і в філософії постмодернізму та фіксує феномен переходу межі можливого і неможливого. Трансгресію визначають як погляд звернений на межу «подолання неподоланої межі». Також поняття «трансгресія»

в біології визначається, як подолання, ослаблення чи підсилення прояву певної генетичної ознаки, що були властиві організму нащадків. В геології та географії – наступ моря на сушу або підвищення рівня моря. Однак, питання щодо визначення трансгресії в контексті мистецтвознавчої науки залишається недостатньо розкритим та потребує додаткових досліджень, аналізу й практичного втілення [3].

Слід розпочати з загального стану. Так, соціальне та індивідуальне буття людини розгортається здебільшого при взаємозв'язку з певними межами, які відділяють допустиме від недопустимого, можливе від неможливого. Здійснюючи той чи інший вчинок, людина змушена постійно ставити собі питання, як близько віна підходить до межі дозволеного та чи не порушила вона її. На протязі історії людину приваблює та провокує докільля перейти межу між дозволеним та недозволеним і опинитися, хоча б не на довго, по інший бік іншого чи забороненого. Саме в цьому бажанні вийти за межі або змінити звичний потік речей і проявляється трансгресивна сутність людини.

Під класичним визначенням трансгресії розуміється порушення заборони та зневажання ustalених меж. Навіть порушення в акті трансгресії, заборона не перестає залишатися заборонаю. Це з одного боку підкреслює фундаментальність цього явища, а з іншого, надає трансгресивним діям статусу злочину чи гріха. Передовсім ніж перейти до поняття трансгресії та складу трансгресивного досвіду, слід звернутись до джерела у філософському розумінні трансгресії. Так у філософському осмисленні трансгресія розглядається як головна складова антропосоціогенеза. Феномен трансгресії має такі загальні поняття які розподіляються на два види та окреслюють різні рівні буття людини. Так, соціальна трансгресія має справу з правилами та установленими законами які регламентують життя людини в суспільстві. Натомість, культурна трансгресія є результат новаторства, креативності особистості, яка здійснює культурні чи наукові цінності всупереч нормам діючої культурної парадигми.

Проблематика трансгресії є предметом моральної філософії, яка розкриває співвідношення добра і зла та розглядається в контексті філософії права через закон та його порушення. Тим не менш, саме визначення трансгресії припускає не просто порушення певних меж між законним чи незаконним, добром чи злом, а саме ставить питання про межі – чи то соціуму, моралі та межі раціональності і кінцевості. В такому сенсі проблематика трансгресії здійснює певний шлях становлення самостійного філософського питання, що знаходило своє відображення у таких мислителів, як І. Кант, Г. Гегель та М. Хайдеггер.

Філософія Канта ініціює проблему меж розуму та проблему самовизначення. Так самовизначення передбачає визначення особистісних меж, які приймаються як «заперечення, що породжують думку про величність, оскільки вона не має абсолютної повноти» [6, с. 34]. Межі розділяють іманентне та трансцендентне, які не співпадають між собою з огляду наявності зазначених меж, але при цьому певним чином причетні одне до одного. Така причетність проявляється, як зазначає Кант, не в безпосередньому єднанні, а в «прикордонному єднанні», тобто поєднання на межі, яка з'єднує та розділяє, і навпаки. Людина не може подолати межу, що розділяє буття з небуттям, але вона може «підійти до неї із середини буття, визнаючи трансцендентне небуття фундаментом, яке розгортається перед людиною, як завершеною істотою» [6].

Погляд Гегеля на питання трансгресії розкриває те, що всяке буття визначено певною якістю, що одночасно і є його межа. Однак при цьому визначеність припускає кінцевість речі. Таке прагнення вийти за межі свого буття є основою руху трансгресії, оскільки кожна даність намагається вийти за свої межі та придбати тотальність сущого, що не притаманна йому в існуючих межах, але з якою вона себе співвідносить. За такою думкою Гегеля, трансгресія виявляється намаганням дійти до повноти буття, яка недоступна істоті в силу її обмеженості, а ймовірно і намаганням вийти за межі кінцевого.

Важливу роль в проблематиці трансгресії відіграло хайдеггерівське осмислення буття та смерті, а саме те, що всяке буття є по суті своєму вмирання, однак досвід буденності припускає втечу від смерті, сприйняття її як смерті тільки інших істот, а не своєї особистої. Тим не менш, як зазначав Хайдеггер, смерть, наскільки вона є, по суті «завжди моя» [4]. В цьому значенні смерть розкривається як певна буттєва можливість. Таким чином, трансгресія набуває сенсу не тільки як бажання суб'єкту «вислизнути за потужні межі поневолюючи структуру – мови, психіки та соціуму» [там само], але в першу чергу як можливість взаємодії з межею кінцевого, а саме – з особистісною смертю. Саме на цих філософських системах базується філософське визначення трансгресії, на якому тримаються інші філософські ідеї та установки, зокрема і психоаналітичні.

Однак за думкою Каштанової С.М. формування трансгресії як окремого поля стає результатом історичного розвитку. Оскільки фундаментальні межі розхитуються, що робить проблему меж і їх порушення актуальною. В цьому сенсі трансгресія стає важливим питанням в контексті соціальних та культурних зрушень, що розглядається в конкретних видах практики порушення меж чи сталих норм, процесів та стверджень у суспільстві. Загальне поняття трансгресії звертається до людини у доступній формі соціалізації з тим, щоб зрозуміти сутність сучасних процесів людини та суспільства [7, с. 45].

Головним чином предмет дослідження стає певним феноменом, що тим самим дозволяє задавати питання про межі дозволеного чи допустимого в контексті дій, що виходять за межі обмежень та переходять в площину змін культурного, емоційного та інтелектуального зрушення у особистості. Тим не менш, загальне питання, що спонукає людину виходити за межі загальноприйнятого, та що підштовхує здійснити акт трансгресії, залишається відкритим.

Слід визначити, що природа людини є амбівалентною, тобто вона має людську, що в широкому сенсі передбачає духовність, розумність, моральність, та тваринну, що є

відправним в еволюції людини і з якої бере початок тілесність та решта проявів з цим пов'язаних. Ці дві природи перебувають в постійній взаємодії та впливають одна на одну. Та саме в цих категоріях народжується людина, яка обумовлена такою природою на свій розвиток та еволюцію. Можливо допустити, що саме ця «гра» надає людині певну гармонію, завдяки якій вона є та, хто є. Однак скоріше за все, саме ця «гра» задає людині умови для постійної боротьби в цій амбівалентності, що виражається на всіх сферах людського буття, яке визначає собою розвиток та функціонування соціуму. Фактично, сутність людини редукується наукою, що розмежує тваринне та розумне, і саме розум стає домінантою в людській поведінці, що заміняє та витісняє тваринне. Проте останнє не зникає безслідно, а час від часу активується, а тому людина змушена оперувати між потребами двох станів. Тож, боротьба між тваринним та людським ніколи не закінчується.

Та як зазначає Ж.Батай, саме завдяки цій боротьбі виникають культурні та соціальні цінності, головна задача яких полягає в здійсненні протистояння людської природи над тваринною [1, с. 173]. Таким чином, можемо говорити, що становлення людини здійснюється завдяки її процесу осмислення та часткового подолання своєї тваринної природи. Саме взаємодія зі своїм тваринним і є фундамент, на якому будується людяність, розвиток, а також соціальність і культура.

Очевидно, що саме склад мистецтва з його культурно та духовно утворюючою функцією є тим невід'ємним інструментом, що формує свідомість та культурні цінності особистості, що витісняє те тваринне, як зазначив Батай.

Людина в силу своєї кінцевості та співвідношення з іншими людьми, усвідомлює своє буття як замкнене, обмежене на різних рівнях та здійснює взаємодію зі світом при наявності певних соціальних та моральних кордонів.

Такі межі не можуть бути зняті, однак обмеженість життя не передбачає її завершення. На соціальному рівні подолання встановлених обмежень дають можливість формувати нові моральні та культурні норми [12, с. 117]. В цій перспективі зазначається, що трансгрес-

сія розуміється як неприйняття крайніх меж та незгода визнати їх владу над своїм життям та над своєю особистістю. Так, завдяки активній дії мистецьких та мистецтвознавчих практик людина має змогу розімкнутись зі свого внутрішнього стану, зі свого Его та перевести вектор власного сприйняття на світ зовнішній. Як то через вивчення історії мистецтв чи через творчий акт, які виводять людину з повсякденного та буденного, що і є однією із вагомих функцій локальної культурної трансгресії.

