

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE “HELVETICA”

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6
Issue 6



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»
zareєстровано Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 24971-14911P від 09.09.2021)

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

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

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

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

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

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

The journal is recommended for printing by the Academic Council
of the National Aviation University
(Minutes No. 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

Безугла Р. І., Гончаренко А. О. КИЇВСЬКА КОВАЛЬСЬКА СЕЦЕСІЯ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ДЬОМІНА.....	6
Бойко В. І., Святненко А. В. РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВІСТІ УКРАЇНСЬКОГО КИЛИМАРСТВА: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АСПЕКТ.....	13
Варчук М. В. МІНІАТЮРНИЙ ПОРТРЕТ: ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ.....	21
Клівак В. С. ОСОБЛИВОСТІ UX / UI ДИЗАЙНУ ДЛЯ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТЕЙ.....	29
Кондратюк А. Ю. ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ В ІСТОРІОГРАФІЇ ХІХ–ХХІ СТ.....	36
Кравченко Н. І. ДИНАМІЧНА АЙДЕНТИКА В ПРОЄКТАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ.....	45
Протас М. О. ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО ЯК «РОЗШИРЕНЕ ПОЛЕ» СКУЛЬПТУРИ.....	56
Сорока О. В. КОМПОЗИЦІЙНЕ ОЗДОБЛЕННЯ ОПЛІЧЧ ФЕЛОНІВ КІН. XX – ПОЧ. ХХІ СТ. ІКОНОГРАФІЯ БОГОРОДИЧНОГО ЦИКЛУ.....	64

CONTENTS

Bezuhla Ruslana, Honcharenko Anastasiia KYIV BLACKSMITH SECESSION IN THE WORK OF VOLODYMYR DYOMIN.....	6
Boiko Viacheslav, Sviatnenko Anna REGIONAL FEATURES OF UKRAINIAN CARPET MAKING: A RETROSPECTIVE ASPECT.....	13
Varchuk Mariana PORTRAIT MINIATURE: EVOLUTION OF THE ART FORM.....	21
Klivak Vladyslav FEATURES OF UX / UI DESIGN FOR VIRTUAL REALITY.....	29
Kondratiuk Alina ISSUES OF ATTRIBUTION OF THE MONUMENTAL PAINTING OF THE CHURCH OF THE SAVIOR AT BERSETOVE IN THE HISTORIOGRAPHY OF THE 19TH-21ST CENTURIES.....	36
Kravchenko Nataliia DYNAMIC IDENTITY IN THE PROJECTS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN DESIGNERS.....	45
Protas Maryna ARTISTIC BLACKSMITH AS AN «EXTENDED FIELD» OF SCULPTURE.....	56
Soroka Oksana THE COMPOSITE DECORATION ON TOP OF THE FELONS OF THE LATE XXTH – EARLY XXIST CENTURIES. ICONOGRAPHY OF THE MOTHER OF GOD CYCLE	64

УДК 008:739.071.1(477)''19/20''Дьомін
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.1>

Безугла Руслана Іванівна,

доктор мистецтвознавства, доцент,
старший науковий співробітник, завідувач відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
ORCID ID: 0000-0003-1190-3646
bezuhla@mari.kiev.ua

Гончаренко Анастасія Олексіївна,

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник відділу методології мистецької критики
Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
ORCID ID: 0000-0001-7466-6030
artstasy@gmail.com

КИЇВСЬКА КОВАЛЬСЬКА СЕЦЕСІЯ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ДЬОМІНА

Стаття присвячена аналізу творчості київського художника-ковалев Володимира Дьоміна (4.07.1957–29.11.2021) у контексті вивчення спадщини знакових постатей європейського та українського ковальського мистецтва. Для досягнення поставленої мети автори запропонували історико-хронологічний підхід який було використано для обґрунтування періодизації творчої діяльності Володимира Дьоміна; системний підхід дозволив комплексно та всебічно дослідити розвиток ковальського мистецтва 1970–2020-х років; культурологічні та мистецтвознавчі підходи додали порівняльного виміру вивченню творчості Дьоміна на противагу процесам відродження та розвитку європейського та українського ковальського мистецтва другої половини ХХ століття до 2020-х років.

У контексті етапної творчої спадщини Володимира Дьоміна було оцінено спеціальну літературу про відродження ковальського мистецтва та ремесла в Україні загалом та в Києві та Київській області зокрема. Проаналізовано основні етапи розвитку українського ковальського мистецтва з огляду на участь у цих процесах Володимира Дьоміна. Було розглянуто творчість художника з 1970-х років і до сьогодні. Розглянуто соціокультурну складову творчої спадщини Володимира Дьоміна.

Новизною статті є комплексне дослідження творчої спадщини видатного київського художника-архітектора-ковалев Володимира Дьоміна. У дослідженні наголошується на етапах творчого і громадського життя Дьоміна. Визначено його роль у відродженні та переході до другого етапу розвитку ковальства в Україні. Були оприлюднені маловідомі факти і документи про життя і творчість Дьоміна.

Практичне значення дослідження полягає в розширенні знань про процес розвитку ковальства в Україні загалом і, зокрема, у Києві протягом 1970–2020-х років. Результати дослідження ґрунтуються на розкритті деталей професійної діяльності Володимира Дьоміна. Ці матеріали стануть цінним джерелом інформації для подальших досліджень з історії українського ковальського мистецтва.

Ключові слова: Володимир Дьомін, українське ковальське мистецтво другої половини ХХ століття до 2020-х років, художник, біографія художника, культурологічний аналіз, коваль.

Bezuhla Ruslana, Honcharenko Anastasiia. KYIV BLACKSMITH SECESSION IN THE WORK OF VOLODYMYR DYOMIN

The aim of the paper is to analyze the works of the Kyiv-based artist blacksmith Volodymyr Diomin (4.07.1957–29.11.2021) in the context of studying the legacy of the iconic figures of European and Ukrainian blacksmithing art.

The historical-chronological approach was used to substantiate the periodization of Volodymyr Diomin's creative activity; the systemic approach enabled a complex and throughout study of the development of blacksmithing art in the 1970s–2020s; the cultural and art research approaches added a comparative dimension to the study of Diomin's work as contrasted with the processes of revival and development in European and Ukrainian blacksmithing art of the second half of the twentieth century and up to the 2020s.

The specialized literature on the revival of blacksmithing art and craft in Ukraine in general and in Kyiv and Kyiv region in particular was evaluated in the context of the milestone creative legacy of Volodymyr Diomin. The main stages in the development of Ukrainian blacksmithing art were analyzed with regard to Volodymyr Diomin's

involvement in these processes. The artist's works since the 1970s and up to the present time were examined. The sociocultural component of Volodymyr Diomin's creative legacy was considered.

Scientific novelty. The throughout study of the creative legacy of the acclaimed Kyiv artist–architect–blacksmith Volodymyr Diomin constitutes the novelty of the paper. Diomin's creativity and public life was discussed. His role in the revival and transition to the second stage of the development of blacksmithing in Ukraine was determined. The little-known facts and documents about Diomin's life and creativity were publicized.

The practical significance of the research is in broadening the knowledge on the process of development of blacksmithing in Ukraine in general and more specifically, in Kyiv, during the 1970s–2020s. The results of the research are grounded in revealing the little-known details of Volodymyr Diomin's professional activity. These materials will be a valuable source of information for further research on the history of Ukrainian blacksmithing art.

Key words: Volodymyr Diomin, Ukrainian blacksmithing art of the second half of the twentieth century through to the 2020s, artist, artist's biography, cultural analysis, blacksmith.

Постановка проблеми. Проаналізований теоретичний доробок науковців щодо проблеми вітчизняного ковальства доводить необхідність детального дослідження теми художнього українського ковальства – осередків, приватних кузень, творчих колективів, окремих творчих особистостей. Художнє ковальство з кожним роком набуває все більшої вагомості в сферах культури, комерції та промисловості різних країн, оскільки є одним із важливих елементів візуальних комунікацій, має свої витoki в декоративно-прикладному та образотворчому мистецтві, виконує прикладну/утилітарну та художню/естетичну функції. Сучасні міждисциплінарні дослідження художнього ковальства як складової художньої культури України на сьогоднішній день є недостатніми, що пояснюється різними як історичними так і соціокультурними чинникам, адже ковальство в Україні пройшло свій самобутній шлях розвитку, а ставлення до цього феномена, як ремісничого/традиційного так і творчого/художнього, видозмінювалося неодноразово.

Ім'я Володимира Миколайовича Дьоміна, відомого в Україні та поза її межами художника-ковалю, сьогодні згадується у зв'язку з сумною датою – першою роковиною по смерті майстра. Не дивлячись на його неабияку популярність у колі ковалів України ґрунтовного дослідження про його творчість досі немає. Це несправедливо, адже роль Володимира Дьоміна у так званому «другому відродженні» вітчизняного ковальства була не лише незаперечною, а скоріше знаковою. Сьогодні про українське художнє ковальство почали згадувати частіше і, навіть, писати культу-

рологічні та мистецтвознавчі дослідження. Щоправда, кількість таких розвідок значно менша за дослідження інших видів і напрямів образотворчого мистецтва. Спочатку автори називали три прізвища піонерів ковальського руху України – Олександр Міловзоров, Анатолій Гайдамака, Олег Боньковський. Згодом додалися ще два – Олег Стасюк і Віктор Шоломій. Ім'я Володимира Дьоміна залишалося поза увагою сучасних науковців, як мистецтвознавців так і культурологів.

Метою статті є реконструкція творчого шляху українського митця, художника-ковалю В. Дьоміна, який стояв у витоків так званої другої хвилі відродження київського художнього ковальства, адже концепції розгляду особистості в історіографії та її творчої діяльності є важливими у контексті заявленої проблематики.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливо зазначити, що спеціалізованих розвідок про історію розвитку ковальства традиційного/ремісничого та ковальства художнього в українському мистецтвознавстві та культурології досить обмежена кількість. Науковці віддавали перевагу дослідженню технології обробки металів, якій присвячено статей значно більше ніж творам художнього кування. Автори, які писали про ювелірне мистецтво та художній метал переважно були іноземцями. Основні твори належать перу Б. Андерсона [1], Е. Бреполя [2], Г. Сміта [11], В. Трейстера [12].

Наукові та історичні джерела, що стосуються розвитку ковальського промислу та ковальського мистецтва можна умовно систематизувати за наступними критеріями:

межа XIX–XX століть – друга половина 1980-х років, початок 1990-х – до нашого часу. Серед вітчизняних учених, хто почав досліджувати розвиток українського ковальства були П. Жолтовський та П. Мусієнко. Їхня праця про ковальські промисли і ковальське мистецтво була оприлюднена ще 1963 року у книзі «Українське декоративне мистецтво» [4]. Також, у монографії «Декоративне мистецтво в інтер'єрі громадських будівель» [3] цілий розділ присвячено творам сучасних митців, які працюють у дереві та металі. Автором цього розділу стала українська науковиця Л. Жоголь. Важливо відмітити й одну з найбільших за обсягом й кількістю інформації працю Р. Шагало «Енциклопедія художнього металу» у двох томах. Перший том присвячено висвітленню різних відомих й маловідомих фактів в розвитку світового та українського художнього металу, проаналізовано деякі твори в галузі художнього металу, їх стилістика та експертиза, поточнено термінологію та запропоновано класифікацію цих творів [13]. Окремо потрібно відмітити напрацювання молодшої української науковиці, аспірантки Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України С. Роготченко, яка безпосередньо досліджує українське художнє ковальство [9].

Виклад основного матеріалу. Проаналізований теоретичний доробок науковців щодо проблеми вітчизняного ковальства доводить необхідність детального дослідження теми художнього українського ковальства – осередків, приватних кузень, творчих колективів, окремих творчих особистостей. Розвиток ковальського мистецтва центру України почався саме зі скансену в селі Пирогово. Першою творчою кузнею Києва стала кузня Музею народної архітектури та побуту України (1969). Місце розташування музею було виділено на межі тодішнього міста і поля села Пирогів. Факт відкриття скансену такого рівня для республіки був унікальним, бо схожого музею в СРСР не існувало. Протягом перших кількох років науковці установи перевезли і встановили на землях музею десятки унікальних зразків будівель народної архітектури з різних регіонів. Восени 1970 року

було встановлено сільську кузню, привезену з поліського хутору. Зовсім швидко ця кузня стане центром відродження забутого виду образотворчого мистецтва – ковальства. Туди попрямують небайдужі митці і майстри народної творчості, а згодом і професійні художники. У Музеї народної архітектури та побуту України працювали ковалі Олег Стасюк і Жан Торгочій.

Перші згадки про творчість коваля В. Дьоміна сягають початку 1970-х років. Володимир познайомиться у тому чоловічому клубі з ковалями і науковими співробітниками серед яких буде і Олексій Роготченко. Їх дружба триватиме до відходу Володимира у Вічність. У другу половину сімдесятих років стартуватиме потужний мистецький шлях Володимира. Як зазначає мистецтвознавець Світлана Роготченко: «Друге відродження художнього ковальства, після десятиліть заборони радянською владою мистецтва вільних людей, здійснили ті, хто відчув силу розплавленого металу й невимовну пристрасть реалізувати свій творчий потенціал. Серед них Володимир Дьомін – архітектор у третьому поколінні, в руках якого молот відчував міць його «рукопашного» малюнку, знань з історії мистецтва, опору матеріалів та теорію їх міцності» [10, с. 156].

Важливою подією в розвитку українського ковальства стала знаменна дата – 1500-ліття Києва. Відомий архітектор Микола Мефодійович Дьомін – батько Володимира, запропонував київським можновладцям цікавий проєкт. Ідея була наступна: зробити з кераміки і випалити на високу температуру макети стародавніх архітектурних споруд часів Київської Русі і встановити їх просто неба коло Золотих Воріт. Роботу запропонували Олександр Міловзорову. В реальності замовлення не трапилося. Міловзоров зробив один макет заввишки більше метра, а робота була призупинена, а макет зник. Але зустріч старшого Дьоміна з Міловзоровим відіграла важливу роль у становленні Дьоміна молодшого як коваля. Батько привів сина до молодого тоді маєстро і запропонував навчити сина майстерності гончара. Та сталося не так, як гадалося. Звичайно, Міловзоров – амбітний і стильний

київський митець, власник новенької червоної Ниви, міцний і кременезний вразив Володимира. Про кераміку забули у той самий вечір, коли прийшли на вулицю Орджонікідзе у напівпідвальну майстерню проти знаменитого будинку з химерами архітектора Городецького. Олександр Міловзоров на той час уже завершив роботу над металевими творами – люстрою «Сузір'я» для ресторану «Дубки» (1970), люстрою «Балясини» для Посольства Болгарії в Україні (1973), люстрою у Призалізничному Поштамті (1975), люстрою «Більярд для Будинку творчості композиторів у Кічєєво (1976). На момент знайомства з Володимиром він захопився кованим металом з його безмежними можливостями і працював з Олегом Стасюком у кузні в Пирогово. Спочатку у парі молотобійцем був Міловзоров, а згодом молотом били по черзі. Стасюк більше. Певне, Олександр зумів передати своє ставлення до гарячого металу, яке називав фізичною насолодою, разом з естетикою молодому початківцю Володимиру Дьоміну. Співпраця митців тривала довгий час. Після маленької кузні у Пирогово, вже сформована бригада за участю Володимира перейшла до більшої і вже професійної кузні Профтехучилища залізничників де був 75 атмосферний молот. Володимир був одним з найкращих, хто працював із цим молотом. Саме тут була виконана перша власна, самостійна робота митця – парні ворота на хорах Володимирського собору зібрана з листочків відкованих до тоненької площини на міцному молоті і зібраних між собою без сучасного електричного зварювання, виключно на обжимах «на гаряче».

Наприкінці 1970-х запрацював цех художнього кування на Художньому комбінаті Національної спілки художників України. За домовленістю, ковалі отримали можливість працювати на території Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування (КиївЗНДІЕП), а з 1979 року кузня переїхала до спеціально орендованого двору на вулиці Ямській. Там художники-ковалі Олег Стасюк, Володимир Дьомін, Віталій Чухманенко, Віктор Іващенко та Леонід Карльштейн виконали перші

замовлення Художнього комбінату. Кузня на Ямській була справжнім ковальським раєм. Тут були створені масштабні твори з кованого металу, коли художник-проектант тісно співпрацював з художником-ковалем. Володимир Дьомін був і проектантом і виконавцем. Слід зауважити, що професійної школи ковальства у Києві, як і в решті інших областях України, не існувало. Оскільки, заборонене радянською владою мистецтво ковальської справи позбулося професійної школи на початку 1920-х років. Вакуум у галузі проіснував до початку 1970-х. Тобто, півстоліття. Люди які прийшли до кузень професіоналами не були. Олександр Міловзоров мав дві художні освіти. Середня – Лаврське училище, спеціальність – ткацтво. Вища – училище імені В. Мухіної, спеціальність – художник по склу. Анатолій Гайдамака також мав дві освіти – Харківське художнє училище, та Московське вище художньо-промислове училище (фах «Монументально-декоративне мистецтво»). Це два найяскравіших митця у царині художнього ковальства Києва. Решта ковалів взагалі не мали художньої освіти. Володимир Дьомін, архітектор у третьому поколінні, володів академічним малюнком, мав глибокі знання з історії мистецтва і, на відміну від колег по ковальському цеху, вивчав теорію опору матеріалів, знав основи будівельної справи, теорію міцності матеріалів, закони вітрової небезпеки і багато іншого, що вивчають архітектори.

Ковальський цех проіснував у Художньому комбінаті до Чорнобильської трагедії. На початок 1987 року він трансформується у кооператив «Ремесла» при Заповіднику «Древній Київ». Володимир Дьомін вийшов з кооперативу «Ремесла». Він організував власне виробництво на базі заводу «Реле і автоматики». У кузні В. Дьоміна виконано знакові для України замовлення ковальства.

Володимир – коваль, архітектор за освітою, автор низки знакових для українського ковальського мистецтва 1970-х – 2000-х років художніх творів. Дьомін один з митців, хто сприяв відродженню та розвитку українського художнього ковальства і тривалий час очолював Київське відділення Спілки

майстрів художнього кування України. Він безпосередньо займався розробкою ескізів і виконанням кованих творів у матеріалі.