Зазначену думку ми можемо розширити тим, що вся історія мистецтв пронизана постійними трансгресивними актами, які змінювали хід розвитку самого мистецтва. Кожна наступна епоха відривалась від попередніх усталених засад та виходила за створені раніше межі. Так доба Ренесансу відмежовувалась від Середньовіччя, стверджуючись на античних засадах. Митці виходили за межі наукових знань, відкривали закони лінійної та повітряної перспективи, створювали твори на міфологічній основі, досягали реалізму в зображенні. Всі ці досягнення ми можемо розглядати крізь призму загального трансгресивного акту, який відноситься як до ремісничої діяльності так і до мислетворчої. Таким чином маємо ще одне визначання, що трансгресія одночасно з негативними властивостями набуває і позитивних рис. В такому випадку можемо говорити, що трансгресія надає можливості виходу за загальноприйняті рамки, які мають в собі певний утилітарний сенс і таким чином розширює склад соціального, культурного та ціннісного устрою.

Надалі це надає можливості розглядати акт трансгресії не лише як способу подолання усталеності та замкненості існуючих кордонів, а також розглядати трансгресію як акт, що сприяє створенню новаторства, креативності та смислових кордонів. Тобто, трансгресія може бути запереченням певних рамок суспільства, але тим не менш, трансгресія стверджує, що людина має право не погоджуватись з тими обмеженнями, які на неї покладено, та долати рівень своєї обізнаності. Це можемо проілюструвати прикладами сучасних зрушень в освітніх процесах, які демонструють

постійне накопичення людьми нових знань в тому числі і з мистецтвознавства.

Слід ще раз наголосити, що трансгресія у класичному філософському вимірі виявляє себе неоднозначно, вона є певним «підривом» через вторгнення краси у свідомість та розширення світоглядних меж особистості. Таким чином, здійснювати трансгресію означає вихід по інший бік межі чи кордонів, що встановлені законами, заповіддю, звичаями, правилами, тобто це означає переступити та порушити обмеження як зовні так і внутрішньо.

Розглядаючи акт трансгресії в мистецькому контексті, на прикладі коли людина без професійних навичок та досвіду створює живопис, вона таким чином розриває свої внутрішні межі та стереотипні обмеження, які стосуються творчого самовираження. В суспільстві доволі часто зберігається тенденція, в якій люди не творчих професій не можуть собі дозволити творчий прояв, чи то співати, чи то малювати та інше. Це стосується і малярського ремесла, вважаючи художника за людину з екстраординарними здібностями, до діяльності якого неможливо наблизитись людині не творчої професії та без спеціальних навичок. Такими упередженнями людина часто себе обмежує чим звужує перелік можливих актів власного розвитку та особистісного творчого потенціалу. Участь у майстер-класі з живопису надають поштовху в переосмисленні та сприйнятті як самої себе так і оточуючого простору. Погляд на навколишній світ набуває уважності художника. Фарби, форми, мистецькі об'єкти людина починає відстежувати в навколишній буденності. Людина відзначила в собі, якщо вона змогла створити те, що раніше вважала неможливим, то отриманий успіх вона зможе перенести у інші сфери свого життя. Цей досвід формує психологічний стан, в якому людина змогла подолати внутрішні бар'єри та вийти за рамки власної обмеженості. Майстер класи ніби виводять з буденної дійсності, відривають її від поточності та через конструювання зображення набуває нових навичок. Такий жест є трансгресивним, оскільки він звернений на порушення колишнього порядку знань, вмінь та стереотипів.

Маємо також приклади майстер-класів, що здійснили потужний вплив на професійну сферу. Учасниці здобули такого піднесеного стану, який трансформувалася внутрішня погляди щодо власного покликання та згодом змінили сферу професійної діяльності – стали художницями.

Авторка статті мала особистий трансгресивний досвід, коли з юридичною освітою спрямувала в бік свого внутрішнього творчого покликання та розпочала шлях майстрині, яка згодом стала навчати цій справі інших. Такий акт трансгресії може мати різні форми прояву та по різному інтегруватись в соціумі, однак внутрішня саморефлексія вказувала на те, що людина здійснює дещо неприйнятне з точки зору суспільної моралі та порушує межі, які окреслює соціум і таким чином порушує існуючі закони. Перехід з однієї сфери в іншу супроводжувався складним внутрішнім станом: з одного боку неминуче бажання пізнати світ мистецтва та ділитись знаннями з іншими, а з іншого, як подолати межі і знайти гідне місце в соціальному устрою, який має певні закони та стереотипні переконання. Проте з самого початку творчої справи виявився внутрішній стан, який повністю охопив не лише зовнішню діяльність, а й почав потужні зрушення внутрішнього життя. Занурення в мистецтвознавчі практики вплинуло на трансформацію не лише авторки статті, а й оточуючого середовища.

В загалі прагнення людини до трансгресії обумовлено спробою відшукувати різні форми прояву та практичної реалізації в межах соціального життя. Таким чином людина уособлює в собі необхідність підкреслити свою людську природу саме через порушення усталених норм та дій які мають звичний рух речей. Такий вид трансгресії знаходить свою реалізацію в індивідуальному та особистісному житті людини. Це стосується дії, що направлена на вихід за межі загальноприйнятого порядку та переконань, які створюють людині обмеження щодо прояву її покликання та реалізації поза межами професійної освіти. Трансгресія є спроба перейти за межі дозволеного назустріч загальному, назустріч цілісному та необмеженому в житті,

що виявляється недоступною в повсякденній формі життєдіяльності людини.

Вищезазначений акт трансгресії мав локальний прояв, проте це не вичерпний спосіб змін. Визначаючи актуальність та потребу в здійсненні акту трансгресії, саме в часи, коли людство потрапляє в нестабільні часи чи хаос, люди намагаються вийти з цього стану або навести лад в своєму житті, залучаючи саме трансгресивні дії глобального характеру. Історія має не поодинокі приклади революцій та культурно-масових заходів, які вносять зміни в суспільне життя людей та держави в цілому.

В контексті впливу мистецтвознавчих практик слід визначити види трансгресії, які поділяються на висхідні і низхідні та мають складові, що визначають властивості та ознаки меж. Так, трансгресія, що на початковому етапі породжує межі і є трансгресією висхідною, оскільки цей вид конструє соціальне буття на засадах закону. З існуючими мажами має справу низхідна трансгресія, що порушує усталені заборони. Такий вид трансгресії знаходить свій вираз в житті конкретного індивіда та підводить людину до виходу за межі загально визначеного порядку, що накладає певні обмеження на покликання людини. Однак, людина завдяки мистецьким практикам дозволяє собі доторкнутись до своєї живої та творчої суті, виразити зовні те, що сховане, несміливе чи пригнічене, те, що було щільно завинуте в підсвідоме. Та як відомо, потяг, який був признаний як неможливий, нікуди не зникає.

Реалізація такої трансгресивної діяльності може приймати різні форми своєї реалізації та по різному виявлятися в соціумі. Такий вид висхідної трансгресії має в собі конструктивне джерело, що порівнюється з еволюційним процесом розвитку життя людини та розвитку соціуму, що впливають на становлення та формування культурних цінностей. Та якщо трансгресія є елементом заперечення та порушення меж, то в даному випадку йдеться про порушення меж в контексті творчого та пізнавального процесу, який людина відважується зрушити. А результати такого трансгресивного акту в подальшому є культурним надбанням.

Доповнюючи поняття трансгресії в мистецтві, можемо зазначити, що подолання звичайних та усталених поглядів, норм сприяють подоланню та переосмисленню життя реципієнта. Як бачимо, проблематика трансгресії виходить за свої межі і тим, що термін визначає дещо більше, ніж порушення, оскільки здійснювати трансгресію означає також стверджувати, схвалювати закони, заповіді та звичаї. Акт трансгресії є одночасно актом рефлексивним та стверджуючим [4].

Отже трансгресія переступає власні межі припустимого та актуалізує саму сутність межі. Трансгресивне правило чи межа несуть в собі своє вже певне порушення або спонукання не підкорюватись встановленому. Таким чином сама природа терміну трансгресії складається із частини правил та можливості їх порушень. Сутність трансгресії, як за думкою Каштанової С.М. полягає в переході в сферу сакрального, до якої належить все, що так чи інакше суперечить порядку профанному. Таким чином трансгресія як соціальне та культурне явище постійно перебуває на межі між сакральним та профанним чим здійснює очевидне перетворення [12].

Акт трансгресії через мистецтвознавчу практику належить до сфери висхідної трансгресії, котра торкається питань духовності та істини буття. Це визначається не лише в чуттєвому сприйнятті естетики, а й в порушенні меж завдяки яким розширюються інтелектуальні кордони та і в цілому все світосприйняття.

Більше того, концепція трансгресивної людини демонструє спробу подивитись на індивіда, як на експансивну та творчу особистість, дії якої обумовлені відносно постійними компонентами: емоційним, інтелектуальним та творчим розвитком. Погляд на ці категорії в контексті мистецьких практик не знаходився в центрі уваги, які здатні направляти рушійні сили людської діяльності, що знаходять свій відбиток в структурі особистості. За думкою Р.Інгардена, який зазначив, що людська природа складається із постійного намагання подолати в собі тваринне та зрости над ним своєю людською роллю як творець цінностей.

На цьому етапі слід звернутись до характеристик, що зосередились на практиках трансгресії та знайшли своє відображення в культурному житті соціуму. Нажаль процеси пізнання мистецтва розірвані з життям в широкому сенсі, проте його впливові характеристики, що використовуються як дієвий чинник, мають свою потужну трансформаційну дію.

У цьому полягає соціально-філософський сенс трансгресії: рамки, які конституують суспільне буття, порушуються лише у тому, щоб знову перемогти у своїй фундаментальності і незамінності, бо з допомогою порушення на мить демонструється той лютий і небезпечний природний світ, у якому все було б, якби не було цих рамок. Основний же парадокс полягає в тому, що раніше ці самі рамки були встановлені в результаті трансгресивного акта. У цьому сенсі можна спробувати розрізнити два види трансгресії. З одного боку, можна говорити про трансгресію соціального порядку. Це – трансгресія в батаївському сенсі, яка є проявом свободи, яка не має нічого спільного з користю, але спрямована лише на досягнення задоволення. Така трансгресія протистоїть усьому, що вважається нормою у найширшому її розумінні [5]. Вона дозволяє людині на мить торкнутися його тваринної суті, випустити назовні ту агресивну істоту, яка живе в тій чи іншій формі в кожному з нас. Серед цих трансгресій є такі, на які суспільство схилено запліщувати очі, але в основному вони, звичайно, вимагають покарання, щоб продемонструвати торжество закону, який щоразу заново народжується в акті трансгресії. Однак «злочин межі не є його відсутність» [1, с. 45], і тому ключовим моментом тут є той факт, що в результаті трансгресивного порушення закону соціальний світ не руйнується, а продовжує існувати, оскільки після конкретного акта трансгресії людина повертається у стабільний світ законності.

У сучасному дискурсі важливим постає питання такої форми трансгресії, яку ми умовно називаємо культурною трансгресією. Якщо трансгресія соціальна вважається загальноприйнятною та має відтінок з негативною конотацією, то культурна чи творча тран-

сгресія виявляється трансгресією «зі знаком плюс», оскільки містить у собі трансформаційний та конструктивний початок та порівнюється з еволюційним процесом розвитку життя. Починаючи з першого акта трансгресії, можна продовжити цей ланцюжок трансгресій, які впливають на розвиток культурних, наукових та інших соціальних цінностей.

Як було вище зазначено, трансгресія – це за кордон, йдеться про межі пізнаного Універсуму. Так, те що зараз є культурним надбанням, спочатку являло собою кричущий трансгресивний акт розірвання кордонів зрозумілого та прийнятого в світі. Наприклад, досягнення та відкриття Галілея і Бруно були найжорстокішою трансгресією світосприйняття, яке змінювало переконання в ті часи. Однак порушення загальноприйнятих кордонів започаткували нову науку та стали головними відправними засадами для наступного покоління.

Кожна доба має своїх видатних людей, що порушували ті чи інші закони. В мистецтві це постійно відбувалось та не закінчується і в сучасні часи. Також серед відомих митців було чимало новаторів та людей, що змінювали багатовікові канони. Це Джото Ді Бондоне з цього першими емоційним зображеннями на фресках капели Скровені, Леонардо Да Вінчі з його «сфумато», Мікеланджело де Караваджо та його «теневросо», все ХХ століття буквально пронизане виходом за межі усталеного в мистецтві. Така трансгресія порушує межі та відкриває шлях у незвідане. «Будь-який прорив у пізнанні чогось чи у розкритті таємниці, завжди пов'язаний з виходом за кордони, з подоланням заборони» [4, с. 12].

Трансгресія є засобом за допомогою якого людина діє при здобутті нового досвіду. Такий досвід акумулює трансгресивну свідомість людини та складає засади різноманіття для людської комунікації, як з собою, так із соціумом. Психологічні механізми трансгресії будуються на потребах, цінностях, інтересах, установках індивіду та опосередковано визначають цим свою активність, як на індивідуальному так і на колективному рівні.

Є підстави вважати, що мистецькі та мистецтвознавчі практики здійснюють поштовх,

який зрушує цілу низку смислових обмежень, людина ніби перероджується. В пізнанні мистецького твору людина виходить за межі свого відчуття, ніби розмикає себе з середини вбираючи в себе знання, відчуття, конструює нове з попередньо набутих досвідом. Завдяки чому людина зростає духовно, збагачує культурній досвід, через розуміння та поєднання з надбанням світової та вітчизняної культури. Людина таким чином вкушає смак світу, вводить його в своє тіло, робить його частиною себе, проживає емоційне піднесення та збагачує свій інтелектуальний стан. Такий вид трансгресії порівнюється з певним пробудженням свідомості, зосередженості на тому моменті в якому при розгляді того чи іншого твору народжуються свої особисті відкриття, складаються образи, які визначають взаємовідношення між людиною та світом. Зустріч зі світом образотворчого мистецтва в трансгресивному акті визначає, що людина вже не буде колишньою, вона «сумірується» та змінюється її відношення до себе, до інших людей, до мистецтва і до життя. Це особливе переживання світу, коли людина виходить за межі своєї свідомості та відношення до конкретного твору мистецтва. Усвідомлюючи нову дійсність, людина за допомогою зазначених практики, виходить за свої межі, та будує свій інший світ, духовний, культурний, естетичний, чуттєвий в якому віна відчуває себе справжньо існуючою. В процесі поєднання світу буденного зі світом мистецьким створюються умови для трансгресивного переходу. Такий акт підсилює та збагачує досвід різного виду, сприяє усвідомленню та формуванню культурних цінностей особистості.

Розкриваючи питання культурних цінностей та культури, на історичній шкалі ми торкаємося тих складових, що є притаманні тій чи іншій культурі та увиразнюють трансгресивну свідомість людини починаючи з античного світу, людини Середньовіччя, епохи Відродження і до сучасного мистецтва. Визначення та склад трансгресивної свідомості змінюється від культури до культури, від епохи до епохи, від одного етносу до іншого. Так змінюються трансгресивні комунікації в окремих формах людського досвіду та практиках трансгресії.

Розглянемо це питання детальніше. Культура – феномен, що фундаментальним чином вводить в склад характеристик людини загальні поняття, які надають напрям до певної поведінки з притаманними людині переживаннями, міркуваннями. Важливою складовою культури є те, що вона створена не на порожньому просторі, культура має визначення меж, заборон та обмежень. Таким чином, культура вбудовується в початок життя та діяльність людини чим здійснює свій вплив на її поведінку, яка стосується таких понять як Бог, дух, абсолют, світовий розум, воля. Одним із перших, хто розглядав питання трансгресії в контексті переосмислення базових культурних цінностей був М. Фуко, а саме погляд на трансгресію як подолання обмеження, подолання різних культурних обмежень та заборон, вихід «за» межі та «через» ексцес. Фуко зазначав: «Трансгресія – це жест, який спрямований на межу... Трансгресія доводить межу до межі її буття; вона пробуджує свідомість неминучого зникнення.» [12, с. 6].

Трансгресія як концепт постмодернізму є подолання непрохідного кордону та перш за все бар'єру між можливим та неможливим. Але не варто зводити трансгресію лише з непереборною межею, оскільки трансгресивна здібність людини пов'язана з синтезом різних форм культурного досвіду. Зазначена здібність визначає наявність у людській психіці складної структури, яка пов'язується з культурними цінностями людини та суспільства. Також трансгресивна свідомість є одним із інтегральних аспектів людини, що сприяє перетворенню, придбання та відтворенню досвіду в культурі. Саме ці процеси внутрішньої інтеграції надають людині складну систему переходу при поєднання наукового мислення в контексті мистецтвознавчої практики, які здатні здійснити культурну транспозицію. Така трансгресивна свідомість має універсальну змістовність, завдяки можливості людини поєднувати в собі всю складність зовнішнього упорядкованого світу з внутрішнім неупорядкованим світом цінностей. Визначити один із процесів особистісної трансгресії ми можемо через категорію чесноти, яка є критерієм істинності існування, А саме: рух «донизу» (згрішити)

одночасно виявляється рух «догори» (подолати) і це дозволяє людині, яка пройшла через гріх «повернутись» в зовнішній об'єктивний світ людиною, яка за цей зовнішній світ вболіває. Такий вид трансгресивної свідомості сприяє руху що суголосний взаємодії внутрішній людській суб'єктивності та зовнішнім цінностям, які людина вкладає в свій життєвий досвід.