Важливо зазначити, що ковальські твори майстерні М. Дьоміна виконані у стилі модерн, якому він віддавав перевагу. Наприклад, цілком обґрунтованим є звернення митця до стилю модерн при створенні вхідної групи (кованого навісу (1999–2000)) у будинку зведеному у 1907–1911 роках (Київ, вул. Контрактова площа, 10а), або в оформленні (реконструкції після реставрації (2000–2001)) п'ятизіркового київського готелю «Прем'єр Палац» (Київ, вул. Пушкінська 5–7/29), де в стилі модерн виконано навіс над центральним входом та міжповерхові огорожі. Митець залишався вірним стилю модерн, навіть коли працював із сучасними будівлями, як-от огорожа «Промінвестбанку» на вулиці Михайлівській, що могла бути виконана у будь-якому стилі, навіть сучасному. Але архітектори і ковалі віддали перевагу стилю модерн і виконали в ньому огорожу та в'їзні ворота. Модерн Володимира був особливий, твори митця легко розпізнати. Це був його стиль – стиль сили, енергії, інтелекту. Стиль справжніх майстрів, яких доволі багато довкола професії коваля.

Володимир був непересічною особистістю. Він завжди мав свою точку зору. Факти, навіть, з недалекої історії, швидко забуваються. Сьогодні молоде покоління ковалів уже і не знає, як починалися перші художні виставки. Але історію треба досліджувати і знати. Перша Київська виставка художнього ковальства була проведена 2003 року за підтримки Олексія Роготченка, який працював тоді першим заступником Голови Київської організації національної спілки художників України. Він віддав квоту своєї секції – критики і мистецтвознавства, аби у виставковому залі на тодішній Червоноармійській, 12, у найстаршому виставковому залі Києва, відбулася перша виставка художнього ковальства. Організацію виставки на себе взяла ковальська фірма «Тантьєма». Багато ковалів уявлення не мали, що таке художня виставка і, що таке творча, некомерційна робота. Виставка пройшла з успіхом і була позитивно оціненою киянами і гос-

тями столиці. Важливо зазначити, що у залах галереї «Митець» відбулось ще сім художніх виставок в яких брали участь творча молодь і дорослі ковалі. Виставки були комерційні. За оренду залу практично усіх виставок заплатив Володимир Дьомін. Він же купив кондиціонери для виставкового залу. Володимир багато разів був Головою та членом Жюри ковальських конкурсів у Донецьку й у Івано Франківську. Він завжди судив чесно. За це і мав повагу від ковальського гурту. Володимир дружив з ковалями з різних куточків України та охоче допомагав молодому поколінню. Згадати всі прізвища досить складно, можливо тільки відмітити знакових у ковальській справі людей. Наприклад, на Західній Україні це було подружжя Полуботків – Оля і Сергій, Орест Івасюта і Олег Боньковський; у Одесі Саша і Ніна Гуменюки; у Миколаєві Володя Пахомов; у Криму Вітя Баррас. Окремою сторінкою життя Володимира була його дружба з Енвером Ізмайловим – фантастичним музикантом, гітаристом. Можна зробити припущення, що їх відносини базувалися на підсвідомому бажанні Володимира стати гітаристом. У шкільні роки він грав на гітарі і, навіть, був учасником шкільної біт- групи. Але руки коваля, завжди понівечені, обпечені металом тому з часом йому прийшлося відмовитись від музикування.

Володимир дуже гостро відреагував на події 2014 року. Він був активним учасником подій на Майдані 2014, де знаходився з першого до останнього дня існування Майдана. Граната, що розірвалася поруч, пошматувала одяг, на щастя не зачепила тіла та кісток, але праве вухо практично перестало чути. Людина, яка більшу частину свого життя була активним митцем-ковалем, тижнями стояла коло горна, викуюючи з розплавленого металу твори ковальського мистецтва й прагнула залишатись поза політикою, різко змінила свої погляди, що стало несподіваним для багатьох. В останні роки свого життя Володимир не працював у кузні, погіршало здоров'я і фізично він не міг кувати як раніше, проте він не залишився осторонь від гострих соціополітичних подій, що відбувались в Україні. Певно, політика заповнила йому порожнину,

що виникла у зв'язку із закінченням ковальської діяльності.

Без перебільшення, можна стверджувати, що Володимир утілює в своїй життєтворчості основні риси українського коваля. Майже у кожній світовій культурі існує свій міфічний архетип коваля. Зауважимо, що образ коваля був одним із найвідоміших і найчастотніших героїв в українській духовній традиції. Згідно з давньослов'янською міфологією, бог-коваль Сварог створив перших людей із каменю і заселив землю, подарував вогонь та навчив землеробства, був покровителем шлюбу, ковальства, інших ремесел, мистецтва та дарував різні блага. Український Коваль уособлює у собі борця за справедливість, захисника людей, що дарує мирне життя та кращу долю.

За рік до смерті митець оприлюднив свої творчі роботи на сторінках фейсбуку. Люди писали схвальні відгуки і дякували, що Володимир дав можливість ознайомитись з його творчістю широкому колу поціновувачів. Син славного роду архітекторів Дьоміних, він навіки залишиться у пам'яті ковальської спільноти скромним працівником важкої професії. Ковалем стають у кузні, це – про Володимира Дьоміна. Проте, на превеликий жаль, роль Володимира Дьоміна у становленні і розвитку київського художнього ковальства є мало дослідженою і об'єктивно не оціненою.

Висновки. Сучасне вітчизняне художнє ковальство репрезентує унікальний синтез народних традицій та інновацій. Під впливом внутрішньодержавних, так і світових соціо-

культурних процесів відроджено школи професійної майстерності, працюють кафедри художнього металу у середніх і вищих художніх закладах країни. За 60 років, що минули від першого культурного ковальського осередку у кузні Музею народної архітектури та побуту у Пирогово в країні організовано значну кількість ковальських підприємств. Ковалі-художники беруть постійну участь у всеукраїнських художніх виставках, міжнародних симпозиумах, творчих групах, конференціях, фестивалях. Започатковано Спілки ковалів.

Стверджено, що одним із найбільш потужних ковальських центрів вказаного періоду була і залишається Творча архітектурна майстерня «М. Дьомін». Володимир Дьомін був одним з лідерів ковальського мистецтва України. В історію українського художнього ковальства він увійшов масштабними творчими роботами, де творчий кований метал завжди доповнював унікальний архітектурний смак. З'ясовано, що улюбленим стилем В. Дьоміна був стиль модерн, який він називав стилем сильних та інтелектуальних. Твори київського ковальства, виконані на межі XIX–XX століть, надихали В. Дьоміна на створення нових образів. Він був і залишився співцем краси рідного міста. Наголошено, що переосмислення досвіду майстрів та митців, які працювали в сфері ковальства, сприяє виявленню національної, регіональної та локальної специфіки, адже культура художнього ковальства, з одного боку, пов'язана з минулим, а з іншого – репрезентує та символізує націю.

Література:

1. Anderson B. W. Gem testing, 10th ed. London: Butterworths, 1990. 390 p.
2. Vreppohl E. The Theory and Practice of Goldsmithing. Portland: Brynmorgen Press, 2001. 536 p.
3. Жоголь Л. Декоративное искусство в интерьере общественных зданий. Киев: Будівельник, 1978. 103 с.
4. Жолтовський П., Мусієнко П. Українське декоративне мистецтво. Київ: Товариство для поширення політичних і наукових знань УРСР, 1963. 36 с.
5. Кара-Васильєва Т. Українські велетні ковальства. Художній метал. Візії майбутнього: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Івано-Франківськ, 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ: Мантиторка, 2019. С. 40–43.
6. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні: ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021, 216 с.: іл.
7. Semerák G., Bohmann K. Umělecké kovářství a zamečnictví. Praha: SNTL, 1979. 255 s.
8. Могилевський В. Ю. Художній метал Києва. Київ: Ковальська Майстерня, 2012. 352 с.

9. Роготченко С. Деякі історико-мистецькі аспекти становлення українського ковальства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 2. С. 93–101.
10. Роготченко С. Артистичне ковальство Володимира Дьоміна. *A+C*. № 3–4. 2022. # 3–4. С. 156–160.
11. Smith G. F. H. *Gemstones*. 14th ed. London: Chapman and Hall, 1972. 580, [31] p.
12. Трейстер М. Бронзовая матрица, найденная в пойме р. Трубезж (об использовании бронзовых матриц с рельефными изображениями в VI – IV вв. до н. э.). *Археологія і давня історія України*. 2017. Вип. 2. С. 200–207. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/arhdiu_2017_2_19 (дата звернення: 03.05.2022).
13. Шмагало Р. *Енциклопедія художнього металу: у 2 т.* Львів: Априорі. 2015. Т. 1: Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. 420 с.

References:

1. Anderson, B. W. (1990). *Gem Testing*. 10th ed. London: Butterworths.
2. Brepohl, E. (2001). *The Theory and Practice of Goldsmithing*. Portland: Brynmorgen Press.
3. Zhogol, L. (1978). *Dekorativnoe iskusstvo v interere obschestvennykh zdaniy* [Decorative art in the interior of the public buildings]. Kiev: BudIvelnik [in Russian].
4. Zholtovskiy, P. & Musiienko, P. (1963). *Ukrainske dekoratyvne mystetstvo* [Ukrainian decorative art]. Kyiv: Tovarystvo dlia poshyrennia politychnykh i naukovykh znan URSS [in Ukrainian].
5. Kara-Vasyliieva, T. (2019). Ukrainiski veletni kovalstva [Ukrainian titans of blacksmithing]. In *Khudozhnii metal. Vizii maibutnoho: Materialy Mizhnarodnoi naukovykh praktychnoi konferentsii*, Ivano-Frankivsk, 3–4 travnia 2019 r. (pp. 40–43). Ivano-Frankivsk: Mantykora [in Ukrainian].
6. Kara-Vasyliieva, T. (2021). *Styl modern v Ukraini* [Modernist style in Ukraine]. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].
7. Semerák G. & Bohmann K. (1979). *Umělecké kovářství a zamečnictví*. Praha: SNTL.
8. Mohylevskiy, V. (2012). *Khudozhnii metal Kyieva* [Art metal of Kyiv]. Kyiv: Kovalska Maisternia [in Ukrainian].
9. Rohotchenko, S. (2018). Deiki istoriko-mystetski aspekty stanovlennia ukrainskoho kovalstva [Historical and art aspects of Ukrainian blacksmithing]. *Tradysii ta novatsii u vishchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 2, 93–101 [in Ukrainian].
10. Rohotchenko, S. (2022). Artystychne kovalstvo Volodymyra Domina [Blacksmithing art of Volodymyr Diomiin]. *A+C*, 3–4, 156–160 [in Ukrainian].
11. Smith, G. F. H. (1972). *Gemstones*. 14th ed. London: Chapman and Hall.
12. Treyster, M. (2017). Bronzovaya matritsa, naydannaya v poyme r. Trubezh (ob ispolzovanii bronzovykh matrits s relefnyimi izobrazheniyami v Prichernomorie v VI – IV vv. do n. e.) [The bronze matrix found in the bottom-land of the Trubizh river (on the use of the bronze matrices with relief images in the North Black Sea region)]. *Arheologiya i davnya istoriya Ukrayiny*, 2, 200–207 [in Russian].
13. Shmahalo, R. (2015). *Entsyklopediia khudozhnoho metalu: in 2 vol.* Vol. 1: *Svitovyi ta ukrainskyi khudozhnii metal. Klasyfikatsiia, terminolohiia, stylistyka, ekspertyza*. Lviv: Apriori [in Ukrainian].

УДК 745.52:908) (477) (091)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.2>**Бойко В'ячеслав Іванович,**

кандидат філософських наук, доцент,
т.в.о. завідувача кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-0842-7450
vboiko@dakkkim.edu.ua

Святненко Анна Василівна,

доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
ORCID ID: 0000-0001-5337-5656
a.sviatnenko@dakkkim.edu.ua

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КИЛИМАРСТВА: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АСПЕКТ

Мета роботи: здійснити спробу розкрити багатство й різноманітність художніх форм українського килима, показати його велику стильову різноманітність у різних етнографічних регіонах України. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні системного підходу в дослідженні окресленої проблематики та сукупності наступних методів: мистецтвознавчого, культурологічного, компаративного, історичного, аналітичного. Наукова новизна полягає в розширенні характеристики локальних відмінностей орнаментальних та композиційних мотивів килимів в українських регіонах; аналізі класифікації і типології українського килимарства; акцентуванні уваги на особливостях еволюції українського килимарського мистецтва, окреслені кола найбільш вживаних орнаментальних мотивів, колористики, притаманних регіональним осередкам українського килимарства.

Висновки. Народне килимарство – яскрава сторінка в історії розвитку українського народного мистецтва. Воно пройшло великий багатовіковий еволюційний шлях, виробило своє власне, впізнане в усьому світі характерне обличчя. Але в кожній місцевості, відповідно до географічного розташування, попри спільні техніки виконання, технологічні прийоми, воно має специфічні особливості. Квіткові килими Київщини і Лівобережжя мають надзвичайно розкішні рослинні візерунки, відрізняються композиційною різноманітністю і вишуканим колоритом. Захопливо декоративні килими вазонного типу Східного Поділля. Барвисті килими Західного Поділля і Карпатського регіону вражають вигадливістю і досконалістю своїх геометричних мотивів. Своєрідні, високохудожні килими Буковини, Волині, Закарпаття. Все це багатство належить до кращих здобутків українського декоративно-ужиткового мистецтва минулого. Барвисті, неперехідної вартості килими є свідченням талановитості, досконалості майстрів, доказом того, що дух краси одвічно присутній в народі, знаходив своє втілення, в тому числі, в ткацтві.

Ключові слова: українське килимарство, народне мистецтво, регіональні особливості.

Boiko Viacheslav, Sviatnenko Anna. REGIONAL FEATURES OF UKRAINIAN CARPET MAKING: A RETROSPECTIVE ASPECT

Purpose of Research: to make an attempt to reveal the richness and variety of artistic forms of the Ukrainian carpet, to show its great stylistic diversity in different ethnographic regions of Ukraine. The research methodology is based on the application of a systematic approach in the study of the outlined problems and a set of the following methods: art history, cultural, comparative, historical, analytical. Scientific Novelty lies in the extended characteristics of local differences in the ornamental and compositional motifs of carpets in Ukrainian regions; analysis of the classification and typology of Ukrainian carpet-making, attention is focused on the peculiarities of the evolution of Ukrainian carpet-making art, the circle of the most used ornamental motifs, colors characteristic of regional centers of Ukrainian carpet-making is outlined. Conclusions. Folk carpet making is a bright page in the history of the development of Ukrainian folk art. It has gone through a long, centuries-long evolutionary path, developed its own characteristic face recognized throughout the world. But in each locality, according to the geographical location, despite common performance techniques, technological techniques, it has specific features. The floral carpets of the Kyiv region and the Left Bank have extremely luxurious plant patterns, are distinguished

by compositional variety and exquisite color. Admirably decorative vase-type carpets of Eastern Podillia. The colorful carpets of Western Podillia and the Carpathian region impress with the ingenuity and perfection of their geometric motifs. Unique, highly artistic carpets of Bukovyna, Volyn, Zakarpattia. All this wealth belongs to the best achievements of Ukrainian decorative and applied art of the past. Colorful carpets of inestimable value are evidence of the talent and perfection of the masters, proof that the spirit of beauty is eternally present in the people, and found its embodiment, including, in weaving.

Key words: *Ukrainian carpet making, folk art, regional features.*

Актуальність теми дослідження. Килимарство – один із поширених видів українського народного мистецтва. Зародившись в глибокій давнині, воно протягом тривалого часу розвивалося, вдосконалювалося, трансформувалося, збагачувалося новими характерними ознаками, досягло високого художнього рівня й технічної досконалості. Народний килим, завдячуючи винятково розкішним декоративним властивостям, сприяє широкому виявленню невичерпної творчої фантазії народних митців. Народне килимарство минулих століть кращими зразками увійшло в нашу культуру, стало основою розвитку сучасного килимарства. Вивчення багатих здобутків народного килимарства минулого, його узагальнення, має не лише важливе культурно-пізнавальне, а й практичне значення. Глибоке успадкування традицій сприятиме піднесенню мистецького рівня сучасних українських килимів, розширить арсенал художніх засобів.

Аналіз досліджень і публікацій. Підґрунтям для підготовки дослідження стали праці з історії та теорії культури, мистецтвознавства, етнології, краєзнавства, що розкривають різні аспекти еволюції мистецтва українського килимарства. Питанням народного килимарства присвятили свої дослідження відомі науковці: А. Жук, А. Зарембський, Я. Запаско, Я. Роженко, В. Піщанський, Б. Крижанівський, Н. Манучарова, Д. Щербаківський тощо. Наукові розвідки з даної тематики робили: Т. Кара-Васильєва, Л. Данченко, Т. Романова, Л. Федевич, О. Ямбарко тощо. Питанням декоративно-ужиткового мистецтва, в тому числі килимарства присвячувалися наукові конференції [1; 2]: Сучасні періодичні видання, як «Мистецтвознавчі записки», «Народознавча зошити», «Народне мистецтво», «Народна творчість та етнографія» друкують статті науковців з окресленої

проблематики. В них акцент робиться на мистецтвознавчі, історичні аспекти цього виду народного мистецтва, окремі періоди розвитку килимарства тощо.

Мета роботи: здійснити спробу розкрити багатство й різноманітність художніх форм українського килима, показати його велику стильову різноманітність у різних етнографічних регіонах України.

Виклад основного матеріалу. Килимарське ремесло є особливим і найбільш поширеним в усіх регіонах України видом народної художньої творчості. З давніх часів килимові вироби мали утилітарне призначення, люди прикрашали й утеплювали килимами власні житла, покривали ними столи, скрині, ліжка, підлоги, вози, сані, лави. Килимові вироби були обов'язковим атрибутом різних обрядів: святкових, весільних, урочистих, поховальних тощо. Килими використовували для сплати данини чи приданого за наречену тощо.

Тривалий час килими виготовляли у домашніх умовах. Поступово килимарство трансформується в ремесло і поширювалося по всій Україні. У XV–XVIII ст. виробництво килимів здійснювалося в поміщицьких і церковних майстернях, цехах, мануфактурах і фабриках. Особливо килимарство набуло розвитку на Волині, Галичині і Поділлі. В панських майстернях килими виготовляли кріпаки, які становили неабияку цінність. Так, у стародавніх документах вказувалось про те, що кріпаки-килимарі, як велика матеріальна цінність, входили до опису майна знатних поміщиків [6]. В монастирських майстернях, дрібних сільських і міських цехах працювали ремісники і ченці. Тут виготовляли килими різноманітного призначення, в тому числі вироби для козацьких старшин та палаців знаті. У побуті тогочасна аристократія широко використовувала килими. Так, у князі Я. Острозького було 135 килимів, у гетьмана

Івана Самойловича – 143. В світлиці Павла Полубодка: «на сіні прибитий ковер, килимів же на стінах прибитих 4, стіл довгой, на ньому ковер різнобарвний, другий стіл круглий, лавки, убиті килимами» [5]. Періодом найінтенсивнішого розвитку килимарства вважається XVIII ст. Великою кількістю килимарських фабрик, майстерень славилася Харківщина, Полтавщина, Чернігівщина тощо. На Правобережжі відомими були майстерні в Янушполі на Поділлі, майстерня гобеленів у Горохові на Волині, фабрика у Корці, власників Чарторійських, Потоцьких у Тульчині тощо [9]. Про повернення виробництва килимів безпосередньо в сільські домівки свідчать записи в описах та реєстрах. Завдяки тому, що килимарство глибоко проникає в селянське середовище, воно висувається на одне з перших місць серед інших видів українського народного мистецтва.