Розглядаючи такий акт висхідної та низхідної трансгресії, який є теоретичним визначенням, що одночасно демонструє і практичну свою дію в створенні культурних цінностей, доречно навести ще один приклад з досліджень в контексті впливу мистецтвознавчих практик. Учасникам з різних фокус груп віком від 35 років була запропонована програма курсу з образотворчого мистецтва. На протязі трьох місяців активного вивчення та формування знань з історії мистецтва учасники відзначили на собі потужну дію від взаємодії з новим освітнім процесом. Відчуття ефективності, емоційного та інтелектуального наповнення вони пов'язували зі своєю орієнтацією на пізнання мистецтва.

В трансгресивній концепції особистість є відкритою системою, яка поєднується з зовнішнім світом та діяльністю людини: переробка інформації, фантазія, спостереження, запам'ятовування, поєднання з попередньо здобутими знаннями, рефлексія, переосмислення ціннісних категорій, тощо. Така дія трансгресії виконує головну роль в регулюючій системі розвитку та формування особистості. Таким чином виокремлюється чинник трансгресії як винахідливий та експансивний, що виходить за межі повсякденного, звичного чи типового, завдяки чому особистість чи колектив формують нові структури або руйнують колишні структури, створюють нові ціннісні орієнтири. Такі функції є джерелом розвитку на засадах мистецтвознавчої науки, адже історія людства, як виду і як індивіду, за думкою Н.Харарі, є історія постійних спроб подолання особистісних меж, фізичних та

меж знання; це поява невідомих раніше форм та структур.

Висновки. Трансгресія, що порушує загальноприйняті та загальновідомі кордони, виводить соціум на новий культурний рівень, здійснюючи прорив в освітньому середовищу, науковому та творчому. Соціальна трансгресія пов'язана з законами, що регламентують буття людини в суспільстві, проте феномен культурної трансгресії є результатом новаторства індивіду при створенні нових культурних цінностей. Завдяки порушенню законів загальноприйнятого людина долає власну обмеженість та здійснює особисту суверенну волю. Саме в цьому є цінність трансгресії в контексті мистецтвознавчих практик. Трансгресія сама по собі не є позитивним чи негативним явищем. Це один із механізмів пристосування до нових умов існування, які дають змогу людині чи суспільству виживати в складних умовах.

В рамках трансгресивної діяльності людина здатна покинути профанний порядок та з'єднатись з цариною сакрального де вміщені всі ті прояви людського життя які не мають утилітарної цінності. Оскільки намагання здійснити трансгресію є одним із важливих порождень соціальності, то людина знаходить це вираження в співпричетності до мистецького досвіду. Простір мистецьких та мистецтвознавчих практик розгортає перед людиною можливість здійснювати трансгресивний акт, як можливість виходу за межі утилітарного та повсякденного. Це те, що надає можливості людині бути причетним до чогось більшого чим вона є, до більшого та складнішого. Потреба у сакралізації вбудована в людській природі, питання лише в пробудженні, можливостях чи в імпульсі, що здатні вивести людину на трансгресивні зміни. Крім того, участь у мистецьких та мистецтвознавчих практиках надають сучасній людину можливість переходити з світу тваринного до стану зрілої душі, де вона має можливість насолоджуватись іншим прекрасним та невідомим їй раніше.

Література:

1. Багай Ж. Запрет и трансгрессия. URL: <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm> (дата звернення: 10.02.2014).
2. Багай Ж. Суверенность. Проклятая часть: сакральная социология. М.: Ладомир, 2006.

3. Вікіпедія про трансгресію. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
4. Jenks C. Transgression. Key Ideas. Routledge, 2003. P. 2.
5. Зимин В. А. Функция трансгрессии (проблема нарушения границ между полами и поколениями на материале фильма П. Альмодовара «Всё о моей матери»). Психианализ и искусство / сост. Е. А. Спиркина. М.: Когито Центр, 2011. С. 11–35.
6. Кант И. Прологомены ко всякой будущей метафизике, могущей появиться как наука. Соч. в 6 т. Т. 4. ч. 1. Москва: Мысль, 1965. С. 175.
7. Каштанова С. М. Трансгресія як соціально-філософське поняття. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2014_11-2_24.pdf (дата звернення 05.11.2022)
8. Ковалів Ю. І. Трансгресія. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ. ВЦ «Академія», 2007. С. 496.
9. Личковах В. А. Концептуальні засади дослідження історії української естетичної думки. Вісник Черкаського університету. Науковий журнал. Серія: Філософські дослідження. Черкаси : Черкаський нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького, 2013. С. 76–79.
10. Поліщук О. П. Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал: Монографія. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2010. 228 с.
11. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/fr_tabu/index.php (дата звернення: 10.02.2014).
12. Фуко М. О трансгрессии. Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 111–131. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва, Ad Marginem, 1993. С. 240.
13. Karpov V. Military museology in the period of the transgression of the society from 1989 to 1991. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 4. С. 43–48.

References:

1. Bataille G. L'interdit, la transgression URL: <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm> (accessed: 10.02.2014). [in Russian]
2. Bataille G. La souverainete // Bataille G. La part maudite: La sociologie sacréedu monde contemporain М.:Ladimir , 2006. [in Russian]
3. Wikipedia about Transgression. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> [in Ukrainian]
4. Jenks C. Transgression. Key Ideas. Routledge, 2003. P. 2.
5. Zimin V.A. The function of transgression (the problem of violation of the boundaries between the sexes and generations on the material of the film by P. Almodovar “All about my mother”) // Psychoanalysis and art / comp. E. A. Spirkina. М.: Kogito Tsent, 2011. P. 11–35. [in Russian]
6. Kant.I. Prolegomena to any future metaphysics that might emerge as a science. Op. in 6 vols. Vol. 4. Part 1. Moscow : Mysl, 1965. P. 175. [in Russian]
7. Kashtanova S. M. Transgression as a socio-philosophical concept. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2014_11-2_24.pdf (accessed 05.11.2022) [in Ukrainian].
8. Kovaliv J. I. Transgression. Encyclopedia of Literature: in 2 volumes. Kiev. VC «Академія», 2007. P. 496. [in Ukrainian]
9. Lychkovah V. A. Conceptual Ambush of the History of the Ukrainian Aesthetic Thought / V. A. Lichkovakh // Bulletin of Cherkasy University. Scientific journal. Series: Philosophical studies. Cherkasy : Cherkasy nat. un-t im. Bogdan Khmel'nitsky, 2013. P. 76–79. [in Ukrainian]
10. Polishuk O. P. Intuition. Nature, reality, heuristic potential: Monograph. Kiev : Vyd. PARAPAN, 2010. 228 p. [in Ukrainian]
11. Freud S. Totem and taboo. Psychology of primitive culture and religion [Electronic resource]. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/fr_tabu/index.php (accessed: 10.02.2014). [in Russian]
12. Foucault P. About transgression. Tanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought in the Middle of the 20th Century. St. Petersburg : Mithril, 1994. p. 111–131. [in Russian]
13. Karpov V. Military museology in the period of the transgression of the society from 1989 to 1991 // Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Art: Science. magazine. К.: Millennium, 2018. № 4. С. 43–48. [in English]

УДК 7.738.1;730;73.021.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.9>**Жадейко Олексій,**

аспірант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6234-2220,

Oleksiy_Zhadeyko@ukr.net

«БІЛА КАЗКА» УКРАЇНСЬКОГО СКУЛЬПТОРА ТА ФАРФОРИСТА ВЛАДИСЛАВА ЩЕРБИНИ

Стаття має на меті висвітлення основних компонентів творчої манери українського скульптора та фарфориста Владислава Щербини. Висвітлено основні етапи мистецької діяльності художника, від ранніх років роботи на порцелянових заводах (Городницький, Баранівський, Київський) до пізніх років творчої діяльності після уходу з Київського виробництва). Подано стислу характеристику стану порцелянової галузі в радянський період, коли скульптор починав свій творчий шлях (з 1950 р., що став для художника етапним), акцентовані кризовий етап та занепад сфери, зникнення головних порцелянових заводів країни, що стало причиною вимушеної зміни вектору діяльності митця. Акцентовано фактори, що впливали на обрання головних векторів творчої активності. Підкреслені відмітні особливості творчості раннього та зрілого періодів, коли, художник займався переважно фарфором, відмічені причини відмови від головного матеріалу його життя, прослідковано еволюцію почерку при переході до праці з іншими матеріалами. Охарактеризовані провідні етапи «фарфорового періоду» В. Щербини, висвітлені найзначніші групи робіт, об'єднані тематично. Підкреслено наскрізний характер домінуючих сюжетних ліній митця, що знаходили відображення і в скульптурі, і в сувенірній продукції, в посуді, в декоративній пластиці, фарфорі. Констатовано фарфор, шамот, глину, бісквіт як домінуючі матеріали художника. Відмічено монохромність переважної кількості робіт майстра, фактор переваги білого кольору в його фарфорі, бісквіті (особливо зрілого, пізнього періодів). Зазначено стильоутворюючі методи індивідуальної манери художника. Підкреслено наявність як робіт масового виробництва, так і тих творів, які майже не тиражувалися, що становлять особливу цінність для сучасних колекціонерів. Висвітлено знакові роботи різних періодів, розглянуто приклади творів різних тематичних категорій.

Ключові слова: художній фарфор, глина, дрібна пластика, скульптура, бісквіт, Баранівський порцеляновий завод, Городницький порцеляновий завод, Київський експериментальний кераміко-художній завод.

Zhadeiko Oleksii. "WHITE TALE" BY THE UKRAINIAN SCULPTOR AND PORCELAIN ARTIST VLADYSLAV SHCHERBYNA

The article aims to highlight the main components of the creative style of the Ukrainian sculptor and porcelain artist Vladyslav Shcherbyna. The main stages of the artist's artistic activity are covered, from the early years of work at porcelain factories (Horodnytskyi, Baranivskyi, Kyivskyi) to the later years of creative activity after leaving the Kyiv factory). A brief description of the state of the porcelain industry in the Soviet period, when the sculptor began his creative path (from 1950, which became a stage for the artist), is given, the crisis stage and the decline of the sphere are emphasized, the disappearance of the main porcelain factories of the country, which was the reason for the forced change of the vector of the artist's activity. The factors influencing the selection of the main vectors of creative activity are emphasized. Distinctive features of the creativity of the early and mature periods, when the artist mainly worked with porcelain, are highlighted, the reasons for abandoning the main material of his life are noted, and the evolution of handwriting when moving to work with other materials is traced. The leading stages of the "porcelain period" of V. Shcherbyna are characterized, the most significant groups of works are highlighted, united thematically. The through character of the artist's dominant storylines, which were reflected in sculpture and souvenir products, dishes, decorative plastic, and porcelain, is emphasized. Porcelain, fireclay, clay, biscuit were found to be the dominant materials of the artist. Monochromy of the majority of the master's works is noted, a factor of the predominance of white in his porcelain, bisque (especially mature, late periods). The style-forming methods of the artist's individual manner are indicated. The presence of both mass-produced works and those works that were almost never reproduced, which are of particular value to modern collectors, is emphasized. Iconic works of different periods are highlighted, examples of works of different thematic categories are considered.

Key words: art porcelain, clay, small plastic, sculpture, biscuit, Baranivsky porcelain factory, Horodnytsky porcelain factory, Kyiv experimental ceramics and art factory.

Вступ. Історія українського фарфору середини ХХ – початку ХХІ ст. сповнена як перемог, так і трагедій. При чому, парадоксально, що особисті трагедії митців часто-густо трансформувалися у перемоги в загальних масштабах історії вітчизняного мистецтва. Мистецький шар зламу століть (а в даному разі йдеться навіть про злам тисячоліть) завжди відмітний парадоксами та драматичними митями. Не став виключенням і український культурно-мистецький клімат цього періоду. З одного боку, маємо справу з дуже оптимістичною картиною. Доба 1960–1980-х рр. ознаменована розквітом виробництва галузі – роботою численних структур, з яких кілька мали загальносоюзне значення, величезні потужності заводів, відома й за межами СРСР продукція. Це й серійне виробництво посуду, як сувенірного характеру, так і повсякденного (і характерно, що продукція була розрахована на будь-який статок покупця), і створення дуже малотиражних, репрезентативних творів. Це могли бути і сервізи, і тарілки, і штофи, і вази, що мали велику популярність. Йдеться і про фарфорову пластику, скульптуру малих форм, яка також була дуже затребувана, хоча й не мала прикладних функцій. Продукція Гордницького, Баранівського, Полонського, Київського заводів, що славилися своїм художнім фарфором та керамікою, була не тільки гідним сегментом художнього процесу радянського періоду, який експонували і за межами СРСР, але й користується неабияким успіхом та попитом у колекціонерів і зараз. Цікаво зауважити, що саме протягом останніх років художній фарфор України радянської доби став особливо цінним трофеєм для мисливців на рідкості – адже йдеться про вироби не тільки тих заводів, яких уже не існує в переважній більшості, але про продукцію країни, якої більше немає. Саме це підігріває зацікавлення збирачів і збільшує вартість колекційних предметів.

Але є й реверс медалі – після небаченого розквіту радянського художнього фарфору, значним сегментом якого був самобутній український матеріал, ближче до кінця століття спостерігається стрімке зубожіння, а потім і падіння галузі. Численні, колись зна-

мениті заводи, що приносили не лише славу, але й прибуток, згасли, знизилися їх потужності, збіднів асортимент, а згодом кілька славетних підприємств збанкрутіли. Майже блискавично, можна сказати, прямо пропорційно цьому процесу, знижувався і рівень професіоналізму майстрів – помирала стара школа, все менше залишалося майстрів, які володіли секретами ремесла, а молодь усе важче стало утримати не лише в галузі, в мистецтві, але і взагалі в країні. Галузь демонструвала симптоми швидкого вмирання, виживаючи часто лише завдяки титанічним зусиллям тих митців, які ще гордо намагалися тримати планку та не втрачати професійну репутацію. Більше того, усвідомлюючи трагедію руйнації виробництв, митці саме в ці роки змогли відчутти свободу самовираження в творчості, якої були позбавлені в часи розквіту фарфорової галузі, залежної від державних замовлень та цілковито перебуваючої під владою цензури та бюрократичних канонів. Ось це й можна назвати одним із найцікавіших дисонансів часу зламу віків, який дався взнаки і у фарфоровій царині. Всі ці як блискучі, так і болісні, сторінки історії галузі пережив і відчув на собі один із найвідоміших її творців, про якого можна сказати без перебільшення: його творчість – це персоніфікована історія українського художнього фарфору, – Владислав Іванович Щербина (1926–2017 рр.).

Матеріали та методи. Основні періоди творчості майстра аналізуються зазвичай у контексті радянського мистецтва, через призму якого висвітлюється зокрема й фарфор тогочасної України. А це означає, що бібліографія з цього питання останніми роками стрімко розширилася. Українське мистецтвознавче поле досить багате на дослідження, присвячені вітчизняному культурному розмаїттю нині затаврованого періоду. Немає колишньої країни, повалено тоталітарний режим, затавровані цензура та кон'юнктурність, вщент розкритикований формалізм, але від тих часів залишаються якісна продукція та мистецький спадок, якому важко знайти аналоги у пізніші часи, тим більше, що зрілі та пізні періоди багатьох митців того періоду припадали вже на часи незалежної України, і дуже цікаво

на їх доробку простежувати трансформацію художньої мови, не лише стилістичні зміни, але (передусім) й ідеологічне звільнення. Українське мистецтво ХХ ст. у його різних аспектах досліджували Н. Велігоцька [2], В. Єфремова, М. Криволапов, В. Могилевський, М. Протас, О. Роготченко, В. Сидоренко, Г. Скляренко, Л. Смирна, О. Тарасенко, О. Федорук, але фарфорова царина і сьогодні залишається маловисвітленою у загальному контексті. В цій галузі можна виділити передусім праці Л. Долинського [4], Л. Карпинської-Романюк [6; 7], О. Корусь [8; 9; 10; 11], О. Школьної [14; 15], А. Титаренко, що досліджували як історію окремих виробництв, так і творчі доробки найзначніших фарфористів. Мабуть, творчість В. Щербини найпоказовіше змальована у працях О. Корусь, хоча навіть із урахуванням наявності її фундаментальних робіт залишається ще чимало аспектів, які можуть вважатися перспективним матеріалом для дослідження. Джерельна база доволі велика, багата, але трохи хаотично розташована, бо в силу політичних реалій сьогодення не всі роботи В. Щербини у вільному доступі – чимало їх є частиною приватних колекцій, а певна кількість зберігається в музеях за межами України, в тому числі й у російських, тому, на жаль, є поза зоною доступу українських поціновувачів фарфору.