Килимові вироби залежно від функціонального призначення та техніки виготовлення називали по-різному: «килим», «коць», «ковер», «налавник», «коробець» тощо. Назва «ковер» була найстарішою, вона зафіксована в літописних творах. Починаючи з XVI ст. для означення килимових виробів поширюється терміни «ліжник», «коць». В розрахункових документах Львівського Ставропігійського братства за 1618р. вперше зустрічаємо слово «килим», яке надалі стало найбільш вживаним для загального означення виробу. На побутовому протонародному рівні широко використовується слово «рядно», що означає шматок тканини, вироби, якими щось покривають. Вважається, що різниця між килимом, коцем та ковром полягала в призначенні, розмірі, в орнаменталі та техніці виготовлення. Джерела не дають нам чіткої відповіді на ці питання. На думку дослідників «коць», «ковер», «коробець» – «це вироби «із довгим стриженим ворсом, виробляли, прив'язуючи до ниток основи спеціальні вузли з кольорової вовни, яку потім стригли» [5]. Подібні вироби коштували дорого, їх могли собі дозволити тільки заможне населення, які прикрашали й утеплювали стани і підлоги помешкання.

За матеріал для виготовлення килима слугували вовна й прядило. Раніше килим виго-

товляли цілком із вовни, згодом для основи, як правило, використовували лляну або конопляну пряжу, нитку якою скручували вдвоє для надання килиму пружності і міцності. Починаючи з другої половини XIX ст. для основи стали використовувати замість міцних лляних чи конопляних ниток нитки бавовняні, що були крихкими.

Важливим і складним процесом килимарського виробництва було фарбування пряжі. Від того, як пофарбується пряжа, та які фарби вжито, залежала якість усього килима.

З давніх часів для фарбування пряжі застосовували природні барвники з місцевих рослин. Фарби виготовлялися з лушпиння цибулі (жовта і зелена), з ягід крушини (зелена, жовта, червона), з чорнильних дубових горішків (чорна й сіра), з щавлю, гвоздики (різних відтінків жовта), молоді вільхової кори (брунатна). Червону фарбу найкращих відтінків добували з особливого роду комах, синю – з привозної рослини індиго. Рослинні фарби давали приємні, м'які тони, майже не линяли. Поступово природні рослинні барвники витісняються синтетичними – аніліновими фарбами, що характеризуються нестійкістю кольору, блідістю тону.

Орнаментальне оформлення килимів надзвичайно різноманітне, відрізняється різнобарвними композиціями, часто несподіваними, загадковими, виконаними з гарним знанням матеріалу та високим почуттям краси. Варто зазначити два найбільш поширені види орнаментів: геометричний та рослинний. Геометричний орнамент містить в собі найпростіші геометричні елементи, як то квадрат, ромб, трикутник, смужка, що сполучаються між собою і набувають надзвичайно складних зірчастих форм, за своїми візерунками можуть нагадувати східні килими. Щодо рослинного орнаменту, та на килимових виробках по однотонному, часто хвилястому тлі розміщені квіти, віття квітами, часто гірляндові сполучення квітів. Іноді в рослину композицію вводилися птахи та звірів. Більшість рослинних композицій мають стилізований вигляд, хоча зустрічаються зразки, де рослинні форми наближені до натуральних виявів [7].

Орнаментальне оформлення килимів є різноманітним, кожний регіон мав свої особливі локальні відмінності. Так, на Лівобережжі та Центральній Україні для рослинного рослинний орнамент рясніє багатством мотивів. Килими Лівобережної України прикрашені зображеннями великих квітів, що окремо розкидані по полю килима, чи зібрані в букети. Іноді квіти на них подані в поперечному розрізі, наче окремими кольоровими плямами. Килима з таким орнаментом притаманні Полтавським майстрам.

В орнаменті килимів часто використовували гілки, часто великі, масивні, з гострими заломами. Такі килими характерні для деяких районів Черкаської області. Певні відмінності в характері мотивів і композиції килимах спостерігаються на Правобережній Київщині. Листя, квіти і самі стебла, що їх з'єднують, начебто розтягнуті в сторони. Рослини часто представлені у вигляді деревця, іноді посаженого у вазон. Для деяких районів Поділля і Волині також притаманні килими так званого вазонного типу.

Певний регіон мав свої кольорові уподобання, що відбивалися у килимових виробках. Для Правобережжя характерний контрастний підбір кольорів, тут переважає червоний колір. На Київщині він має теплий м'який відтінок і часто поєднується чорним і темно-брунатним кольорами. Для килимів Поділля характерні кольори холодного червоного, рожевого, синього тонів. Для Лівобережжя характерне поєднання золотисто-жовтих, сіро-зелених, ніжно-синіх рожевих тонів. Декоративністю відзначається розфарбування рослинних мотивів: листя, квіти, букети забарвлюються або суцільним кольором, або в основний колір вводяться його півтони. Часто зафарбовані площини квітів чи листочків обводяться контуром іншого кольору. Килими XVIII ст. часто мають смугастий вигляд. Це досягалось застосуванням прийому покриття мотиву килима горизонтальними кольоровими смужками.

Звертає на себе увагу розфарбування основи килима. Так, для килимів Лівобережної України характерне світле тло – світло-зелене, жовте, світло сіре. Протилежне забарвлення тоновій основі має кайма. У виробках із світ-

лим тоном кайма темна, а з темною основою, навпаки – світла. Варто зазначити, що наявність кайми в цей період є не обов'язковою частиною килима. Часто вона була відсутня чи її заміняла вузький бережок із зубчатою смужкою.

Геометричний орнамент теж був притаманним для виробів Лівобережної України. Орнамент не складний, прості ромби, хрестики розміщені поперечними смугами. Колими з таким орнаментом робили вузької й довгою форми. Від частого використання, ними накривали лавки, ліжка, ослони вони довго не зберігалися. Геометричний орнамент часто присутній у ворсових килимах, особливо в коцах. Це є логічним, бо у виробках з довгим ворсом рослинний малюнок губився й був не виразним.

Свого подальшого розвитку килимарство набуло у XIX ст. Засновується низка нових килимових фабрик, майстерень, цехів, килими ткали в домашніх умовах міські і сільські ремісники.

Продовжували потужно працювати традиційні центри по виготовленню килимів Наддніпрянщина, Поділля, Лівобережжя, Волинь. Славилися і користувалися великим попитом килимові виробки Харкова, де щороку виготовлялося близько 25 тисяч килимів і тканих узорних попон [3]. Подальшого розвитку набуває килимарство в Буковині, півдні України, Закарпатті, Прикарпатті. На півдні України килимарство розвивалося на Херсонщині, Дніпропетровщині. На Поділлі килимарство особливо представлено на Ямпільщині. Центрами килимарства на Тернопільщині стали міста і містечка Збараж, Токаї, Залізниця, Вікна. Відомими були приватні майстерні у Косові, Тернополі, Жидачіві, Чорткові, Львові. Розширили свою діяльність килимарські майстерні у закарпатських селах Ганичі й Аданово [7].

Збереженню мистецтва килимарства сприяла організація навчальних майстерень на Полтавщині, навчально-ткацької майстерні на Чернігівщині в с. Дігтярі, ткацької майстерні на Київщині в селах Скобці та Оленівці, килимарської школи і майстерні на Тернопільщині в с. Вікно. До художнього керівництва залучали досвідчених художників, як наприклад

В. Кричевського в Оленівці. Знані майстри передавали свій досвід, знання і вміння килимарства, проте такі майстерні були небагаточисленні і вони не спроможні були уберегти килимарство від процесу поступового занепаду цього народного промислу.

За характером оздоблення килими XIX ст. традиційно ділилися на дві групи: геометричні і рослинні. Килими з геометричним орнаментом переважно домінували в Галичині, Закарпатті, Буковині, на більшій території Поділля. Щодо рослинного орнаменту, то він представлений виробами Лівобережної, Правобережної, Півдня України, а також східного і західного Поділля. Разом з тим, варто зазначити, що обидві групи килимів існували одночасно на вказаних територіях.

Рослинні килими Лівобережжя, зокрема Полтавщини характеризуються симетричним, строгим розташуванням орнаменту на полі виробу. Квіти, гілки чи букети розташовуються рядами чи в шаховому порядку. Великі букети розміщені окремими кольоровими плямами. Мотиви, зазвичай, повторюються, але відбуваються певні зміни, як то величина, силует, кількість пелюсток тощо. Поширені килими, на яких рослинні візерунки розташовуються навколо центрального малюнку, або два-три великих букети займають все поле килима. В композицію килима цього типу часто вводяться зображення тварин, птахів, інколи людей. Кайма заповнюється рослинною гірляндою або рядком рослинних чи геометризаних малюнків.

Особливістю квіткових килимів Полтавщини вважається майстерно підібраний колорит. Зіставлення голубих, білих, приглушених зелених, ясно-брунатних, синіх і з коричнюватим відтінком чорних кольорів дає завершену в мистецькому розумінні кольорову гаму. У забарвленні основи килима використовують темні кольори. Загалом вважається, що рослинний килим Лівобережжя – це велике досягнення українського народного мистецтва, доказ високого декоративного хисту народних майстрів [10].

Квіткові килими Чернігівщини подібні полтавським, але для них характерним є більш стриманий характер і планомірність у

розташуванні орнаменту, вони поступаються багатством візерунків.

Геометричним орнаментом декорували на Лівобережжі переважно вузькі килими, які використовували у повсякденні.

Композиційно геометричні килими умовно поділяються на два типи: килими із загальним геометричним візерунком і смугасті килими. Мотивами першого типу килимів є зубчасті й східчасті ромби, восьмикутні розетки, вони заповнюють поле килима окремими, розміщеними в ряд або в шаховому порядку елементами, а також групуються навколо центрального головного мотиву. Для другого типу килимів характерна розбивка поля виробу на низку смуг, вони йдуть в напрямку утоку. Кожна така смуга складається із кольорових пасів або рядка геометричних візерунків. Ці килими не мають загального тла і відрізняються різноманітними мотивами. Це розетки, хрестики, зубчасті ромби, східчасті прямокутники, які подібні до геометричних візерунків західноподільських килимів. До смугастих належать килими, оздоблені поперечними, розтягнутими на всю ширину виробу зубчастими ромбами. Поєднання фарб на геометричних килимах контрастне. Для них характерне поєднання зеленого, брунатного, червоного і білого кольорів.

В оздобленні килимів Київщини переважає рослинний орнамент. Особливість цього орнаменту для регіону є нахил до здрібнення й видовження вбік квітів і пелюсток, загострення їхніх контурів, групування окремих елементів у розлогі гілки. Добре відомі і впізнані сквирські килими. Їхнє тло чорне з коричневим відтінком, на ньому розміщені вертикальними рядами чи у шаховому порядку масивні гілки. Килими мають подвійні чи потрійну широку кайму з безперервною гірляндою. Яскраві барви, в яких переважають теплі тони надають цим килимам виняткової декоративності й мистецької довершеності.

Геометричні килими поступаються рослинній тематиці. На них переважно зображено восьмикутні розетки й східчасті ромби. Композиційно килими цього типу мають рослинні мотиви: в них чітко визначено основне поле, наявна широка кайма.

У розфарбуванні київських рослинних і геометричних килимів переважають червоний, чорний брунатний, білий та жовтий кольори, а основа закладається чорна, темно-коричнева, хоча трапляється червона й малинова.

Своєрідністю й оригінальністю відрізняються волинські килими. Для Східної, Південно-Східної Волині характерні килими з рослинним орнаментом. Килими мають малюнки зменшених розмірів, розташовані чіткими рядками на білому, чорному або рожево-малиновому тлі. Північно-Східної Волинь виготовляла килими, на яких рослинний малюнок розташовувався горизонтально і рослинні мотиви переплітались з геометричними фігурами. Геометричні орнаменти мали килими Західної Волині. Вони витримані в синьо-рожевих тонах, побудовані на декількох великих виразних мотивах: ромбах, восьмикутних розетках [4].

Визначним осередком українського килимарства є безумовно Поділля. Найбільш знаними, високохудожніми вважаються килими з рослинними мотивами вазонного типу. Варто зазначити, що килими такого типу є доволі поширені на Буковині, Тернопільщині, Східній Волині, Київщині. Проте саме на Східному Поділлі килими вазонного типу набули довершеного класичного вигляду. Горизонтальні килими вазонного типу, як правило, великих розмірів. На площі килима розташовуються від трьох до семи вазонів із рослинами, які розміщені в ряд. Між великими вазонами інколи розміщуються менші за розміром вазони. Особливістю східноподільських килимів є введення в їхню композицію зображень тварин, птахів, людей і навіть жанрові сцени (танці, полювання тощо), які розміщуються і на основному полі, і на каймі. Ці килими, як правило, мають широку кайму, яка забарвлена в колір, протилежний кольорові основи.

Поширеними на Східному Поділлі були й геометричні килими. По мірі просування зі сходу на захід регіону геометричні мотиви стають більш насиченими, збагаченими, поповнюються новими елементами, ускладнюється їхня композиційна будова. Змінюється розфарбування цих килимів: від теплих

жовто-зелених, брунатних і сірих на сході, до холодних рожево-червоних і синіх на заході. Геометричні килими в Одеської області прикрашені ромбами, восьмикутними розетками, розміщеними на спільному полі. Більш складніші мотиви характерні для килимів Немирова, Ямполя. Фігури тут більш щільніше розташовані і переважає тут червоний і синій кольори. Складними композиціями і багатими геометричними мотивами відрізняються килими Хмельницької області. Плаща килимів ділиться на горизонтальні смуги, які заповненні геометричними візерунками. Як правило, середня смуга більша за інші і орнамент відрізняється від інших.

Надзвичайно розкішним оздобленням відрізняються килими Західного Поділля. Відомі килими Тернопільщини і особливо Збарзькі килими. Ці килими відрізняються різноманітністю як композицій і візерунками. Переважна композиція більшості геометричних збарзьких килимів має такий вигляд. Центральне поле килимів поділено, як правило, на сім орнаментальних смуг. З них три є основними, а чотири – допоміжними. Основні смуги містять по одному великому ромбовидному медальйону, в який вписано чотири гачкуваті фігури. Допоміжні смуги складаються із складних рядів ступінчастих або вписаних один в один різнокольорових зубчастих ромбів. По довшій стороні килима тягнеться широка кайма, або з суцільним тлом, або розбита на кольорові квадрати. Кайма з суцільним тлом оздоблена рядком дво- чи трикольорових ступінчастих ромбів, а в кайму з квадратами вписано стилізовані чотирилисті гілки.

В Збаражі традиційно виготовляли рослинні килими, які представлені в двох варіантах. Найдавніші зразки – це рослинні мотиви мають вигляд розложистих гіллячок, розміщених по кілька в ряд на всю довжину килима. Гарно виглядають килими, в яких гіллячки посаджені у невеликі глечики. Виразний умовно-декоративний малюнок стебла, листочків і восьми пелюсткових квіток з яких побудовані галузки, чітко їхнє розташування на площу килима по вертикалі (у килимах Східного Поділля вазони-глечики розміщені

по горизонталі), яскравий червоний з помаранчевим відтінком, колір тла ставлять збаразькі килими вазонного типу в ряди кращих зразків українського килимарства. Відомі й інші варіанти збаразького килима, який характеризується великими геометризованими квітами троянд, які виступають яскравими контрастними плямами по глибоко чорному тлі килима. В багатьох килимах місцеві майстри поєднували рослинний і геометричний орнаменти, що давало цікавий художній ефект. Тернопільщина представлена й іншими цікавими осередками килимарського мистецтва: Товсте, Вікно, Токи, Залізці тощо [4].

Значного поширення килимарство набуло на Буковині. Для цього регіону притаманно вироблення килимів рослинного і геометричного типу. Більшість килимів регіону мають геометричний орнамент. Це переважно вузькі і довгі килими, що призначалися для оббивки стін над лавками або під стелею. Кайми в них немає. Уся площа килима розмежована орнаментованими смугами, розміщеними паралельно вужчій стороні. Кількість смуг буває доволі значною. Геометричні мотиви різні: восьмикутні розетки з різнокольоровими кутами, вписані один в одного зубчасті ромби, складні гачкуваті фігури, хрестики. Для цих килимів характерна певна строкатість у підборі кольорів. Кольорова гама будується на контрасті: чорного з жовтим, помаранчевого з фіолетовим, рожевого з білим, синього з бураковим тощо. На Буковині виробляли і використовували настінні килими звичайних розмірів переважно геометричні.

Осередками килимарства на Закарпатті є Дубове, Велике Криве, Ганичі, Богдан, Арданово тощо. Цей регіон славився килимами геометричного орнаменту. Популярними геометричними мотивами тут є ромбоподібні фігури, трикутники, гачки. Часто зустрічаються килими на яких геометричні мотиви скомпоновані з рослинними – гілками, квітками. Для килимів цього регіону притаманний контрастний колорит: рожевий з темно-вишневим й яскраво-зеленим.

Для карпатського регіону характерні килими з геометричним орнаментом, переважно смугами, що розміщені як горизон-

тально, так і вертикально. Найпоширенішим типом килимів є смугастий килим, позбавлений спільного тла. Смуги заповнюються геометричними фігурами, які утворюють своєрідні мотиви і мають назви: рачки, кочільця, кучері, гребінці тощо. В колористиці відбулися певна еволюція від сіруватих, чорно – білих, коричневих відтінків до поліхромії з яскравими рожевими, червоними, зеленими акцентами. Бойківські покрівці відрізняються виділяються чорно – білими поперечними смугами, гуцульські – яскравими зеленими, червоними, білими, ромбами, зубцями. Невеликі ліжникові килимки, присідки, якими накривали коней, гуцули надавали перевагу поперечним чорно – білим смугам, що були подібні до бойківських покрівців. Різниця була в тому, що гуцульські ліжники мають довгий двосторонній ворс, а бойківські – безворсові, густо ткані з грубо напрядених вовняних ниток.