Результати. Владислава Щербину, який за 90 років свого життя встиг попрацювати і як радянський майстер, і як митець уже незалежної України, можна по праву назвати творцем історії вітчизняного художнього фарфору, її зберігачем, та людиною з відчуттям власної гідності, що не зраджувала своїм вполюбованню. Людина чесна, працьовита, гідна та віддана своїй справі. За майже століття творча особистість могла б встигнути багато разів змінити і свої погляди, і вполюбовання, і втратити віру в ідеали. Але В. Щербина залишився вірним своєму шляху, обраній системі цінностей та витримав усі випробування, які йому судилися на шляху. Здавалося б, його творчий шлях був позбавлений особливих перепон: митець отримав профільну освіту (Одеське художнє училище, 1950 р.) та визнання в професійних спілках: членство у Наці-

ональній Спілці художників УРСР (з 1958 р.), 30 років участі у Всесоюзній художній раді Міністерства легкої промисловості СРСР (1960–1990 рр.), робота на славетних підприємствах країни. За понад півстоліття роботи майстер встиг попрацювати на провідних профільних заводах України: з 1950 р. впродовж року він починає своє професійне становлення на Городницькому порцеляновому заводі, з 1951 по 1954 рр. працює на Баранівському порцеляновому заводі, і вже з 1954 р. аж до 1988 р. Щербина залишається одним із провідних майстрів Київського експериментального кераміко-художнього заводу, де він десяток років посідав посаду головного художника, чимало виставок, у яких брали участь його твори, а з 1993 р. – і персональні експозиції робіт художника. Що ще потрібно митцю, який присвятив себе художньому фарфору? Провідні підприємства, замовлення, членство у профільних спілках – усе це в нього було. За його творче життя тільки на київському заводі було створено понад 1000 робіт, про що пише кожен дослідник, який торкається питання біографії майстра, – тисячний творчий доробок вражає всіх, і фрази про це вже перетворились на певний шаблон [1; 11]. Визнання, поїздки в інші країни, такі незвичні та рідкі у радянські часи, нетривалий досвід роботи в Латвії (Дзінтарі, 1959–1961 рр.), творче самовираження, можливість реалізуватися в професії. Чого ще бажати художнику? Самореалізація була настільки повною, що коли скульптор отримав запрошення до Парижу, від відмовився, як і в 1950-ті рр. від Ленінграду, як і згодом від славетного Севру. Хоча запрошення до севрського «свята святих» для фарфориста – це своєрідний «фарфоровий “Оскар”», він залишився працювати на Батьківщині, яка в пізні роки життя, після завершення його роботи на заводі, «віддарила» дуже своєрідно – художник втратив майже всі можливості для гідного існування, рятуючись лише роботою в інших матеріалах. На своє горе (саме так) В. Щербина був дуже цілісною морально, міцною духом людиною, яка не підлаштовувалася під обставини. Він звик до того, що робота на провідних порцелянових заводах була потрібна, затребувана,

український радянський художній фарфор був певним синонімом престижу. Півстоліття писати історію фарфору своїми роботами, бути частиною цієї історії – це наклало певну моральну відповідальність. Художник дійсно був відданий матеріалу, галузі, і щиро вірив у те, що робив. Тому навіть його ідеологічно залежні, здавалося б, кон'юнктурні, роботи, що виконувалися на державне замовлення і мали бути цілковито залежними від цензури художньої ради, були щирими. А сам митець дуже хворобливо, з болем і сумом реагував на те, що відбувалося з галуззю з 1990-х рр. Він не приховував свого розпачу від згасання порцелянових виробництв, дуже тяжко переживав їх знищення, збанкрутіння та доволі стрімкого зникнення колись блискучої сфери [8]. Треба бути сильною і морально міцною людиною, щоб не приєднатися до деяких молодих художників, які робити собі славу на тому, що швидко пристосувалися до нових реалій у незалежній Україні, заробляючи відомість на тому, що паплюжили пам'ять про минуле. Радянське мистецтво отримало зовсім іншу оцінку в очах нової генерації – підлягало переоцінці все, що робилося раніше. І далеко не завжди об'єктивно. На жаль, переосмислення творчого спадку тоталітарного режиму часто з поспіхом зводилося до того, що знищувалося все, що було створено попередниками і мало на собі тавро «радянщини». Владислав Щербина створив сотні творів під час радянського періоду, і ані факт того, що багато з них були зроблені відповідно до умов замовлення, ані те, що їх можна класифікувати як агітаційну продукцію, тобто сегмент пропаганди, не робить їх якість гіршою. І автор спромігся зробити так, що його роботи з плином часу, зі зміною політичного устрою країни та повною перебудовою системи цінностей не втратили актуальності, а їх творець – відчуття власної гідності. Не дивлячись на те, що мистецька спільнота отримала головне, чого була позбавлена в радянський період, тобто свободу, порцелянове виробництво, на жаль, дійсно перейшло в стадію кризи. В. Щербина з сумом зазначав, що на зламі століть, на світланку нового тисячоліття країна втратила півтора десятки виробництв різ-

них потужностей [14]. Серед найбільш втрат були і колишні «гіганти» художнього фарфору: в 2006 р. було ліквідовано Київський експериментальний кераміко-художній завод, якому В. Щербина віддав понад третину свого життя; в 2008 р. припинив існування знаменитий Полонський порцеляновий завод; Городницький завод після тяжких кроків і спроб трансформуватися станом на 2011 р. зупинив виробництво і збанкрутів...; майже тоді ж, у 2012 р., зазнав банкрутства і Баранівський завод, і якщо Городницьке підприємство залишається хоча б згадкою, тінню колишньої величі в уламках підприємства, викупленого приватними особами, а КЕКХЗ має хоча б «Київпорцеляну» як наслідувача традицій, то баранівське виробництво зупинилося взагалі... Майстер пропускав усі ці події через власну душу, сприймаючи як особисту трагедію.

Творчий спадок В. Щербини можна аналізувати і за традиційним хронологічним принципом, як часто роблять, поділяючи спадок майстра на чотири періоди, прослідковуючи трансформацію індивідуальної манери від ранніх творів до зрілих і пізніх робіт (I–II пол. 1950-х рр., II – 1959–1962 рр., включаючи прибалтійський етап, III – з 1970-х рр., IV – 1990–2000-ті рр.). У такому випадку буде показовим компаративний аналіз творчості радянських часів, періоду праці на заводах, і робота вже з кінця 1990-х рр. до останніх днів, коли характерно змінюються і матеріали, і стилістичні риси, і сюжети. Але цей підхід, традиційний і цілком прийнятний, має недоліки, не зовсім обґрунтований змістовно й усе ж змусить подекуди повертатися кілька разів до одного й того ж самого етапу творчої біографії скульптора, аналізуючи, наприклад, еволюцію стилю або трансформації певного сюжету чи образу. Тому конструктивніше, мабуть, намагатися скласти цілісну уяву про творчу манеру фарфориста, звертаючись до певних сюжетних векторів його роботи, незалежно від матеріалу, в якому працював митець у різні етапи творчості, він мав кілька «червоних ниток» – наскрізних тематичних ліній, яким залишався вірним до кінця творчого життя.

Залишивши роботу на київському заводі (1988 р.), де він посідав посаду головного художника біля десяти років, втративши і можливість працювати у своїй царині, художник опинився в свого роду порожнечі, що дійсно стало певним «рубіконом» у його житті. Цей «рубікон» відділив його «порцеляновий» період розквіту від пізнього, коли митець вдався до змушених, але цікавих експериментів із іншими матеріалами. Після численних замовлень і творчих сплесків, майже сорока років на провідних порцелянових виробництвах країни (1959–1988 рр.), він втратив можливість працювати у фарфорі, разом із нею зникла й матеріальна підтримка, що давалися завдяки заводським замовленням [11]. Митець перейшов у дуже складну смугу свого життя, але витримав її гідно. І доля віддячила йому за витримку і чемність до власної професії – він втратив можливість працювати у фарфорі, але йому було даровано долею відкрити для себе шамот, бісквіт, експериментувати з деревом. Роботи 1990–2000-х рр. і стилістично, і сюжетно різняться з «порцеляновим» періодом до 1988 р., але ж майстер мав освіту скульптора, і це давалося взнаки в його роботі з фарфоровою пластикою, тоді як і манера, випрацьована під час тривалої роботи з фарфоровою масою, не могла не відбиватися на його пластичі пізнього періоду, коли він перейшов на інші матеріали. І, немов виправляючи свої помилки, доля повернула в 2000-ті рр. художнику знову можливість працювати у фарфорі. Але справжнім відкриттям став для нього бісквіт. Сам майстер зізнавався, що для нього фарфор – це біла казка [14], яку він відкрив для себе по-справжньому лише в пізні роки. Дійсно, синтезувавши досвід роботи з художнім фарфором та експерименти з бісквітом і шамотом, В. Щербина створив багато цікавих творів з 1900-х рр.