Висновки. Народне килимарство – яскрава сторінка в історії розвитку українського народного мистецтва. Воно пройшло великий багатівіковий шлях свого розвитку, виробило своє власне, впізнане в усьому світі характерне обличчя. Але в кожній місцевості, відповідно до географічного розташування, попри спільні техніки виконання, технологічні прийоми, воно має специфічні особливості. Квіткові килими Київщини і Лівобережжя мають надзвичайно розкішні рослинні візерунки, відрізняються композиційною різноманітністю і вишуканим колоритом. Захопливо декоративні килими вазонного типу Східного Поділля. Барвисті килими Західного Поділля і Карпатського регіону вражають вигадливістю і досконалістю своїх геометричних мотивів. Своєрідні, високохудожні килими Буковини, Волині, Закарпаття. Все це багатство належить до кращих здобутків українського декоративно-ужиткового мистецтва минулого. Барвисті, неперехідної вартості килими є свідченням талановитості, досконалості майстрів, доказом того, що дух краси одвічно присутній в народі, знаходив своє втілення, в тому числі, в ткацтві.

Література:

1. Декоративно-прикладне мистецтво Буковини як джерело національної ідентичності України: матеріали наукової конференції. Вижниця. 2020. 124 с.
2. Декоративно-прикладне мистецтво в національній системі художньо-педагогічної освіти: сучасний досвід і перспективи: матеріали наукової конференції. Одеса. 2017. 143 с.
3. Жук А. Українські народні килими (XVII – поч XX ст.). К. 1966.
4. Запаско Я. Українське народне килимарство. К. 1990.
5. Кара-Васильєва Т.В. Український килим. Київ. 1993. 263с.
6. Манучарова Н.Д. Художні промисли Української РСР. Київ, 1987. 89 с.
7. Піщанський В. Давні килими України. Львів. 1925.
8. Роженко Я. Килимарство й килими Полтавщини. Полтава. 1928. 17 с.
9. Щербаківський Д. Український килим. К. 1927. 32 с.
10. Українське декоративно-ужиткове мистецтво: монографія. / О.О. Бабенко та ін.; гол. ред. А.Є. Чернощоків. Полтава, 2019. 287 с.

References:

1. Dekorativno-prykladne mystectvo Bukovyny yak dzherelo nacionaknoy identychnosti Ukrainy: materialy naukovoy konferenchiy. (2020). Byzhnuchya [in Ukrainian].
2. Dekorativno-prykladne mystectvo v nachionalniy systemi xudozhno-pedagogichnoy osvity: materialy naukovoy konferenchiy. (2017). Odesa [in Ukrainian].
3. Zhuk, A. (1966). Ukrainski narodni kykymy (XVII – poch. XX st.). Kyiv. [in Ukrainian].
4. Zapasko, Y. (1990). Ukrainske narodne kylymarstvo. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Kara-Vasuleva, T.V. (1993). Ukraynskiy kylym. Kyiv. [in Ukrainian].
6. Manucharova, N.D. (1987). Hudozhni promysly Ukrainskoy RSR. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Pishchansky, V. (1925). Davni kylymy Ukrainu. Lviv. [in Ukrainian].
8. Rozhenko, Y. Kylymarstvo i kylymy Poltavshchyny. Poltava. [in Ukrainian].
9. Shcherbakivsky, D. Ukraunskiy kylym. Kyiv. [in Ukrainian].
10. Ukrainske dekorativno-ushchitkove mustectvo: monografiya / O.O. Babenko ta in.; gol. red. A.E. Chornoshchokov. Poltava. [in Ukrainian].

УДК 75.041.5(438) «17»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.3>**Варчук Мар'яна Вікторівна,**

аспірантка

Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв

зберігач колекції портретної мініатюри,

Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

ORCID ID: 0000-0002-6665-1661

dme2120.mvarchuk@dakkim.edu.ua

МІНІАТЮРНИЙ ПОРТРЕТ: ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ

Метою статті є огляд розвитку жанру портретної мініатюри на прикладі колекції творів із Музею Ханенків. Портретна мініатюра – це унікальна форма мистецтва, основна функція якої – це репрезентація особи у період від XVI до початку XIX століття. Портативні зображення втілювали грандіозне значення та слугували водночас і політичним, і особистим символом. Перші крихітні портрети з'явилися при дворах Англії та Франції і довгий час залишалися прерогативою монархів. Твори сягають за розміром у середньому 3–8 см, але трапляються й близько 2 см. Однак, термін «мініатюра» не походить від латинського слова *minimum* – найменший, як можна одразу спокусливо подумати. Цей вишуканий жанр народився із мистецтва рукописів, у якому художники працювали аквареллю на пергаменті. Так перші твори були виконані саме на пергаменті, а вже пізніше – на міді, слонової кістці та папері, використовуючи акварельні фарби, гуаш, олію та техніку емалі. Мистецька форма проіснувала у Європі майже 400 років: упродовж XVI–XVII століть розвивалася і поширювалася, у XVIII – набула популярності, а на початку наступного, XIX, із відкриттям дагеротипії – мініатюра занепадала. У роботі наведено еволюцію портретної мініатюри, однак її історія подається узагальнено та вибірково. Свідомо акцентовано лише ті вектори, що представлені творами у Музеї Ханенків. Колекція мініатюрного живопису у музеї – це 74 предмети, що за інвентарними даними датовані XVI–XIX століттям. У даному дослідженні запропоновано огляд загальних тенденцій портретного та мініатюрного живопису для визначення критеріїв мистецької та культурної цінності творів із музею. Мініатюра розглядається водночас як самостійна форма, так і як декоративно-прикладна, що пов'язано із функцією кожного окремого предмету. Методологічною основою роботи є історіографічний аналіз розвитку жанру портретної мініатюри. Матеріали джерельної бази було систематизовано та узагальнено для подальшого порівняльного аналізу із творами Музею Ханенків. Наукова новизна дослідження полягає у взаємообміні вивчення технічних особливостей, виконання та призначення мініатюрного портрету на прикладі творів із колекції Музею Ханенків.

Ключові слова: портрет, мініатюрний живопис, атрибуція, колекція, музей.

Varchuk Mariana. PORTRAIT MINIATURE: EVOLUTION OF THE ART FORM

The aim of the article is to survey the development of the portrait miniature painting juxtaposed with the Khanenko Museum collection. Portrait miniature is a unique form of art with its key function of a person representation throughout the beginning of the 16th until the 19th century. Portable images embodied a grandiose meaning and served both as a political and an intimate symbol. The first tiny portraits emerged at the courts of England and France and remained the prerogative of monarchs for a long time. The average size of items is 3-8 cm, but there are also ones, which are about 2 cm. However, the term miniature does not derive from the Latin *minimum* – the smallest, as one might immediately think. The exquisite art evolved from illumination, where artists painted on parchment with watercolors. Thus, the first miniature portraits were on parchment, and only later on copper, ivory and paper using watercolor, gouache, oil and enamel technique. The art breathed in Europe for almost 400 years: during the 16th – 17th century it developed and spread, the 18th century was a peak of its popularity, early 19th century the miniature painting faded with the invention of daguerreotype. The article chronicles evolution of the portrait miniature through its general and selective history lens in connection with the Khanenko Museum artworks. There are 74 items of the 16th–19th centuries, according to inventory data. Thy study offers an overview of portrait painting trends to identify the criteria of artistic and cultural value of the Khanenko Museum portraits. The miniature is considered both as an independent art and as a decorative one, depends on object function. The methodological basis of the article is historiographical analysis of the development of the portrait miniature. The references were systematized and summarized for further comparative analysis with the Khanenko Museum

miniatures. Study originality is in a mutual exchange of technical, execution, and function aspects of the miniature painting based on the Khanenko Museum collection.

Key words: *portrait, miniature painting, attribution, collection, museum.*

Вступ. Портретна мініатюра – це унікальна форма мистецтва із власною ретельною технікою, висококваліфікованими художниками та інтригуючою соціальною історією. Перші крихітні зображення з'явилися на початку XVI століття при королівських дворах Англії та Франції. Мініатюри, виконані у особливій живописній манері з увагою до найдрібніших деталей, сягають розмірів у середньому 3–8 см, але трапляються твори й близько 2 см. Їх писали на пергаменті, міді, слонової кістки та папері. Використовували олію, акварельні фарби та техніку емалі. Основна функція мініатюрних портретів – це репрезентація особи. Крихітні портретивні зображення втілювали грандіозне значення та слугували водночас і політичним, і особистим символом. Цей жанр проіснував у Європі майже 400 років: упродовж XVII століття розвивався і поширювався, у XVIII – набув популярності, а на початку наступного, XIX, із появою дагеротипу 1839 році – мініатюра занепадала [4, с. 3–7].

У Музеї Ханенків зберігається розділ колекції із 74 портретних мініатюр, що за інвентарними даними датовані XVI–XIX століттям. Це 2 предмети XVI століття, 39 предметів – XVII століття, 22 предмети – XVIII століття і 11 предметів – XIX століття. Основа мініатюр – мідь, слонова кістка, папір; техніка – олія, емаль, акварельні фарби. Походження мініатюр у Музеї Ханенків має два напрямки: зібрання Богдана та Варвари Ханенків наприкінці XIX століття та придбання музею у приватних колекціонерів упродовж 1950-х–1990-х років. Основні відомості про колекцію мініатюри у Музеї Ханенків – це інвентарні дані, фотоархів та архів Зої Павлівни Рябікіної, що опрацьовувала частину колекції у 1990-х роках. Ґрунтовне вивчення творів на новому рівні розпочалося у 2018 році і триває дотепер. Поштовхом до даного дослідження став аналіз складу музейного зібрання, різноманітного за періодом створення, технікою, функціями та автентичністю.

Завданням нашої роботи є огляд розвитку портретної мініатюри від народження жанру у 1520-х роках до його занепаду на початку XIX століття у тісному зв'язку із київськими творами. Так, актуальність нашого дослідження має два важливі вектори. Це, насамперед, залучення творів із Музею Ханенків до контексту європейських музейних колекцій та документалізація складу зібрання Музею Ханенків.

Матеріали та метод. Методологічною основою роботи є історіографічний аналіз розвитку жанру портретної мініатюри. Матеріали джерельної бази було систематизовано та узагальнено для подальшого порівняльного аналізу із творами Музею Ханенків. У статті наведено попередню класифікацію предметів із колекції за періодом створення, функцією та призначенням із у взаємозв'язку із особливостями європейського мистецтва. На основі аналітичного та історико-описового методу було сформовано методологічні засади оновлених даних дослідження щодо портретів із колекції. Історія портретної мініатюри подається у роботі узагальнено та свідомо висвітлено ті вектори, що представлені творами у Музеї Ханенків.

За інвентарними даними, найбільш ранніми творами у Музеї Ханенків є два предмети, датовані XVI століттям, – це «Погрудний портрет молодої жінки», Франція, XVI століття (75 РК) та «Погрудне зображення молодої жінки», Франція, XVI століття (83 РК), що походять із колекції Богдана та Варвари Ханенків. Матеріал і техніка – олія на міді [1; 2]. Оскільки у чинній документації твори зазначено із такими вихідними даними, це стало підставою для звернення до історії появи жанру портретної мініатюри у XVI столітті.

Обидва твори із Музею Ханенків, датовані XVI століттям (75 РК, 83 РК) потребують комплексного дослідження, що насамперед мають на меті довести або спростувати період створення та на основі аналогій – запропо-

нувати ймовірних портретованих та авторів. Спільно з художником-реставратором Володимиром Цитовичем було розпочато дослідження з реставраційного огляду предметів. Можливо, портретовані на мініатюрах із колекції Ханенків, особи із європейських королівських родин. На даному етапі вивчення існують лише припущення щодо персоналій та ймовірних художників мініатюр. Стан збереженості творів задовільний, однак для експонування портрети потребують консерваційних та реставраційних заходів.

Перші портретні мініатюри датуються 1520-ми роками. Вони виникли із традиції рукописних манускриптів, а перші художники за традицією писали портрети акварельними фарбами на пергаменті. Термін «мініатюра» походить не від латинського слова *minimum* – найменший, як можна одразу спокусливо подумати. Натомість, він походить від *minium*, латинського слова, що позначає свинцевий сурик – пігмент оранжево-червоного кольору. У Середні віки початкові літери рукописів здебільшого оздоблювали саме таким яскраво-червоним відтінком, виготовленим зі свинцевого пігмента. Відтак, художників, які писали ініціали, називали «мініаторами» (лат. *miniators*), а сам процес живопису – «мініацією» (лат. *miniation*). Водночас саме у цей період, на початку XVI сто-

ліття, традиція рукописів занепала – Європою невблаганно поширювався друк. Оскільки мініатюрний живопис еволюціонував від манускриптів, для його позначення вдалися до терміну «мініатюра». Більшість майстрів у цій професії мали освіту ювелірів, гравєрів і медалістів. Завдяки таким вмінням, вони працювали із найдрібнішими деталями, використовували різноманітні матеріали, а також власноруч створювали витончені обрамлення, медальйони та футляри для портретів [4, с. 8; 12, с. 1].

Мініатюрні портрети спочатку з'явилися у Англії, при дворі Генріха VIII (Henry VIII; 1491–1547), та у Франції, при дворі Франциска I (Francis I; 1494–1547). Найпершими були зображення Генріха VIII у виконанні Ганса Гольбейна Молодшого (Hans Holbein the Younger; близько 1497–1543). Потім – Анни Клевської (Anna of Cleves; 1515–1557), писати яку художник вирушив із Англії на Континент. Портрет мав презентувати королю майбутню наречену. Зараз твір перебуває у Музеї Лувр (Париж, Франція). Відомо, що королю Генріху зображення сподобалося значно більше за натуру. Так, шлюб тривав лише шість місяців [8].

Справжній бум на мініатюру виник за часів королеви Єлизавети I (Elizabeth I; 1533–1603). Саме вона започаткувала моду на крихітні



Ілл. 1. XVI століття. Франція.
Портрет молодої жінки. Мідь, олія.
D 5,2 см. Інв. № 75 РК МХ
Колекція Національного музею мистецтв
імені Богдана та Варвари Ханенків



Ілл. 2. XVI століття. Франція.
Портрет молодої жінки. Мідь, олія.
4,3 x 3,8 см. Інв. № 83 РК МХ
Колекція Національного музею мистецтв імені
Богдана та Варвари Ханенків

портрети, а втілював її ідеї придворний художник Ніколас Хілллард (Nicholas Hilliard; близько 1547–1619). Згодом справу продовжили при монаршому дворі Ісаак Олівер (Isaac Oliver; 1556?–1617) та його син Петер (Peter Oliver; 1594–1648).

Цей період досить маловідомий у мініатюрному живописі, оскільки до нашого часу збереглися не так багато творів. Художники вкрай рідко залишали підпис на творах. І насамперед – такі портрети були прерогативою вищих класів суспільства. Власне, лише імена майстрів, що їх виконували, і лишилися в історії. Презентація рангу, статусу, вищості, заможності та символів роду була вкрай важливою для тогочасних портретованих [4, с. 14; 5, с. 21].

Крихітні, портативні, схожі на коштовності зображення, виконані на найвищому рівні художньої майстерності, були не просто прикметою марнославства. Одна з найважливіших соціальних функцій мініатюрного портрету – це політика. Зображення монарха у кишені слугувало ознакою прихильності підданих, а у зовнішніх відносинах виконувало роль дипломатичного дарунку. Саме мініатюри налагоджували особисті і політичні зв'язки між королівськими дворами, потенційними нареченими або ж суперни-

ками. Крихітні портрети долали відстань у сотні кілометрів та презентували особу на «іншому краї світу». Такі зображення також були єдиною можливістю завжди мати поруч образ коханої людини або ж слугували розрадою під час розлуки чи після втрати. Історія давнього почесного роду укладалася також завдяки мініатюрам у галерею предків [6].

Розділ мініатюр, зазначених у інвентарних даних як XVII століття, є найчисельнішим – 39 одиниць збереження. Серед творів цього періоду є мініатюри англійських, іспанських, голландських та французьких майстрів.

Проте, предмети потребують детального вивчення та оновлення атрибуції, матеріали – уточнення та аналізу.

У наступному, XVII столітті, мистецтво виокремилася при дворі Людовика XIV (Louis XIV; 1638–1715) у Франції та поширилося Європою. У цей період мініатюрні портрети досі замовляли, насамперед, правителі та представники аристократії. Функції таких портретів суттєво не змінилися від попереднього століття і зберігали свою силу – демонстрація рангу, статусу та лояльності правителю, дипломатичний та шлюбний подарунки.

Як і портрети великого формату, мініатюрні портрети цього часу відображали



Ілл. 3. Александер Купер (?)
Лондон, 1609 – Стокгольм, 1658 (?)
Портрет короля Швеції Густава II Адольфа.
1632. Мідь, олія. Інв. № 320 ЖК МХ
Колекція Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків



Ілл. 4. XVII століття. Іспанія.
Портрет панянки. Мідь, олія.
Інв. № 84 РК МХ
Колекція Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

ієрархічний соціальний порядок. Для поважних клієнтів дійсно потрібно було бути впізнаваними. Водночас, найважливішим аспектом залишалася демонстрація соціального статусу портретованого. Поза та вираз обличчя мав ілюструвати поважність та значущість посади портретованого, з акцентом на костюмі та аксесуарах. Художники мали своєрідний репертуар поз, предметів одягу та зачісок, що вони демонстрували клієнту на вибір для майбутнього портрету. Саме тому, багато зображень цього періоду мають схожу концепцію та часом геть позбавлені індивідуальності [15, с. 17–19, с. 81–90].

У XVII столітті вплив майстрів північно нідерландських портретистів був відчутний повсюдно у Європі, а особливо в Англії. Майстри того періоду, як живописці так і мініатюристи, ніби відкрили для себе третій вимір. Вони експериментували у відтворенні світла і тіні у відтворенні кожного м'яза обличчя. У цей час виникла мініатюра на емалі. Техніка була вже відомою, однак Жану Петіто (Jean Petitot; 1607–1691) та його послідовникам вдалося досягти неймовірного ефекту завдяки нововведенням. Портрети на емалі не втрачали яскравості кольору, були практичними як для кишені, так і для прикраси, що дозволяло їм зберігати популярність ще довго.

Протягом століття середній розмір портретної мініатюри змінювався. Зображення монтували в обрамлення із дорогоцінних металів, емалі та дерева. Такі портативні речі ніби були створені для того, аби вони чітко лягали у долоні [12, с. 2–3].