Рання творчість В. Щербини, пов'язана з роботою на заводах, переважно – КЕКХЗ, має кілька основних тематичних блоків, у яких складові розподілені дуже непропорційно. Це було типологічне розмаїття, багатство форм. Майстер робив і сувенірну продукцію – люльки, штофи, вази, сервізи, і працював із декоративною пластикою. Його дрібна

пластика є цінністю для сучасних поціновувачів художнього фарфору, що підтверджується величезною кількістю підробок найвідоміших композицій майстра. Сам митець стверджував, що фальсифікувати його роботу неможливо, бо він підписував твори характерним чином, і кожна статуетка мала певні специфічні особливості авторського почерку [14], які при порівнянні з підробкою вигідно відрізняли оригінал. Це стосувалося і форми, і матеріалу, і технологічних особливостей лиття. Але попит на ці твори є і зараз, що і спричиняє велику кількість підробок. Художник казав, що низку його ворів майже не тиражували, їх обмалю, тому ці роботи є особливо цікавими для колекціонерів. Переважна більшість творів раннього періоду зосереджена в силу специфіки часу на політично зафарбованих образах, сюжетах, які можна позиціонувати як агітаційні твори, що часто робилися за держ.замовленням, але скульптор створював такі роботи і в режимі «вільного польоту фантазії», бо не усвідомлював обтяженості цензурою, переоцінка тогочасних реалій відбулася лише згодом, а тоді обмеженість та суворий контроль були звичними умовами праці. Цей масивний корпус творів можна назвати своєрідним «пролетарським романтизмом», бо, не дивлячись на ідеологічне обмеження сюжетики, з професійної точки зору ці твори мають дуже високий рівень, як технологічно, так і суто візуально – за композицією, ритмікою, палітрою. Варто зауважити, що колористично майстер майже завжди був дуже стриманим, монохромним, віддаючи перевагу білому кольору, немов насолоджуючись його природністю, органічністю та чистотою. Але там, де використання кольору було обумовлено необхідністю, палітра була інтелігентно стриманою, форми доволі дрібними, образи виглядати досить натуралістичними. Цікаво, що, на відміну від деяких інших майстрів, що працювали в той самий період у галузі фарфору, наприклад, О. Рапай, В. Щербина дійсно значно рідше вдавався до стилізації образів, наближення їх до характеру народного мистецтва. Його персонажі значно тендітніші, вишуканіші, деталізованіші. У 1951 р., за образом партизана на лижах, з'явилася статуетка

«Партизанка», ще городницького етапу, яка вважається однією з кращих у фарфоровій пластиці того періоду [11]. Але показовішими, мабуть, є роботи наступного десятиліття. До цього корпусу можна віднести вже майже хрестоматійні твори: «Біля криниці» (1960 р., фарфор, лиття, розпис), «Дано наказ» (1960–1963 рр., фарфор, лиття, розпис, рис. 1), «Перший літак» (1970 р., фарфор, лиття, розпис), «Трубачі та знаменосці» (1972 р., фарфор, лиття, розпис), «На комуністичному суботнику» (1972 р., фарфор, лиття, розпис). Остання робота, суто агітаційна та політично залежна за задумом, своїм високопрофесійним виконанням, практичним втіленням ідеї у матеріал змушує забути про змістове наповнення – професійні якості затьмарили ідеологічний шлейф. Робота надзвичайно красива ритмічно, музична до вищого рівня досконалості. Візерунок її ритміки дуже виважений, прорахований майже математично.

Ще одна сюжетна лінія творчості В. Щербини, яка є однією з найзначніших, це міфологічна, фольклорна лінія. Художник часто звертався до образів із міфів, легенд, казок, фольклорний вектор був представлений досить широко. Цей своєрідний «фолк-блок»

вміщує і дрібну пластику, і сувенірну продукцію, посуд, і пізнішу скульптуру. В цьому блоку є і фарфор, і глина, і шамот. Давня історія також не залишилася за межами уваги художника – його композиція «Київські брати» (1982 р., фарфор, лиття, розпис, позолота) промовляє про знайомство митця з голландським фарфором, із феноменом Гжелі, до яких наближена синьо-білою двоколірною палітрою; князівська доба пригорнула увагу майстра і у штофі 1972 р. (фарфор, лиття, розпис, позолота), таких прикладів немало.

Автор звертався як до давньослов'янських міфів, так і до античної міфології та історії, що особливо широко ним представлені з 1990-х рр. («Сарматка», 2001 р., шамот, ліплення; «Хвала сонцю», 2001 р., шамот, ліплення; ін.). Пізній період творчості позначений багатьма варіаціями композицій на міфологічні мотиви, серед яких явно виділяються жіночі образи, на кшталт Європи, сюжет викрадання якої був до вподоби скульптору, який залюбки звертався до нього, бо дуже «виграшно» можна було подати не тільки плавну, музичну ритміку оголеного жіночого тіла, але і контраст його тендітної м'якості з грубою, брутальною міццю та силою Зевса-



Рис. 1. Щербина В. «Дано наказ». 1960–63 рр. Фарфор, лиття, розпис



Рис. 2. Щербина В. «Київські брати». 1982 р. Фарфор, лиття, розпис, позолота

бика. Інколи один сюжет міг варіюватися і в різних матеріалах («Викрадення Європи», 2001 р., шамот, ліплення; «Викрадення Європи», 2008 р. фарфор, позолота). В пізні роки, коли майстер працював і в бісквіті, і в шамоті, і знову повертався до фарфору, цікаво спостерігати саме те, як він варіює один образ чи сюжет в різних матеріалах, досліджуючи їх властивості, порівнюючи. Його пізні твори переважно монохромні, інтелігентно-стримані, часто це ода білому кольору, який дарував натхнення митцеві з молодих років.

Окремої уваги варті роботи літературної лінії – В. Щербина багаторазово варіював героїв творів М. Гоголя, С. Гулака-Артемовського, І. Котляревського, Т. Шевченка («Сон», 1964 р.). Деякі персонажі є злегка іронічними (сувенірна люлька «Вакула з чортом», 1974 р.; «Солоха і дяк», 1975 р.; куманець «Вакула», 1982 р.) [8], інші наділені досить пафосною героїкою («Назар Стодоля», 1964 р.), є й лірично-камерні, що дуже гарно демонструють відчуття глибинного наповнення емоційного забарвлення певних літературних творів, персонажів, із яких були втілені автором у фарфорі чи то штоф, чи статуетка, чи люлька. Не буде перебільшенням назвати апогеєм його літературної лінії образи зі славетної «Енеїди» («Дідона, «Еней», Троянці», усі – 1960 р.) Немало в галереї персонажів В. Щербини і героїв зарубіжних казок, як то творів О. Толстого («Золотий ключик», 1956, 1983 рр.), П. Єршова («Коник-горбоконик», 1957 р.), кілька разів художник обіграв і сюжети казок Г.-Х. Андерсена (у 1984, 2008 рр.) [8].

Самостійним блоком сприймаються національні мотиви у виконанні В. Щербини – як у фарфорі, так і в шамоті, бісквіті. Звісно, він звертався до національної колористики і в ранній, «золотий» фарфоровий період («Догралися», 1960 р., бісквіт; «Аркан», 1969 р., фарфор, лиття, розпис, ін.). Але в пізні роки, коли митець віддає, хоч і вимушено, перевагу іншим матеріалам, у нього з'являються більш оповідні композиції, побутового характеру, які можна сприймати навіть як своєрідні скульптурні гуморески («Українська лазня», 1990 р., бісквіт; «Красуня з

П'ятихаток», 1990 р., бісквіт, рис. 3, в якій не може не читатися композиційна схема брюлловської «Вірсавії», але трансформована з урахуванням суто національного колориту, «приправленого» відчуттям тонкого гумору). Переважна більшість цих композицій, у яких автор немов дихає на всю силу своїх легенів скульптора, є монохромними, на відміну від численних більш ранніх фарфорових композицій літературного або побутового характеру. У них акцент ставиться на змістовій частині, а не на декоративному боці, і художник більшою мірою насолоджується формою, ритмікою.