Портретна мініатюра наступного періоду у стилі рококо – це елегантна схожість у поєднанні із витонченістю та ніжністю. Індивідуальні риси обличчя менш важливі, ніж чудовий ідеал, вишуканий одяг та театральний антураж. Маски, вуалі, флірт, мова тіла та приховані повідомлення – обов'язкові символи портрету цього часу. Панянки на мініатюрах, як і на живописних портретах, оточені справжньою чи уявною розкішшю. Вони в ніби тікають у вигаданий світ, де одягаються як пастушки, музиканти чи богині [15, с. 37–38].

На початку XVIII століття відбулося одне із найважливіших технічних нововведень в історії мініатюрного живопису – використання слонової кістки за основу твору. Уперше таку техніку застосувала венеціанська художниця Розальба Карр'єра (Rosalba Carriera; 1673–1757). Тонка та прозора основа виявилася ідеальною для невеликого зображення аби передати найтонші відтінки шкіри за допомогою напівпрозорих акварелей. Карр'єра, відома як просто Розальба,



**Ілл. 5. Початок 18 століття. Франція.
Портрет чоловіка. Мідь, олія.
10 x 7.5 см. Інв. № 68 РК МХ
Колекція Національного музею мистецтв
імені Богдана та Варвари Ханенків**



**Ілл. 6. 17 століття. Франція.
Портрет жінки. Мідь, олія.
10 x 7.5 см. Інв. № 62 РК МХ
Колекція Національного музею мистецтв
імені Богдана та Варвари Ханенків**

здобула славу найуспішнішої художниці доби рококо. У 32 роки мініатюристика стала першою жінкою-художницею, що отримала членство Академії Сан-Лука у Римі [10, с. 10–12].

Розділ колекції портретної мініатюри XVIII століття у Музеї Ханенків – це 22 твори, згідно з інвентарними даними. Твори виконано здебільшого на основі зі слонової кістки акварельними фарбами та гуашшю, що було особливою ознакою періоду. Незначна частина портретів – написана на міді та папері. У складі колекції є чотири мініатюри авторства Розальби Карр'єри, що якнайкраще представляють даний період у розвитку цієї форми та є одними із найзразковіших творів Музею Ханенків. Це три портрети – венеціанка «Катеріна Сагредо Барбаріго», що датований близько 1735–1740 років (Інв. № 361 ЖК), «Портрет дівчини у тірольському вбранні», датований після 1721 року (Інв. № 360 ЖК), та «Портрет жінки з віялом» (Інв. № 358 ЖК); і «Алегорія Справедливості і Миру», датована після 1726 року (Інв. № 359 ЖК). Мініатюри виконані у особливій манері тендітного світлотіньового моделювання, завдяки якому Розальба була впізнана і здобула популярність.

Упродовж XVIII століття коло клієнтів мініатюри збільшилося і розширилося, далеко поза межами попередніх епох. Портрети виконували майже для усіх кіл суспільства – це і робітники, і солдати, та навіть перукарки тепер могли собі дозволити маленький портрет [6]. Замовники, як і у XVI столітті, так і 200 років поспіль, ставилися до предметів як до надзвичайно інтимних та особистих. Портрети вкладали у вишукані оправки із золота, емалі, скла та перлів. Часто в обрамлення поміщали пасмо волосся портретованого у відсіку на звороті. Ці дорогоцінні речі було зручно носити та мати при собі. Іноді мініатюрні портрети монтували у кришки табакерки та інші дрібниці.

На початку XIX століття мода та смаки змінювалися по всій Європі. Потреба в портативності зменшилася. Це означало, що манера носити при собі крихітний портрет, поступово зникала. Від XVI століття, більшість мініатюр мали або овальну або круглу форму. Однак, у XIX столітті – художники почали писати на набагато більших, прямокутних, основах зі слонової кістки, які можна було обрамити та повісити на стіну. Художники-мініатюристи надихалися надзвичайним натуралізмом про-



Ілл. 7. Розальба Карр'єра. Венеція, 1673–1757.
Катеріна Сагредо Барбаріго.
Близько 1735–1740.

Слонова кістка, акварель, гуаш. 4,3 x 3,5 см
Інв. № 361 ЖК МХ

Колекція Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків



Ілл. 8. Розальба Карр'єра. Венеція, 1673–1757.
Портрет дівчини у тірольському вбранні.
Після 1721.

Слонова кістка, акварель, гуаш. 4 x 3,4 см
Інв. № 360 ЖК МХ

Колекція Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

відних живописців. Вони вдосконалювали свою техніку для того, аби відтворити об'єм, глибину та блиск поверхні вже більшого за розміром портрету. Мініатюри нового типу мали попит як серед аристократії, так і серед інших клієнтів. Однак, винайдення дагеротипії у 1839 році загрожував існуванню самого мистецтва портретної мініатюри. У кінці століття полум'я цієї 400-річної традиції майже згасло [13].

Портретна мініатюра XIX століття у Музеї Ханенків представлена 13 предметами, за інвентарними даними. На прикладі цих творів помітно, як змінювався живопис у цей період. Мініатюри виконані на слоновій кістці, міді та папері. Серед них портрети прямокутної, круглої, овальної та у формі октагону. За призначенням, це, як особисті речі, закріплені у портмоне із вкладеним листом та пасмом волосся (367 ЖК, 368 ЖК), так і портрет військового (369 ЖК), родинні портрети (321 ЖК, 325 ЖК), та водночас і вочевидь, символ прихильності – портрет Папи Пія VII (324 ЖК). До цього розділу належать також репліки відомих живописних портретів у мініатюрі (307 ЖК).

В Україні, на жаль, власної традиції мініатюрного живопису не сформувалось. Однак, колекції таких творів, що зберігаються у наших музеях, є надзвичайно цінними пам'ятками,

потребують вивчення та уваги з боку дослідників. Традиція виготовлення мініатюрних портретів продовжує привертати увагу дослідників та продовжує жити серед знавців і сучасних спеціалістів. Сьогодні вміння та відтворення техніки цього мистецтва продовжують спільноти у Великобританії, Європі та Сполучених Штатах Америки [9].

Висновки. Портретна мініатюра є самостійною мистецькою формою, оскільки має власну своєрідну техніку, кваліфікованих художників, особливу манеру виконання та вирізняється за функціями і призначенням. Хоча Україна опинилася поза цією традицією, музеї зберігають колекції європейського мініатюрного живопису. Так, зібрання мініатюрних портретів Музею Ханенків охоплює майже усі періоди еволюції жанру від XVI до початку XIX століття. На даному етапі дослідження, зібрання класифіковано та здійснюється поетапне вивчення груп творів за періодом створення, матеріалом та технікою, а також за автентичністю. Мініатюри Музею Ханенків варто долучати до загального контексту розвитку жанру та робити видимими серед колекцій європейських музеїв.

Подальші перспективи дослідження – це формування досьє та вивчення архівних даних щодо кожного предмету, оновлення атрибуції та уточнення даних щодо матеріалу та техніки творів для реставраційних заходів, збереження та експонування мініатюр.

Література:

1. Архів Служби обліку та охорони експонатів НМБВХ. Опис 7, Справа № 1 (I). Інвентарна книга Державного музею західного і східного мистецтва. Живопис. Поч. червень. 1946. Арк. 160–194.
2. Архів Служби обліку та охорони експонатів НМБВХ. Опис 7, Справа № 1 (III). Інвентарна книга рисунку. РК. Державний музей західного і східного мистецтва. Поч. серпень. 1948. Арк. 31–43.
3. Kohler C. A history of costume. New York : G. H. Watt, 1930. 502 p.
4. Murdoch J., Murrell J., Noon P. J., Strong R. The English Miniature. New Haven, CT: Yale University Press, 1981. 224 p.
5. Foskett D. Miniatures : dictionary and guide. Woodbridge : Antique Collectors' Club, 1987. 702 p.
6. Pointon M. The Portrait Miniature as an Intimate Object. *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* / ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten, G. Walczak. Petersberg : Michael Imhof, 2014. P. 16–26.
7. Portrait miniatures : artists, functions and collections / ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten. The Tansey Miniatures Foundation. Petersberg : Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, 2018. 256 p.
8. Portrait Miniatures at the V&A. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/portrait-miniatures-at-the-va> (дата звернення: 27.01.2023)
9. Royal Society of Miniature Painters, Sculptures & Gravers, Portrait Miniature Society. URL: <https://www.royal-miniature-society.org.uk/about-us.html> (дата звернення: 27.01.2023)
10. Sani B. Rosalba Carriera. 1673–1757. *Maestra del pastello nell'Europa ancien regime*. Torino : Umberto Allemandi & C., 2007. 394 p.
11. Schaffers-Bodenhausen K. Portrait Miniatures in the Frits Lugt Collection. Ad Ilissvm, 2018. 420 p.
12. Schidlof L. The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries. Vol. 1. Graz, Austria: Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1964. P. 1–34
13. The Tansey Miniatures Foundation. URL: <https://tansey-miniatures.com/en/miniatures-painting/epoch/epoch-19th-century> (дата звернення: 27.01.2023)

14. Walker R. 300 Years of the English Miniature Illustrated from the Collections of the National Portrait Gallery. London : National Portrait Gallery, 1998. 120 p.
15. West S. Portraiture. Oxford history of art. Oxford, New York : Oxford University Press, 2004. 256 p.

References:

1. Arkhiv Sluzhby obliku ta okhorony eksponativ NMBVKh. Opys 7, Sprava No 1 (I). [Data Archive of The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts]. Inventarna knyha Derzhavnogo muzeyu zahidnogo i shidnogo mystetstva. Zhyvopys. Poch. cherven 1946. Sheet. 160–194 [in Ukrainian].
2. Arkhiv Sluzhby obliku ta okhorony eksponativ NMBVKh. Opys 7, Sprava No 1 (III). [Data Archive of The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts]. Inventarna knyha rysunku. RK. Derzhavnyi muzeyi zahidnogo i shidnogo mystetstva. Poch. serpen 1948. Sheets 31–43 p. [in Ukrainian].
3. Kohler, C. (1930). *A history of costume*. New York : G. H. Watt.
4. Murdoch, J., Murrell J., Noon, P. J., Strong, R. (1981). *The English Miniature*. New Haven, CT: Yale University Press.
5. Foskett, D. (1987). *Miniatures : dictionary and guide*. Woodbridge : Antique Collectors' Club.
6. Pointon, M., & Pappe, B. J., Schmieglitz-Otten, Walczak, G. (2014). The Portrait Miniature as an Intimate Object. *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Petersberg : Michael Imhof.
7. Portrait miniatures : artists, functions and collections / ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten. The Tansey Miniatures Foundation. Petersberg : Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, 2018. 256 p.
8. Site of the Victoria & Albert Museum, London, United Kingdom «Portrait Miniatures at the V&A». [www.vam.ac.uk](https://www.vam.ac.uk/articles/portrait-miniatures-at-the-va). Retrieved from <https://www.vam.ac.uk/articles/portrait-miniatures-at-the-va> (дата звернення: 27.01.2023)
9. Site of the Royal Society of Miniature Painters, Sculptures & Gravers, Portrait Miniature Society. www.royal-miniature-society.org.uk. Retrieved from <https://www.royal-miniature-society.org.uk/about-us.html>
10. Sani, B. (2007). *Rosalba Carriera. 1673–1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien regime*. Torino : Umberto Allemandi & C.
11. Schaffers-Bodenhausen, K. (2018). *Portrait Miniatures in the Frits Lugt Collection*. Ad Ilissvm.
12. Schidlof L. (1964). *The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries*. (Vol. 1). Graz, Austria: Akademische Drucku. Verlagsanstalt.
13. Site of The Tansey Miniatures Foundation. [www.tansey-miniatures.com](https://tansey-miniatures.com/en/miniatures-painting/epoch/epoch-19th-century). Retrieved from <https://tansey-miniatures.com/en/miniatures-painting/epoch/epoch-19th-century>
14. Walker, R. (1998). *300 Years of the English Miniature Illustrated from the Collections of the National Portrait Gallery*. London : National Portrait Gallery.
15. West, S. (2004). *Portraiture. Oxford history of art*. Oxford, New York : Oxford University Press.

УДК 004.946

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.4>**Клівак Владислав Світозарович,**

аспірант кафедри графічного дизайну

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6276-3025

vladklivak@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ UX / UI ДИЗАЙНУ ДЛЯ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТЕЙ

У статті досліджено особливості UX / UI дизайну для віртуальної та доповненої реальності. Зазначено, дизайнери UX та UI мають унікальні можливості, щоб надати свій досвід на ранніх етапах розробки продукту VR та AR. Вказано, що віртуальна реальність (VR) означає повне занурення у віртуальну реальність, імітовану як цифрова реальність. У цьому сенсі ми повністю замінюємо візуальні та слухові стимули фізичних ситуацій віртуальним середовищем. Доповнена реальність стосується цифрових даних і зображень, які накладаються на фізичну реальність. Цей досвід доповненої реальності схожий на те, що екран комп'ютера накладає те, що ми зазвичай сприймаємо як свій світ. Розуміння потреб і очікувань користувачів, планування потоків і взаємодій, а також створення чудового досвіду користувача можуть допомогти створити ефективне рішення доповненої та віртуальної реальності. У статті зазначено оригінальні евристичні підходи до UX. П'ять елементів UX-дизайну є одним із найпоширеніших фреймворків, які використовують дизайнери UX для створення успішних дизайнів. П'ять елементів (у порядку від абстрактного до конкретного) складаються зі стратегії, масштабу, структури, скелета та поверхні. Зазначено 5 ключових стовпів UI та UX в AR, а саме: навколишнє середовище, рух, реєстрація, взаємодія, відгук. Дизайнери UX та UI мають унікальні можливості, щоб надати свій досвід на ранніх етапах розробки продукту VR та AR. Розуміння потреб і очікувань користувачів, планування потоків і взаємодій, а також створення чудового досвіду користувача можуть допомогти створити ефективне рішення доповненої та віртуальної реальності. Сьогодні UX (User experience) є невід'ємною частиною розробки будь-якого сайту чи програми. Врахування його важливості в процесі проектування неминуче на шляху до успіху. Чим більше люди про це думають і над цим працюють, тим більше різних визначень з'являється у цього явища.

Віртуальна реальність UX дійсно змінила наш спосіб взаємодії з технологіями. Те, як люди бачать, думають і відчують, було оновлено з нуля завдяки VR. Щоб стежити за процесом проектування VR необхідно зробити: комплексне дослідження, мозковий штурм, специфікації обробки, прототипування, юзабіліті тестування.

Ключові слова: UX-дизайн, UI-дизайн, віртуальна реальність, доповнена реальність, технології, платформа, інтерфейс.

Klivak Vladyslav. FEATURES OF UX / UI DESIGN FOR VIRTUAL REALITY

The article explores the features of UX (or UI) design for virtual and augmented reality. It is said that UX and UI designers are uniquely positioned to lend their expertise in the early stages of VR and AR product development. Virtual reality (VR) is defined as total immersion in a virtual reality simulated as a digital reality. In this sense, we completely replace the visual and auditory stimuli of physical situations with a virtual environment. Augmented reality refers to digital data and images that are superimposed on physical reality. This augmented reality experience is like a computer screen overlaying what we normally perceive as our world. Understanding user needs and expectations, planning flows and interactions, and creating a great user experience can help create an effective augmented and virtual reality solution. The article outlines original heuristic approaches to UX. The five elements of UX design are one of the most common frameworks used by UX designers to create successful designs. The five elements (in order from abstract to concrete) consist of strategy, scale, structure, skeleton, and surface. The 5 key pillars of UI and UX in AR are listed, namely: environment, movement, check-in, interaction, feedback. UX and UI designers are uniquely positioned to provide their expertise in the early stages of VR and AR product development. Understanding user needs and expectations, planning flows and interactions, and creating a great user experience can help create an effective augmented and virtual reality solution. Today, UX (User experience) is an integral part of the development of any website or application. Considering its importance in the design process is inevitable on the way to success. The more people think about it and work on it, the more different definitions appear for this phenomenon.

Virtual reality UX has really changed the way we interact with technology. The way people see, think, and feel has been reimagined from the ground up thanks to VR. To monitor the VR design process, it is necessary to do the following: comprehensive research, brainstorming, processing specifications, prototyping, and usability testing.

Key words: UX-design, UI-design, virtual reality, augmented reality, technologies, platform, interface.

Вступ. UX / UI-дизайн – це дві різні сторони дизайну, але вони тісно пов'язані між собою. UX (User Experience) – це враження від взаємодії з інтерфейсом (при натисканні на кнопки, анімації тощо). UI (User Interface) – це візуальна частина дизайну (колір, шрифти, фотографії). Поєднання цих двох типів дизайну є обов'язовим для створення зручного та інтуїтивного інтерфейсу, тому що 88% людей відмовляться користуватись нелогічним сайтом із поганим дизайном.

3D-анімація, віртуальна або доповнена реальності можуть коштувати дорого – і через них сайт може довше вантажитись, але часто воно того варте. Люди сьогодні хочуть прикладати мало зусиль, але отримувати багато нового досвіду та емоцій віртуально. І вони готові платити за це.

3D, AR, VR покращують досвід онлайн-покупок. Користувач може «приміряти» товар та відчутти, як воно – володіти новою річчю, це збільшує конверсію на 250%. А ще це унікально, а значить, закриває основну примху користувачів – пошук нового досвіду.

Великі компанії та галузі, які можуть собі це дозволити (як-от медицина та фешн), вже давно використовують VR та AR у своїх цілях: Apple анонсували вихід окулярів з доповненою реальністю, IKEA пропонує своїм користувачам добудувати дизайн у квартирі віртуально, штучний інтелект ділить сіамських близнюків перед операцією, Fashion Week також проводить свої покази в цифрі – показ із VR-окулярами робив і український бренд.

Але такий підхід все ще лишається інновацією, особливо для звичайних користувачів. Доповнена та змішана реальності в пристроях дають відчуття причетності до розвитку метаверсу, створення чогось особливого й такого, чого раніше точно не було.

Технологія AR / VR стрімко розвивається та вдосконалюється. Доповнена реальність скоро стане доступнішою для користувачів, бренди почнуть активніше її переймати та

популяризувати. UX-дизайнерам важливо стежити за тим, як ці технології втілюватимуться в життя. І вже настав час замислюватися про реалізацію нових тенденцій, адже крім інтеграції візуальної реальності, також важливо забезпечити безпеку користувачів.

Матеріали та методи. Особливості UX / UI дизайну для віртуальної та доповненої реальностей розглядалися такими дослідниками як: F. Rebelo, E. Duarte, P. Noriega, M. M. Soares, Sh. Munir тощо.

Результати. Віртуальна реальність (VR) – це сучасна технологія, яка постійно вдосконалюється, щоб спростити процес нашої взаємодії з цифровими продуктами. VR сприяє створенню багатьох гуманізованих інтерфейсів користувача, у яких взаємодія з цифровим продуктом узгоджується з природною поведінкою людей.

Великі компанії, як-от Google, Microsoft і Facebook, інвестують мільярди доларів у розробку технологій VR, оскільки бачать потенціал технологій VR у майбутніх взаємодіях.

Багато хто вважає, що VR прокладе шлях до більш значних змін у суспільстві, ніж технології мобільних телефонів або мобільні додатки.

Віртуальна реальність (VR) означає повне занурення у віртуальну реальність, імітовану як цифрова реальність. У цьому сенсі ми повністю замінюємо візуальні та слухові стимули фізичних ситуацій віртуальним середовищем.

Доповнена реальність стосується цифрових даних і зображень, які накладаються на фізичну реальність. Цей досвід доповненої реальності схожий на те, що екран комп'ютера накладає те, що ми зазвичай сприймаємо як свій світ [1].

Користувачі та організації все частіше використовують доповнену реальність. Очікується, що розмір світового ринку доповненої реальності зросте з 6,12 мільярда доларів США у 2021 році, до 97,76 мільярда

доларів США у 2028 році, із середньорічним темпом зростання 48,6%. І в цьому контексті дизайн доповненої реальності відіграє вирішальну роль.

Таке безпрецедентне зростання відкриває унікальну можливість для дизайнерів використовувати AR і виділятися серед інших рішень у своїй ніші. Але щоб AR здійснив практичний стрибок від наукової фантастики до реальності, потрібен певний рівень підвищення кваліфікації в поєднанні зі здатністю ризикувати з боку дизайнерів, надаючи їм центральне місце в інноваціях AR.

Дизайнери UX та UI мають унікальні можливості, щоб надати свій досвід на ранніх етапах розробки продукту VR та AR. Розуміння потреб і очікувань користувачів, планування потоків і взаємодій, а також створення чудового досвіду користувача можуть допомогти створити ефективне рішення доповненої та віртуальної реальності [3].

Сьогодні UX є невід'ємною частиною розробки будь-якого сайту чи програми. Врахування його важливості в процесі проектування неминуче на шляху до успіху. Чим більше люди про це думають і над цим працюють, тим більше різних визначень з'являється у цього явища.

Користувацький досвід (UX) зосереджується на глибокому розумінні користувачів, того, що їм потрібно, що вони цінують, їхніх здібностей, а також їхніх обмежень. Він також враховує бізнес-цілі та завдання групи, яка керує проектом. Найкращі практики UX сприяють покращенню якості взаємодії користувача та сприйняття продукту та будь-яких пов'язаних послуг.

Першою вимогою до зразкового досвіду користувача є відповідність точним потребам клієнта. Далі йдуть простота та елегантність, які створюють продукти, якими приємно володіти та користуватися. Справжня взаємодія з користувачем виходить далеко за рамки надання клієнтам того, що вони кажуть, що вони хочуть, або надання функцій контрольного списку. Щоб досягти високої якості користувацького досвіду в пропозиціях компанії, має бути безперервне злиття послуг

багатьох дисциплін, включаючи інженерію, маркетинг, графічний і промисловий дизайн, а також дизайн інтерфейсу.

Взаємодія з користувачем (UX) – це мистецтво планування дизайну продукту таким чином, щоб взаємодія з готовим продуктом була якомога позитивнішою. Дизайн взаємодії з користувачем стосується всіх аспектів того, як продукт чи послуга сприймаються користувачами.

User eXperience (UX) – це те, як людина відчуває використання системи. Користувацький досвід підкреслює емпіричні, емоційні, значущі та цінні аспекти взаємодії людини з комп'ютером (HCI) і володіння продуктом, але також охоплює сприйняття людини практичних аспектів, таких як корисність, простота використання та ефективність системи. Взаємодія з користувачем є суб'єктивною за своєю природою, оскільки вона стосується продуктивності, почуттів і думок людини щодо системи. Користувацький досвід є динамічним, оскільки змінюється з часом у міру зміни обставин.

Взаємодія з користувачем (скорочено UX) – це те, як людина почувається під час взаємодії з системою. Система може бути веб-сайтом, веб-додатком або настільним програмним забезпеченням, і в сучасному контексті зазвичай позначається певною формою взаємодії людини з комп'ютером (HCI) [4].

Проектування віртуальних середовищ, таких як місця та ландшафти, вимагає навичок роботи з інструментами 3D-моделювання, що робить ці елементи недоступними для багатьох дизайнерів. Однак для дизайнерів UX та UI є величезна можливість застосувати свої навички для розробки користувацьких інтерфейсів для віртуальної реальності.

Вимоги до UX VR дуже відрізняються. Незважаючи на те, що існують основи для традиційного дизайну продукту, застосування цих евристик є основною UX, оскільки традиційно розроблені продукти призначені для взаємодії користувачів із такими засобами, як сенсорний екран або миша.

З іншого боку, продукти технології віртуальної реальності розроблені з використанням

поєднання тіла та органів чуття користувача, включаючи адаптовані керовані пристрої для взаємодії.

Зважаючи на це, VR, таким чином, значною мірою покладається на наступні адаптовані або оригінальні евристичні підходи, коли справа стосується UX:

– Чесність. VR завжди має залишатися доступним досвідом, а UX віртуальної реальності має надавати користувачеві свободу вибору щодо конфіденційності, ідентичності, виходу та безпеки.

– Інклюзивність. Дизайн UX для продуктів VR має більше зосереджуватися на різноманітності та включати людей із різними фізичними можливостями. Оскільки VR-середовище має унікальний елемент фізичного контролю, UX-дизайн і розробка продуктів VR не повинні бути інклюзивними або узагальненими для всіх користувачів. Він має змінюватись залежно від фізичних особливостей користувача.

– Безпека. Дизайнери UX повинні враховувати, що продукт не загрожує фізичною шкодою користувачам, навколишньому середовищу та тим, хто знаходиться поруч. Це стосується таких ситуацій, як надмірний вплив віртуальної реальності, що може негативно вплинути на фізичне та емоційне самопочуття користувача.

– Розуміння. Створення продукту віртуальної реальності вимагає додавання корисних вказівок для користувачів, щоб вони могли зрозуміти всю ідею середовища VR, у якому вони живуть. Крім того, користувачі повинні відчувати контроль над навколишнім середовищем, а також розуміти конкретні внутрішні правила.

– Інтерактивність. Застосовуючи UX до продуктів віртуальної реальності, слід орієнтуватися не лише на пасивне використання продуктів VR, але й на взаємодію з ними. Необхідно створити VR-продукт із можливістю брати, переміщати, формувати та інтуїтивно зрозуміло створювати об'єкти [5].

П'ять елементів UX-дизайну є одним із найпоширеніших фреймворків, які використовують дизайнери UX для створення успішних дизайнів (рис. 1).

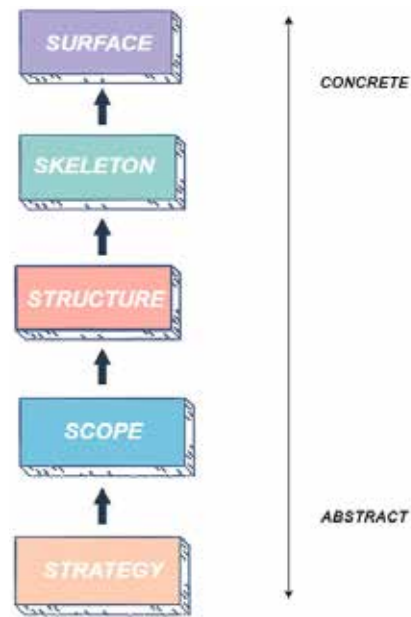


Рис. 1. П'ять елементів UX-дизайну

П'ять елементів (у порядку від абстрактного до конкретного) складаються зі стратегії, масштабу, структури, скелета та поверхні.

Перший рівень – стратегія. На цьому етапі дизайнер збирає інформацію та закладає основу, зважаючи на потреби користувачів і бізнес-цілі. Дизайнер досліджує, хто такі користувачі та кінцеві користувачі, а також їхні потреби, больові точки тощо.

Область застосування. На наступному рівні дизайнер вирішує ідею та тип контенту, який вони розробляють. Вони ставлять свої вимоги та цілі. Вимоги до вмісту окреслюють тему, зображення, аудіо, відео, які допоможуть створити цінність і виконати вимоги.

Третій шар – структура. Тут дизайнер вирішує організацію дизайну та те, як система поводитиметься, коли користувач взаємодіє з продуктом. Дизайн взаємодії базується на функціональних вимогах для визначення функції продукту та взаємодії з користувачем. Інформаційна архітектура будується на вимогах до контенту, щоб визначити, як контент буде структурований і організований.

Скелет – це четвертий шар. Дизайнер збирає попередні частини, щоб визначити візуальну форму дизайну. Тут дизайнер визначає потік інформації та рух від одного екрана до іншого. Дизайнер дбає про те, щоб навігація була плавною, а подання інформації полегшувало розуміння користувачем.

Поверхня – фінальний шар. Це злиття нижніх шарів. Дизайнер вирішує макет візуальних елементів, типографіку, стиль і кольори. Дизайнер завершує остаточну «поверхню», з якою користувач збирається взаємодіяти, щоб полегшити використання та навігацію [2].

Успіх інтерфейсу визначає, наскільки непомітно користувачі можуть взаємодіяти з ним, не відволікаючись від інших елементів інтерфейсу. Це справедливо і в контексті доповненої реальності. Однак, враховуючи ефект занурення та привертання уваги доповненої реальності, дизайнерам потрібно більше знати про те, як користувачі взаємодіють із їхнім продуктом або платформою. Вони можуть зробити це, звернувши увагу на наступні 5 ключових стовпів UI та UX в AR:

– Навколишнє середовище. Для дизайну доповненої реальності слід враховувати оточення, в якому користувачі взаємодітимуть із продуктом. Він включає все, від умов освітлення до фізичного простору, де знаходяться користувачі.

– Рух. Як користувачі рухатимуться у віртуальному чи фізичному просторі та що потрібно враховувати під час проектування для пересування.

– Реєстрація. Як користувачі ознайомляться з продуктом і почнуть ним користуватися; як дизайн віртуальної та доповненої реальності може допомогти.

– Взаємодія. Як користувачі взаємодітимуть із продуктом як фізично, так і віртуально.

– Відгук. Як користувачі будуть сповіщені про їхні дії, а також про наслідки або результати цих дій.

Звертаючи увагу на ці важливі основи, дизайнери UX та UI можуть створювати більш цілісні та інтуїтивно зрозумілі проекти віртуальної та доповненої реальності.

Мета дизайну інтерфейсу користувача та UX – спростити складні завдання, покращити зручність використання продукту та зробити взаємодію з користувачем приємнішою. Це особливо важливо в AR, де користувачам потрібно взаємодіяти з віртуальними об'єктами в реальному світі.

У доповненій реальності користувачам потрібно взаємодіяти з віртуальними об'єктами в реальному світі так, як вони раніше не відчували. Відсутня повна тактильна взаємодія, у користувачів більше немає механізму зворотного зв'язку миші чи клавіатури. Таким чином, дизайнерам інтерфейсу користувача UX необхідно зрозуміти, як це впливає на загальний дизайн інтерфейсу користувача. Наприклад, у тривимірному просторі прокручування здійснюється рухом руки вгору та вниз, а не вбік. Деякі повсякденні взаємодії, які потрібно враховувати, включають:

– Вибір – передбачає вибір одного або кількох об'єктів із групи.

– Маніпулювання – дозволяє користувачам взаємодіяти з віртуальними об'єктами, наприклад, повертати або масштабувати їх.

– Навігація – допомагає користувачам пересуватися віртуальними просторами [3].

Віртуальна реальність UX дійсно змінила наш спосіб взаємодії з технологіями. Те, як люди бачать, думають і відчують, було оновлено з нуля завдяки VR. Однак не кожен досвід користувача є бездоганим. Незважаючи на те, що вона існує як основна інновація вже більше десяти років, більшість дизайнерів не мають чіткого уявлення про процес проектування віртуальної реальності. Більшість дизайнерів схильні заплутуватися в розумінні принципів прямо посеред розуміння процесу проектування, що ускладнює для дизайнерів розуміння процесу проектування. З огляду на це, ось усе, що вам потрібно зробити, щоб стежити за процесом проектування VR:

1. Комплексне дослідження. Розуміння потреб, цілей і бажань користувачів є важливим для будь-якого процесу проектування. Те саме стосується UX віртуальної реальності. Дизайн віртуальної реальності створено на основі даних, отриманих під час досліджень користувачів. Окрім цього, дизайнери також схильні посилалися на наукові статті та роботи, що описують унікальні випадки використання віртуальної реальності в різноманітних додатках. Це гарантує, що запланована конструкція уникне якомога більшої кількості пасток. Деякі проекти також

можуть вимагати детального дослідження навколишнього середовища, щоб створити унікальний досвід, який відповідає цьому фізичному простору.

2. Мозковий штурм. Експерименти та ідеї складають основу процесу проектування VR під час мозкового штурму. Ця діяльність головним чином зосереджена на випробуванні різних моделей, побудованих на основі даних досліджень. Цей процес також досліджує потенційну взаємодію користувача з віртуальними об'єктами та середовищем за допомогою вдосконалених технік, вправ і основних рухів тіла.

3. Специфікації обробки. На цьому кроці наголошується на документуванні завершених ідей. Після форматування ці ідеї використовуються для створення прототипів. VR – це тестування застосовності в різних сценаріях. На відміну від традиційних додатків, немає чітких критеріїв для оцінки дизайну віртуальної реальності за інструкціями з плоским екраном. Рекомендації щодо розробки UX віртуальної реальності залежать виключно від платформи, для якої створено програму. Такі активи, як SDK, платформи та апаратне забезпечення, є унікальними та працюють по-різному залежно від платформи та шаблонів дизайну. Наприклад, Vive від HTC і Oculus від Facebook істотно відрізняються апаратним забезпеченням.

4. Прототипування та будівництво. Після підготовки специфікації, вона передається розробникам, а потім на основі специфікацій готується прототип. Цей ранній прототип

розроблено швидко з урахуванням основних взаємодій і переходів. Потім цей прототип проходить тестування, щоб отримати відгуки користувачів щодо елементів дизайну та загальної інтерактивності. Він також пропонує можливість оцінити людський фактор і ергономіку загального досвіду користувача.

5. Юзабіліті тестування. Після підготовки остаточних дизайнів вони проходять ітерації на основі відгуків, отриманих під час тестування зручності використання. Зворотні зв'язки пропонують якісні та кількісні дані, такі як 30-секундний досвід, доступність інтерфейсу користувача, частота використання інструментів тощо, отримані під час цієї фази. Якісні результати визначатимуть зручність використання VR протягом більш тривалого часу всіх зібраних даних. Навпаки, кількісні результати запропонують уявлення про короткий досвід забезпечення хорошого UX [1].

Висновки. Розробка досвіду доповненої реальності вимагає тісної співпраці між дизайнерами UX та UI для створення інтуїтивно зрозумілих і привабливих продуктів для користувачів. З огляду на це, поєднання UI та UX в VR / AR на межі того, щоб стати незамінним для дизайнерів. Вони доповнюють один одного, і їх зосередженість на різних аспектах процесу проектування робить їх обома необхідними для успішного продукту VR / AR. Оскільки технологія віртуальної та доповненої реальності стає все більш досконалою, потреба в хорошому дизайні UI / UX ставатиме все більш важливою.

Література:

1. Design Process for Virtual Reality UX: веб-сайт. URL: <https://www.proapp.design/blog/design-process-for-virtual-reality-ux> (дата звернення: 24.01.2023).
2. Munir Sh. What are the five elements of UX design?: веб-сайт. URL: <https://www.educative.io/answers/what-are-the-five-elements-of-ux-design> (дата звернення: 23.01.2023).
3. Role of UX UI on Augmented Reality design: веб-сайт. URL: <https://www.divami.com/blog/role-of-ux-ui-on-augmented-reality-design> (дата звернення: 23.01.2023).
4. User Experience: Definitions and Features: веб-сайт. URL: <https://blog.tubikstudio.com/user-experience/> (дата звернення: 24.01.2023).
5. UX in VR (Virtual Reality): веб-сайт. URL: <https://userpeek.com/blog/applying-ux-in-vr-virtual-reality/> (дата звернення: 23.01.2023).

References:

1. Design Process for Virtual Reality UX. Retrieved from: <https://www.proapp.design/blog/design-process-for-virtual-reality-ux> [in English].
2. Munir, Sh. What are the five elements of UX design? Retrieved from: <https://www.educative.io/answers/what-are-the-five-elements-of-ux-design> [in English].
3. Role of UX UI on Augmented Reality design. Retrieved from: <https://www.divami.com/blog/role-of-ux-ui-on-augmented-reality-design> [in English].
4. User Experience: Definitions and Features. Retrieved from: <https://blog.tubikstudio.com/user-experience/> [in English].
5. UX in VR (Virtual Reality). Retrieved from: <https://userpeek.com/blog/applying-ux-in-vr-virtual-reality/> [in English].

УДК 264.0(477-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.5>**Кондратюк Аліна Юрївна,**

кандидатка мистецтвознавства,

докторантка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ORCID ID: 0000-0002-1001-0347

alina.kondratjuk@gmail.com**ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ В ІСТОРІОГРАФІЇ ХІХ–ХХІ СТ.**

Стаття присвячена висвітленню особливостей вирішення питання атрибуції монументального живопису церкви Спаса на Берестові у вітчизняній і зарубіжній історіографії ХІХ–ХХІ ст.

Розписи церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. – єдиний цілісний монументальний ансамбль поствізантійської традиції на теренах України, що був виконаний стараннями митрополита Петра Могили. В цьому ансамблі виявилися характерні риси й суперечності мистецтва України першої половини ХVІІ ст. Це полістилістична пам'ятка, яка свідчить про добру обізнаність її творців як з візантійською традицією, так і з мистецтвом Західної Європи. Розписи відзначаються надзвичайно високим художнім рівнем і не мають аналогів серед тогочасних українських пам'яток. Однак попри незгасаючий впродовж понад півтора століття інтерес дослідників до цієї пам'ятки залишається невирішеною ціла низка наукових питань, пов'язаних із стінописом.