Висновки. Творчість В. Щербини дуже багатогранна завдяки розмаїттю як сюжетних ліній, до яких звертався митець, так і матеріалів, технік, у яких він працював. За довге творче життя в його біографії можна було знайти доволі кон'юнктурні речі, ідеологічно залежні, хоча самому митцеві не було за них згодом соромно, бо вони були щирими та професійними. Є вироби утилітарні, прикладні, є сувенірні, суто декора-



Рис. 3. Щербина В. «Красуня з П'ятихаток». 1990 р. Бісквіт



Рис. 4. Щербина В. «Торс». 2001 р. Дерево

тивні, посуд, дрібна пластика, скульптура; є витвори масового виробництва, розраховані на тиражування (а таких було надзвичайно багато в період роботи на заводах), і існуючі в обмеженій кількості, за якими зараз полюють колекціонери. Існує корпус творів із фарфору, який є візитівкою митця, є й експерименти з іншими матеріалами, є поле багаті палітри, є й царина монохромії... Усе це розмаїття

об'єднане спільними рисами – професійним рівнем виконання та щирістю, інколи навіть трохи наївністю. Лише дійсно віддана, щира в своєму мистецтві людина могла відмовитися від кар'єри в середині минулого століття в Ленінграді, а через півсторіччя – в Севрі. Людина з відчуттям людської та професійної гідності За сонмом численних літературних, міфологічних персонажів, героїв історичних опусів та побутових сюжетів іронічної трактовки можна побачити й інше амплу майстра. Як у кожного актора є свій «Гамлет», в якому артист розкривається і предстає зовсім не схожим на самого себе звичного, так і у фарфориста Щербини є свій власний «Гамлет». Це ті твори, в яких він демонструє себе як скульптора, традиційно сильної одеської школи і вдається до милування красою, не затьмареною ні думками про те, чи буде робота до впадоби високому керівництву, ні хвилюванням, чи вдасться її продати... Таким є, наприклад, стилізований, вишукано-музичний «Торс» (рис. 4), за лаштунками якого вбачається ще одне, особливе амплу В. Щербини, що увійшов в історію вітчизняного мистецтва передусім як радянський фарфорист. А споглядаючи цей твір, нетиповий для автора «Красуні з П'ятихаток» чи «Першого літака», публіка немов дивується широті творчого діапазону автора «білої казки» і промовляє: «І це теж він...»

Література:

1. Білоус Л. В.І. Щербина. Виставка робіт. 2006. URL: <https://mundm.kiev.ua/EXHIBIT/SZCHERBINA.SHTML>
2. Великоцкая Н. Фарфоровая гамма. Заметки с Республиканской выставки народного декоративного искусства. Культура и жизнь. 1967. 10 декабря.
3. Вергіль О. У Сумах відкрилася унікальна виставка Владислава Щербини. *Урядовий кур'єр*. 25 жовтня 2017. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/u-sumah-vidkrilasya-unikalna-vistavka-vladislava-s/>
4. Долинський Л. Український художній фарфор. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. 138 с.
5. Дуденко С., Никифорова І., Дуденко Т. Украинский художественный фарфор советского периода. Харьков: Золотые страницы, 2008. 198 с.
6. Карпинская-Романюк Л. Полонский завод художественной керамики. Харьков: Тов. «Агентство Рекламит», 2013. 408 с.
7. Карпинская-Романюк Л. Музыка творчества. 2017. Вып.1. С. 18–30.
8. Корусь Е. Авторский фарфор Владислава Щербини. Среди коллекционеров. 2011. № 2(3). С. 42–53.
9. Корусь Е. Владислав Щербина. Фарфор и керамика. Киев: «АРТ КНИГА», 2016. 376 с.
10. Корусь Е. Владислав Щербина. URL: <https://who-is-who.ua/main/page/nlu6/177/664>
11. Корусь Е. Фарфоровая пластика Владислава Щербини. Антиквар. 2011. № 5. URL: <https://antikvar.ua/farfor-vladislava-shherbinu/>
12. Макаренко П. Полонне. Львів: Каменяр, 1976. 32 с.
13. Нечипоренко Т. Владислав Щербина. Мелодія моєї душі. Порцеляна. 2017. Вип. 1. С. 14–18.

14. Художній фарфор в Україні: скульптор Владислав Щербина. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3qbQR2QDA_s
15. Школьна О. Київський фарфор ХХ століття. Київ : День Печати, 2011. 400 с.
16. Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси [у 2 кн.]. Київ : Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с.
17. Щербина Владислав Іванович. Шевченківська енциклопедія. У 6 т. Т. 6. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 1016–1017.
18. Ювіляри України. Події та особистості ХХІ століття. Київ: Інститут біографічних досліджень, 2013. Вип. 7. С. 278–279.

References:

1. Bilous, L. (2006). V.I. Shcherbina. Vystavka robot [V.I. Shcherbina. Exhibition of works]. URL: <https://mundm.kiev.ua/EXHIBIT/SZCHERBINA.SHTML> [in Ukrainian].
2. Veligotskaya, N. (1967). Farforovaya gamma. Zаметki s Respublikanskoy vystavki narodnogo dekorativnogo iskusstva [Porcelain gamma. Notes from the Republican Exhibition of Folk Decorative Art]. Kul'tura i zhizn'. 10 dekabrya [in Russian].
3. Vertil', O. (2017). U Sumakh vidkrylasya unikal'na vystavka Vladyslava Shcherbiny [A unique exhibition by Vladyslav Shcherbina has been opened in Sumy]. Uryadovyy kur"yer. 25 zhovtnya. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/u-sumah-vidkrilasya-unikalna-vistavka-vladislava-s/> [in Ukrainian].
4. Dolyn's'kyy, L. (1963). Ukrayins'ky khudozhniy farfor [Ukrainian artistic porcelain]. Kyiv : Vydavnytstvo Akademiyi nauk URSS [in Ukrainian].
5. Dudenko, S., Nikiforenko, I., Dudenko, T. (2008). Ukrainskiy khudozhestvennyy farfor sovet'skogo perioda [Ukrainian artistic porcelain of the Soviet period]. Khar'kov: Zolotyie stranitsy [in Russian].
6. Karpinskaya-Romanyuk, L. (2013). Polonskiy zavod khudozhestvennoy keramiki [Polonsky plant of artistic ceramics]. Khar'kov : Tov. "Agentstvo Reklamit" [in Russian].
7. Karpinskaya-Romanyuk, L. (2017). Muzyka tvorchestva [Music of creativity], 1, 18–30 [in Russian].
8. Korus', Ye (2011). Avtorskiy farfor Vladyslava Shcherbiny [Author's porcelain by Vladyslav Shcherbina]. Sredi kolleksionerov, 2(3), 42–53 [in Russian].
9. Korus', Ye (2016). Vladislav Shcherbina. Farfor i keramika [Vladyslav Shcherbina. Porcelain and ceramics]. Kiev: "ART KNIGA" [in Russian].
10. Korus', Ye. Vladislav Shcherbina [Vladyslav Shcherbina]. URL: <https://who-is-who.ua/main/page/nlu6/177/664> [in Ukrainian].
11. Korus', Ye (2011). Farforovaya plastika Vladyslava Shcherbiny [Porcelain sculpture by Vladyslav Shcherbina]. Antikvar, 5. URL: <https://antikvar.ua/farfor-vladislava-shherbinu/> [in Russian].
12. Makarenko, P. (1976). Polonne [Polonne]. L'viv: Kamenyar [in Ukrainian].
13. Nechyporenko, T. (2017). Vladyslav Shcherbina. Melodiya moyeyi dushi. [Vladyslav Shcherbina. The melody of my soul]. Portselyana, 1, 14–18 [in Ukrainian].
14. Khudozhniy farfor v Ukrayini: skul'ptor Vladyslav Shcherbina [Artistic porcelain in Ukraine: sculptor Vladyslav Shcherbina]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3qbQR2QDA_s [in Ukrainian].
15. Shkol'na, O. (2011). Kyivs'kyy farfor XX stolittya [Kyiv porcelain of the 20th century]. Kyiv: Den' Pechaty [in Ukrainian].
16. Shkol'na, O. (2011). Farfor-fayans Ukrayiny KHKH stolittya: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiyno-tvorchi protsesy (u 2 kn.) [Porcelain-faience of Ukraine of the 20th century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes]. Kyiv: Intertekhnolohiya, 1 [in Ukrainian].
17. Shcherbina Vladyslav Ivanovych (2015) [Shcherbina Vladyslav Ivanovych]. Shevchenkivs'ka entsyklopediya. U 6 t., 6. Kyiv : In-t literatury im. T. H. Shevchenka, 1016–1017 [in Ukrainian].
18. Yuvilyary Ukrayiny. Podiyi ta osobystosti XXI stolittya (2013) [Jubilarians of Ukraine. Events and personalities of the XXI century]. Kyiv : Instytut biohrafichnykh doslidzhen', 7, 278–279 [in Ukrainian].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5, 2022

Issue 5, 2022

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *В. Б. Гайдабрус*

Підписано до друку 21.12.2022 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 9,3. Зам. № 0223/095
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.