Аналіз літератури і джерельної бази дослідження показав, що наявність кількох гіпотез щодо виконавців розписів храму доби Петра Могили не дає змогу вважати проблему атрибуції вирішеною. Це питання вимагає подальшого ґрунтовного вивчення й нових нетрадиційних підходів. У своєму дослідженні авторка спирається на праці М. Петрова, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Овсійчука, В. Делюги, Є. Кабанця та інших. Методологія дослідження базується на порівняльному аналізі й узагальненні, а також історико-порівняльному, історико-генетичному, історико-системному й описовому методах, що дає змогу виявити основні підходи до вирішення проблеми атрибуції розписів церкви Спаса на Берестові й представити еволюцію поглядів дослідників на питання авторства розписів храму впродовж ХІХ–ХХІ ст.

Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів теми щодо майстрів-виконавців стінопису храму, але відкриває нові перспективи й визначає нові завдання, що в подальшому дадуть змогу наблизитися до вирішення проблеми атрибуції.

Ключові слова: церква Спаса на Берестові, монументальний живопис, атрибуція, майстри-виконавці, доба Петра Могили.

Kondratiuk Alina. ISSUES OF ATTRIBUTION OF THE MONUMENTAL PAINTING OF THE CHURCH OF THE SAVIOR AT BERSETOVE IN THE HISTORIOGRAPHY OF THE 19TH-21ST CENTURIES

The article examines the peculiarities of solving the issue of the attribution of the monumental painting of the Church of the Savior at Berestove in the domestic and foreign historiography of the 19th-21st centuries.

The mural painting of the Church of the Savior at Berestove of 1643–1644, made by the efforts of Metropolitan Peter Mohyla, is the only full-preserved monumental ensemble of the post-Byzantine tradition on the territory of Ukraine. Characteristic features and contradictions of Ukrainian art of the first part of the 17th century were revealed in this ensemble. This is a polystylistic monument, which testifies to good familiarity of its creators with both the Byzantine tradition and the Western European Art. The mural painting is marked by an extremely high artistic level and have no analogues among Ukrainian monuments of that time. However, despite the constant interest of researchers in this monument for more than a century and a half, a number of scientific questions related to the monumental painting remain unsolved.

Analysis of the literature and the source base of the research showed that the presence of several hypotheses regarding the artists-performers of the temple paintings of the era of Peter Mohyla does not allow us to consider the problem of attribution as solved. This issue requires further thorough study and new non-traditional approaches. In her research, the author relies on the works of M. Petrov, H. Logvin, L. Milyaeva, V. Ovsyichuk, V. Delyuga, E. Kabanets and others. The research methodology is based on comparative analysis and generalization, as well

as historical-comparative, historical-genetic, historical-systemic and descriptive methods, which makes it possible to identify the main approaches to solving the problem of attribution of the murals of the Church of the Savior at Berestove and to present the evolution of researchers' views on the issue of the authorship of monumental painting of the church during the 19th-21st centuries.

The research undertaken does not exhaust all the aspects of the topic regarding the masters-performers of the monumental painting of the temple, but it opens up new perspectives and defines new tasks, which in the future will make it possible to approach the solution of the issue of attribution.

Key words: Church of the Savior at Berestove, monumental painting, attribution, masters-performers, era of Peter Mohyla.

Постановка проблеми. До складу Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» входить унікальна пам'ятка XI (?)–XIX ст. – церква Спаса на Берестові, в інтер'єрі якої збереглися розписи 1643–1644 рр. (рис. 1).

Це єдиний цілісний ансамбль монументального живопису поствізантійської традиції на теренах України, що був виконаний стараннями видатного державного діяча й церковнослужителя митрополита Петра Могили. Іконопис поствізантійської доби нині викликає все більшу увагу дослідників у всьому світі. В колі провідних напрямків українського мистецтвознавства і, зокрема, в контексті вивчення пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» ця тема також надзвичайно актуальна. Пам'ятка пов'язана з ключовими фігурами і знаменними подіями вітчизняної історії та культури. Особливості її системи розписів, самий принцип заповнення площини живописними зображеннями, іконографічні нововведення – все це відобразило зміни, що відбулися в українському церковному мистецтві доби Петра Могили. Високі художні якості монументального живопису 1643–1644 рр. й особливе місце цього храму в історії вітчизняної художньої й духовної культури сприяють незмінному інтересу дослідників до церкви Спаса на Берестові. Однак до цього часу залишається невирішеною низка наукових проблем, пов'язаних зі стінописом. Це, зокрема, питання атрибуції. Досі не з'ясовано хто саме був виконавцями розписів 1643–1644 рр. У вітчизняній і зарубіжній науці з приводу національ-

ного й географічного походження майстрів існує кілька гіпотез. Однак жодна з них не має достатнього обґрунтування. Зважаючи на це, вважаємо виправданим в черговий раз звернутися до монументального живопису храму і, зокрема, до проблеми його атрибуції.

Отже, метою статті є аналіз наукового доробку вітчизняних і зарубіжних дослідників XIX–XXI ст., що присвячені проблемі атрибуції розписів церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. Планується розглянути й достеменно проаналізувати поширені

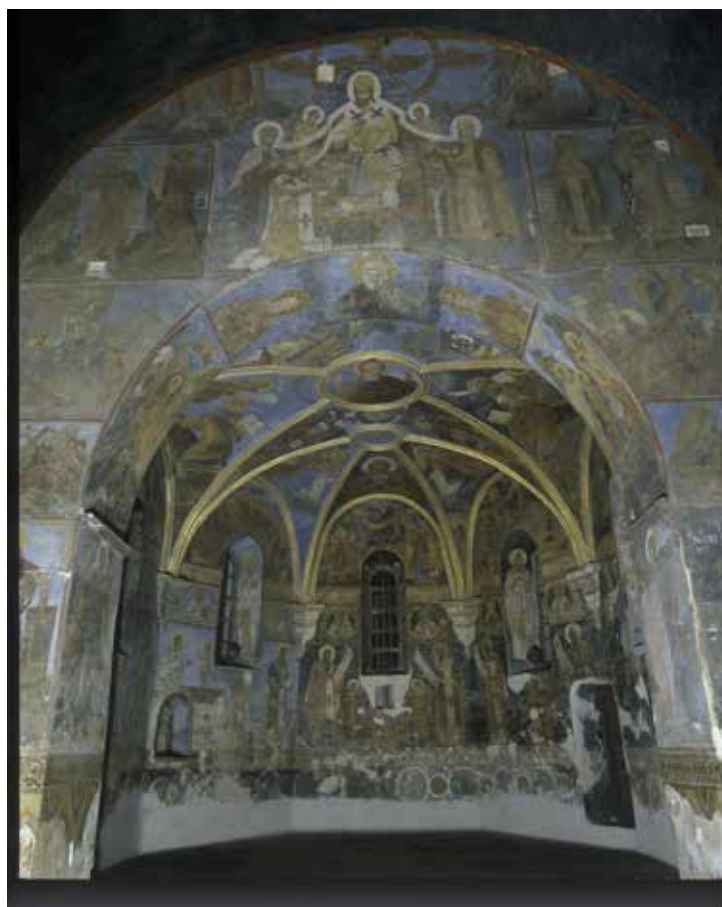


Рис. 1. Церква Спаса на Берестові. Розписи східної стіни внутрішнього нартексу й суміщеного приміщення церкви й вівтаря. 1643–1644 рр.

у вітчизняному і зарубіжному мистецтвознавстві гіпотези щодо авторства монументального живопису храму 40-х рр. XVII ст. Маємо на меті також визначити нові завдання у дослідженні стінопису, що в подальшому дадуть змогу наблизитися до вирішення проблеми атрибуції.

Методологія дослідження базується на порівняльному аналізі й узагальненні, а також історико-порівняльному, історико-генетичному, історико-системному й описовим методах, що дає змогу виявити основні підходи до вирішення проблеми атрибуції розписів церкви Спаса на Берестові й представити еволюцію поглядів дослідників на це питання впродовж XIX–XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Дослідників церкви Спаса на Берестові XIX – першої половині XX ст. цікавив, головним чином, архітектурно-археологічний аспект вивчення пам'ятки. У цей період лише поодинокі вчені звертали увагу на розписи храму. І в більшості випадків це робилося побіжно. Переважна більшість авторів тогочасних публікацій про церкву Спаса вважали її спорудою св. рівноапостольного князя Володимира. Такої думки, зокрема, дотримувалися М. Берлінський [1, с. 44], Н. Самойлов [2, с. 48] М. Максимович [3, с. 91], М. Сементовський [4], а у пізніший час О. Павлінов [5, с. 51], Ф. Шміт [6, с. 36], Г. Лукомський [7, с. 10]. Прихильники цієї гіпотези особливо активізувалися у 60-х рр. XIX ст., коли під шаром нового олійного запису на стінах храму було виявлено досить добре збережену фреску. І цей живопис багатьма дослідниками було пов'язано також із добою князя Володимира Хрестителя (або, принаймні, Ярослава Мудрого).

Одним із тих, хто піддав справедливому сумніву таке датування храму і його малярства, був І. Лашкар'єв [8, с. 127–138] – один із кращих на той час знавців київського зодчества. Цієї ж точки зору дотримувався й відомий дослідник XIX ст. П. Лебединцев. У його невеликій розвідці «Спас на Берестове», вміщеній у часопису «Киевская старина» [9, с. 8–11] коротко викладено історію пам'ятки, перераховано літописні згадки про

неї, поійменовано ігуменів храму домонгольської доби. Зазначено також, що твердження про будівництво храму св. князем Володимиром не відповідає дійсності, оскільки про церкву не згадується у літописах до 1072 р. і ніде не вказано, що її фундатором був Володимир Хреститель. Тому, на думку вченого, будівничим храму слід вважати князя Володимира Мономаха [9, с. 8–9]. У даній праці згадано також про відновлення храму митрополитом Петром Могилою і про новий розпис, «виконаний перстами грецьких художників» [9, с. 9]. Відзначено факт проведення на початку XIX ст. у церкві ремонтних робіт і будівництва у 1814 р. біля неї кам'яної дзвіниці. Наголошено, що тоді ж «увесь моголянський і стародавній фресковий живопис перемазаний грубим малярством із чорним тлом» [9, с. 10]. Зауважено, що реставраційні й відновлювальні роботи відбувалися у храмі й протягом XIX ст. [9, с. 10].

Видатний учений, секретар Київського Церковно-Археологічного товариства М. Петров також дотримувався думки, що розписи церкви було виконано у 40-х рр. XVII ст. Дослідник згадує цей храм у своїй монографії «Историко-топографические очерки древнего Киева» [10, с. 72–73]. Було означено топографію церкви, викладено історію її зведення і руйнацій. Тогочасні найновіші дослідження дали змогу стверджувати, що від стародавньої церковної споруди вціліла лише західна частина з двома приділами по сторонах: в одному з них, південному, були сходи, в іншому, північному – хрещальня або ризниця [10, с. 72–73]. Відзначено проведення відбудовчих і відновлювальних робіт за часів Петра Могилы і виконання нового розпису храму. Згадано також про прибудову до церкви у 1814 р. кам'яної дзвіниці і про реставрацію стінопису храму в 1863–1865 рр. [10, с. 73].

Таким чином, з кінця XIX ст. поступово почав стверджуватися погляд щодо виконання ансамблю розписів церкви Спаса за доби Петра Могилы. До того ж у самому храмі в приміщенні зовнішнього нартексу над дверним прорізом є ктиторський напис грецькою мовою (рис. 2). Цей текст недвозначно вказує на 1644 р. як на дату завершення відновлю-



**Рис. 2. Церква Спаса на Берестові.
Киторський напис. Зовнішній нартекс.
Східна стіна. 1644 р.**



**Рис. 3. Церква Спаса на Берестові.
Киторський напис. Внутрішній нартекс.
Західна стіна. 1643 р.**

вальних і живописних робіт в інтер'єрі. Інший киторський напис слов'янською мовою розміщено у приміщенні внутрішнього нартексу на західній стіні (рис. 3). Останній текст також містить дату відбудови храму святи-телем Петром Могилою після руйнації «без-божними татарами» – 1643 р.

Але до сьогодення залишається нез'ясованим другий аспект атрибуційної проблеми - питання щодо виконавців розписів могилянської доби. У вітчизняній і зарубіжній науці з приводу національного й географічного походження майстрів-виконавців стінопису існує кілька гіпотез. Учені XIX ст. І. Лашкар'єв [8, с. 127–138] і М. Петров [11, с. 3] вважали, що розписи інтер'єру храму виконано афонськими майстрами. На користь цієї думки, начебто, свідчив той самий киторський напис 1644 р., вміщений над дверним прорізом на стіні зовнішнього нартексу. У грецькому тексті зазначено, що, за сприяння Петра Могили, церкву було розписано «перстами греків» [11, с. 3–5].

Такої ж точки зору дотримувався й дослідник початку XX ст. К. Шероцький. Він зазначав, що розквіт грецького малярства в умовах турецької неволі міг якнайповніше висловитися лише на Святій афонській Горі. Тож, виконавцями настінного малярства у церкві Спаса мали бути майстри саме з Афону [12, с. 276].

Так само вважали й деякі вітчизняні вчені другої половини XX ст. Зокрема, видатний дослідник Г. Логвин у двох своїх монографіях

«Київ» 1960 [13, с. 192] і 1982 [14, с. 224] рр. зазначав, що існуючий у храмі розпис був виконаний грецькими майстрами з Афону в 1642–1644 рр. Про це ж писав С. Кілессо у монографії «Киево-Печерская лавра» [15, с. 59]. На цьому наполягав і П. Жолтовський [16, с. 13–15]. Проте ситуація з виконавцями розписів виявилася набагато складнішою.

Незбаром виникнув й інший, цілком протилежний погляд. Зокрема, вчений Д. Антонович припускав, що храм розписаний «в старих українських традиціях», які лише вважалися за грецькі. Навіть самий вираз, що малярство виконано «перстами греків», треба розуміти в тому сенсі, що воно виконано у старому так званому «грецькому» складі, себто в старих українських традиціях «декораційно-стилізованого малярства» [17, с. 325–326].

На цю точку зору пристав також сучасний мистецтвознавець і реставратор Л. Скоп. Він писав про національну самобутність розписів могилянської доби і їхню генезу виводив із старовинних українських зразків. Дослідник вважав також, що стінопис храму ідейно й композиційно споріднений із виконаними майже в той самий час розписами Свято-Духівської церкви в Потеличі (1620–40-і рр.) і Воздвиженської церкви в Дрогобичі (1610-ті рр.). Грецький вплив, на думку Л. Скопа, виступає у київському храмі лише як своєрідне культурне тло [18, с. 42–43].

Вважаємо, що це припущення до певної міри має слушність. Варто пам'ятати, що

визначення «грек» або «грецький» у добу Петра Могили і навіть пізніше нерідко застосовували до всіх тих, хто належав до східнохристиянського обряду. Про це свого часу нагадував відомий польський дослідник В. Делюга [19]. Однак, за усієї оригінальності й самобутності, розписи дерев'яних храмів Потелича і Дрогобича, все ж таки, є народними примітивами. У той час, як київську церкву Спаса розписували, безперечно, професійні майстри. Тому порівняння цих пам'яток, на наш погляд, є взагалі некоректним.

Сьогодні обидві вищезгадані гіпотези критично переосмислено. Зокрема, авторка даної праці намагалася спростувати думку щодо виконання розписів церкви саме афонськими живописцями [20, с. 62–73]. Діапазон дослідницьких думок на питання щодо авторства фресок церкви Спаса в останній час помітно розширився.

Так, було відзначено, що стилістично деякі з цих розписів нагадують роботи болгарських майстрів – це зауважила видатна дослідниця Л. Міляєва [21, с. 411]. Вона висловила й іншу, цілком оригінальну гіпотезу: було поставлено питання про можливу причетність до відновлення церкви Спаса на Берестові італійського живописця й архітектора Октавіано Манчіні. Цей митець втілював проекти Петра Могили з відновлення найголовніших київських храмів, зокрема Св. Софії [21, с. 409]. На думку Л. Міляєвої, Манчіні міг втручатися у практику київських малярів, адже він був освіченим художником, вихованцем Болонської академії [21, с. 411]. Дослідниця наголошувала, що вирішення цього питання є суттєвим для того, щоб з'ясувати, коли в Києві відбулися зміни у стилі образотворчого мистецтва [21, с. 411]. Вона висловлювала переконання, що стилістична переорієнтація мистецтва Києва відбулася саме за часів Петра Могили, а не наприкінці XVII ст., як до тих пір було прийнято вважати у мистецтвознавчій науці [21, с. 411–412].

Нещодавно виникла гіпотеза, що авторами фресок київського храму є православні грецькі переселенці, котрі жили в суміжних до турецьких Балкан православних державах

- Молдавському та Волоському князівствах. Одним із перших на цю точку зору пристав В. Делюга [22, с. 34–36]. Для розписів церкви Спаса 40-х рр. XVII ст. цей учений відтворив історико-культурний контекст. Було змалювано ситуацію, що склалася в духовному житті Києва у першій половині XVII ст. й наголошено, що доба Петра Могили – це період щільних дипломатичних і культурних контактів між Річчю Посполитою та Молдовою. Призначений у 1633 р. королем Владиславом IV на посаду київського митрополита, Петро Могила доклав багатьох зусиль для розвитку шкільництва, друкарства не тільки у Києві, але і в Яссах [19]. Паралельно було охарактеризовано духовне й культурне життя в Яссах: господарем в цей час там був Василій Лупул, котрий збудував багато храмів. В архітектурі багатьох із них помітна стилістична близькість до українських церков. Було зауважено також певні стилістичні аналогії між розписами київської церкви Спаса та стінописом деяких храмів Південної Буковини й Молдови (розписи церков в Борешті, Нямці, Каушанах та ін.) [19].

Точку зору В. Делюги поділяють і деякі українські вчені, зокрема, дослідник Є. Кабанець, котрий присвятив стінопису церкви Спаса на Берестові могилянської доби низку публікацій [23, с. 58–59; 24, с. 110–111; 25, с. 34–40; 26, с. 466–478]. У його працях наголошено, що питання мистецьких впливів на живопис київського храму досі остаточно не вирішене. Було згадано обидві основні гіпотези щодо виконавців розписів: перша – «фрески перебувають під провінційним (діаспорним) впливом візантійського мистецтва»; друга – вони «відображають власний український національний колорит із суто зовнішнім сприйняттям рефлексуючої візантійської підоснови» [23, с. 58–59; 24, с. 111].

Так само, як і В. Делюга, Є. Кабанець вважав, що живопис храму має найближчі паралелі у стінопису церков Південної Буковини і Молдови: «Там існували чималі колонії грецьких переселенців. Сприйняті і засвоєні ними візантійські традиції могли збагатитися на місцевому ґрунті молдавсько-волоськими елементами і відтак із подвійним наповненням

набути поширення на території багатонаціональної Речі Посполитої. Молдова перебувала під протекторатом, а пізніше – під сильним політичним впливом цієї держави в XIV–XVII ст. Саме тому греко-романські стінописи з виразно православними рисами з'явилися у готичних храмах Кракова, Любліна, Вислиці і Сандомира. Цим же можна пояснити їхню появу у спорідненому духовному середовищі Києва» [23, с. 58–59; 24, с. 111]. Було зазначено також, що окремі аналоги до малярства церкви Спаса поширилися не тільки в ареалі межиріччя Бистриці, Молдови і Сірету, але й у Південній Бесарабії (Успенська церква в м. Каушани (Кеушень)) [24, с. 111].

Серед публікацій останніх років слід згадати також дослідження О. Лопухіної, О. Пітателевої і В. Ченцової [27, с. 182–202], присвячені проблемі атрибуції розписів церкви Спаса на Берестові. Авторки намагалися аналізувати пам'ятку на історичному тлі, у колі пам'яток візантійського і поствізантійського мистецтва, із залученням архівних джерел. Ці дослідниці приписують виконання розписів храму двом грецьким майстрам – Іоанну й Георгію [27, 182–184]. Означені майстри були відомі й успішно працювали в молдавських землях. Київському митрополитові, на думку авторок, їх міг порекомендувати особисто знайомий з іконописцями протосинкел константинопольської єпархії Мелетій Сиріг [27, с. 184–186]. (Цей відомий свого часу церковнослужитель легендарно пов'язаний з укладанням «Канону Печерським святым») [28, с. 48–49]. Так само, як деякі історики XIX ст., О. Лопухіна, О. Пітателева і В. Ченцова вважали, що він відвідав Київ у 1643 р., жив у Печерському монастирі й зустрічався з Петром Могилою, тож міг впливати на виконання розписів церкви Спаса на Берестові [27, с. 184–186].

Однак, факт перебування Мелетія Сиріга у Києві поки що не підтверджений. Є. Кабанець у кількох своїх публікаціях, присвячених історії канонізації Печерських святих, стверджував, що цей відомий церковний діяч ніколи не був і не міг бути в Києві [28, с. 47–50; 29, с. 20–25]. Дослідник вважав, що святий Петро Могила міг бути

знайомим з цим впливовим віровчителем православного Сходу лише опосередковано [28, с. 49]. В світлі вищесказаного, бажано було б, щоб О. Лопухіна, О. Пітателева і В. Ченцова прокоментували, або ж спростували умовиводи Є. Кабанця. Крім того, кожне наступне припущення цих дослідниць ґрунтується на їхньому ж попередньому припущенні, в той час як достовірних фактів наведено недостатньо. Водночас, у їхній праці здійснено пошук сюжетних і стилістичних аналогій до окремих композицій церкви Спаса [27, с. 187–190]. У вирішенні проблеми мистецьких впливів на майстрів-виконавців розписів храму такий підхід, на наш погляд, є найбільш плідним.

Висновки. Питання атрибуції монументального живопису церкви Спаса на Берестові перебуває в полі зору дослідників вже понад півтора століття. Однак, якщо час виконання розписів нині вже з певністю визначено, з приводу національного й географічного походження майстрів-виконавців думки дослідників досі розбіжні. Більшість учених XIX першої половини XX ст. вважали, що розписи інтер'єру було виконано афонськими майстрами. Натомість деякі дослідники середини – другої половини XX ст. приписували виконання стінопису вітчизняним художникам. Сьогодні обидві вищезгадані гіпотези критично переосмислено. Нещодавно виникло кілька нових гіпотез щодо майстрів-виконавців стінопису, проте жодна з них не має достатнього фактичного обґрунтування.

Публікації більшості згаданих дослідників містять слушні зауваження щодо мистецьких впливів на розписи київського храму. В кількох розглянутих вище наукових працях було також представлено аналогії до розписів церкви Спаса серед інших пам'яток монументального малярства поствізантійської традиції. Але це мало характер побіжних зауважень. Ретельного стилістичного аналізу стінопису церкви 1643–1644 рр. здійснено не було. Тому чергове звернення до монументального живопису церкви Спаса на Берестові цілком виправдане. Метою авторки даної праці є саме здійснення розгорнутого стилістичного

аналізу розписів київського храму в широкому контексті поствізантійського мистецтва й українського малярства кінця XVI – першої половини XVII ст. Вважаємо, що саме такий підхід дасть змогу вирішити питання мистецьких впливів на майстрів-виконавців стінопису і є, водночас, найбільш плідним у розв’язанні питання атрибуції.

Література:

1. Берлинский М. Краткое описание Киева, содержащее перечень сего города, также показания достопамятностей и древностей оного. Санкт-Петербург : Тип. Департамента нар. просвещения, 1820. 204 с.
2. Самойлов Н. Киев в начале своего существования, блеске, славе, величии, разрушении и возобновлении; с историческим описанием двух первых церквей, сооруженных равноапостольным кн. Владимиром по воспрятии св. крещения в 989 г. и существующих поныне в Киеве, с планом и видами оных церквей. Москва : Тип. Лазаревых ин-та вост. яз., 1834. 73 с.
3. Максимович М.А. Собрание сочинений : в 3 т. Киев : Тип. М. П. Фрица, 1876–1880. Т. 2 : Обзорение старого Киева, 1877. 524 с.
4. Сементовский Н.М. Древнейшая в России церковь Спаса на Берестове, построенная св. великим князем Владимиром в Киеве в 989 году. Киев : Типография Н. М. Сементовского 1877. 111 с.
5. Павлинов А.М. Архитектура в России. Домонгольский период. *Вестник изящных искусств*. Санкт-Петербург, 1888. Т. 6. Вып. 1. С. 70–74.
6. Шмит Ф. И. Искусство древней Руси-Украины. Харьков : Союз, 1919. 111с.
7. Лукомский Г.К. Киев : Церковная архитектура XI–XIX века; Византийское зодчество; Украинское барокко. Мюнхен : Орхис, 1923. 56 с.
8. Лашкарев П.А. Что осталось от древней киевской церкви Спаса на Берестове. *Труды Киевской Духовной Академии*. 1867. № 7. С. 127–138.
9. [Лебединцев П.] Спас на Берестове / Л.П. *Киевская старина*. Ежемесячный исторический журнал. 1888. № 7. С. 8–11.
10. Петров Н.И. Историко-топографические очерки Древнего Киева (с планом древнего Киева 1638 г.). Киев : Тип. Императ. Ун-та св. Владимира, 1897. 267 с.
11. Петров Н.И. О древней стенописи в Спасской на Берестове церкви. *Труды Киевской Духовной академии*. 1908. №2. С. 1–33.
12. Шероцкий К.В. Киев : путеводитель с планом г. Киева и 58 иллюстрациями. Киев : Фото-лито-тип. С.В. Кульженко, 1917. 356 с.
13. Логвин Г.Н. Киев : По художественным памятникам Киева. Очерк. Москва: Искусство, 1960. 328 с.
14. Логвин Г.Н. Киев : По художественным памятникам Киева. Очерк. 3-е изд. Москва : Искусство, 1982. 336 с.
15. Килессо С.К. Киево-Печерская лавра. Москва : Искусство, 1975. 144 с.
16. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. : монографія. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.
17. Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С.В. Ульяновська; вступ. ст. І.М. Дзюби; перед. сл. М. Антоновича. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
18. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. До проблеми фундації Петром Могилою розписів 1644 року в храмі Спаса на Берестові. *Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження)* : тези доповідей і повідомлень міжнародної наук. конф. ННДРЦ, Київ, 14–16 бер. 1996 р. Київ, 1996. С. 42–43.
19. Deluga W. Przemiany ikonograficzne w malarstwie cerkiewnym Kijowa w XVII wieku i jego elementy moldawsko-woloskie (Рукопис). Текст виступу на Міжнародній науковій конференції “Петро Могила і сучасність”, ННДРЦ, Київ, 14–16 березня 1996) // Архів науково-дослідного відділу вивчення мистецької спадщини Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»
20. Кондратюк А.Ю. До питання щодо участі афонських іконописців у розписах церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст. *Труды Київської духовної академії*. Київ, 2016. № 25. С. 62–73.
21. Міляєва Л.С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. *Хроніка–2000. Український культурологічний альманах*. Київ, 2004. Вип. 60. С. 403–418.
22. Делуга В. Молдавсько-волозькі елементи в церковних розписах Києва за часів Петра Могили. *Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження)* : тези доповідей і повідомлень міжнародної наук. конф. (Київ, 14–16 бер.1996 р). Київ, 1996. С. 34–36.
23. Кабанець Є.П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові. *Реставрація музейних пам’яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення* : тези та матеріали доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 60-річчю Національного науково-дослідного реставраційного центру

України (Київ, 1998). Київ : Національний науково-дослідний реставраційний центр, 1996. С. 58–59.

24. Кабанець Є.П. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. *Історія релігій в Україні* : матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11–13 травня 1998 року). Львів : Львівський музей історії релігії, 1998. С. 110–111.

25. Кабанець Є.П. Світильник, сяючий в пітьмі... *Людина і світ*. Київ, 2003. № 8-9. С. 34–40.

26. Кабанець Є.П. Петро Могила та історія архітектурної реставрації церкви Спаса на Берестові. *Хроніка–2000. Український культурологічний альманах*. Київ, 2004. Вип. 60. С. 466–478.

27. Ченцова В.Д., Пітагалева О.В., Лопухіна О.В. Авторство фресок XVII ст. церкви Спаса на Берестові в світлі нових досліджень. *Лаврський альманах*. Київ, 2014. Вип. 29. С. 182–202.

28. Кабанець Є.П. Історія печерської канонізації та стилі відомості про печерських святих. *Дива печер лаврських* : моногр. / ред. В.М. Колпакової. Київ : К М Academia, 1997. С. 47–71.

29. Кабанець Є.П. Історія Печерської канонізації. *Людина і світ*. 1997. № 1. С. 20–25.

References:

1. Berlinskij M. Kratkoe opisanie Kieva, soderzhashchee perechen' sego goroda, takzhe pokazaniya dostopamyatnostej i drevnostej onogo. [A brief description of Kiev, containing a list of this city, as well as indications of monuments and antiquities of it]. Sankt-Peterburg. 1820. 204 p.

2. Samojlov N. Kiev v nachale svoego sushchestvovaniya, bleske, slave, velichii, razrushenii i vobnovlenii; s istoricheskim opisaniem dvuh pervyh cerkvej, sooruzhennyh ravnoapostol'nym kn. Vladimirom po vospryatii sv. kreshcheniya v 989g. i sushchestvuyushchih ponyne v Kieve, s planom i vidami onyh cerkvej. [Kyiv at the beginning of its existence, in splendor, glory, grandeur, destruction and renewal; with a historical description of the first two churches built by Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir after the resurrection of holy baptism in 989 and existing to this day in Kyiv, with a plan and types of these churches.]. Moskva. 1834. 73 p.

3. Maksimovich M. Obzrenie starogo Kieva. [Overview of old Kyiv]. Kyiv. 1877. 524 p.

4. Sementovskij N. Drevnejshaya v Rossii cerkov' Spasa na Berestove, postroennaya sv. velikim knyazem Vladimirom v Kieve v 989 godu. [The oldest church in Russia, the Church of the Savior at Berestove, built by St. Grate Prince Vladimir in Kyiv in 989]. Kyiv. 1877. 111 p.

5. Pavlinov A. Arhitektura v Rossii. Domongol'skij period. [Architecture in Russia. Pre-Mongol period]. *Vestnik izyashchnyh iskusstv*. Sankt-Peterburg. 1888. Vol. 6. № 1. P. 70–74.

6. SHmit F.I. Iskusstvo drevnej Rusi-Ukrainy. [Art of ancient Rus-Ukraine]. Har'kov. 1919. 111 p.

7. Lukomskij G. Kiev: Cerkovnaya arhitektura XVII–XIX veka; Vizantijskoe zodchestvo; Ukrainskoe barokko. [Church architecture of the 11th-19th centuries; Byzantine architecture; Ukrainian baroque]. Myunhen. 1923. 56 p.

8. Lashkarev P. CHto ostalos' ot drevnej kievskoj cerkvi Spasa na Berestove. [What is left of the ancient Kyiv Church of the Savior at Berestove]. *Trudy Kievskoj Duhovnoj Akademii*. 1867. № 7. P. 127–138.

9. [Lebedincev P.] Spas na Berestove. [The Savior Church at Berestove] / L.P. *Kievskaya starina. Ezhemesyachnyj istoricheskij zhurnal*. 1888. № 7. P. 8–11.

10. Petrov N. Istoriko-topograficheskie ocherki Drevnego Kieva (s planom drevnego Kieva 1638 g.). [Historical and topographical sketches of Ancient Kyiv (with a plan of ancient Kyiv in 1638).] Kyiv. 1897. 267 p.

11. Petrov N. O drevnej stenopisi v Spasskoj na Berestove cerkvi. [About the ancient murals of the Church of the Savior at Berestove]. *Trudy Kievskoj Duhovnoj akademii*. 1908. №2. P. 1–33.

12. SHerockij K. Kiev: putevoditel' s planom g. Kieva i 58 illyustracijami. [Kyiv: a guide with a plan of Kyiv and 58 illustrations]. Kyiv. 1917. 356 p.

13. Logvin G. Kiev: Po hudozhestvennym pamyatnikam Kieva. Ocherk. [Kyiv: Guide to the artistic monuments of Kyiv. Feature article]. Moskva. 1960. 328 p.

14. Logvin G. Kiev: Po hudozhestvennym pamyatnikam Kieva. Ocherk. 3-e izd. [Kyiv: Guide to the artistic monuments of Kyiv. Feature article.] Moskva. 1982. 336 p.

15. Kileso S. Kievo-Pecherskaya Lavra. [Kyiv-Pechersk Lavra]. Moskva. 1975. 144 p.

16. Zholtovskiy P. Monumentalnyi zhyvopys na Ukraini XVII–XVIII st.: monohrafiia. [Monumental painting in Ukraine of the 17–18th centuries: monograph.] Kyiv. 1988. 159 p.

17. Ukrainska kultura: leksii za redaktsiieiu Dmytra Antonovycha / upor. S. Uliyanovska; vstup. st. I. Dziuby; pered. sl. M. Antonovycha. [Ukrainian culture: lectures edited by Dmytro Antonovych / compiled by S. Uliyanovsk; introductory article by I. Dziuba; foreword by M. Antonovych.]. Kyiv. 1993. 592 p.

18. Skop-Druziuk H., Skop L. Do problemy fundatsii Petrom Mohyloiu rozpysiv 1644 roku v khrami Spasa na Berestovi. *Petro Mohyla i suchasnist (do 400-richchia vid dnia narodzhennia): tezy dopovidei i povidomlen mizhnarodnoi nauk. konf. NNDRTs, Kyiv, 14-16 ber. 1996 r.* [To the issue of the foundation of the

murals by Peter Mohyla in 1644 in the Church of the Savior at Berestove. *Peter Mohyla and modernity (for the 400th anniversary of his birth): theses of reports and messages of the international scientific conference. Kyiv, March 14–16, 1996.*]. Kyiv, 1996. P. 42–43.

19. Deluga W. Przemiany ikonograficzne w malarstwie cerkiewnym Kijowa w XVII wieku i jego elementy moldawsko-woloskie. (Rukopys: Tekst vystupu na Mizhnarodnii naukovii konferentsii «Petro Mohyla i suchasnist» (do 400-richchia vid dnia narodzhennia), NNDRTs, Kyiv, 14–16 bereznia 1996). [Iconographic changes in the church painting of Kyiv in the 17th century and its Moldovan-Wallachian elements. (Manuscript: the text of the speech at the International Scientific Conference «Peter Mohyla and Modernity» (for the 400th anniversary of his birth): National Research and Restoration Center, Kyiv, March 14–16, 1996)]. *Arkhiv naukovo-doslidnoho viddilu vyvchennia mystetskoï spadshchyny Natsionalnoho Zapovidnyka «Kyievo-Pecherska Lavra»*.

20. Kondratiuk A. Do pytannia shchodo uchasti afonskykh ikonopystsiv u rozpysakh tserkvy Spasa na Berestovi 40-kh rr. XVII st. [To the question regarding the participation of Athos icon painters in the paintings of the Church of the Savior at Berestove in the 1740s of the 17th century]. *Trudy Kyivskoi dukhovnoi akademii*. Kyiv. 2016. № 25. P. 62–73.

21. Miliiaieva L. Mytropolyt Petro Mohyla i dukhovne seredovyshe Kyieva 30–40-kh rr. XVII st. [Metropolitan Peter Mohyla and the spiritual environment of Kyiv in the 30s and 40s of the 17th century]. *Khronika–2000. Ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh*. Kyiv, 2004. № 60. P. 403–418.

22. Deluha V. Moldavsko-woloski elementy v tserkovnykh rozpysakh Kyieva za chasiv Petra Mohyly. *Petro Mohyla i suchasnist (do 400-richchia vid dnia narodzhennia): tezy dopovidei i povidomlen mizhnarodnoi nauk. konf. (Kyiv, 14-16 ber.1996 r)*. [Moldavian-Wallachian elements in the church paintings of Kyiv during the time of Peter Mohyla. *Peter Mohyla and modernity (for the 400th anniversary of his birth): theses of reports and messages of the international scientific conference. Kyiv, March 14–16, 1996.*]. Kyiv, 1996. P. 34–36.

23. Kabanets Ye. Doslidzhennia stinopysu tserkvy Spasa na Berestovi. *Restavratsiia muzeinykh pamiatok v suchasnykh umovakh. Problemy ta shliakhyyikh vyrishennia: tezyta materialy dopovidei mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii, prysviachenoï 60-richchiiu Natsionalnoho naukovo-doslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukrainy, Kyiv, 1998*. [Study of the wall painting of the Church of the Savior at Berestove. *Restoration of museum monuments in modern conditions. Problems and ways of solving them: theses and materials of reports of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 60th anniversary of the National Research Restoration Center of Ukraine, Kyiv, 1998*]. Kyiv. 1996. P. 58–59.

24. Kabanets Ye. Tserkva Spasa-na-Berestovim ta evoliutsiia vizantiiskykh form v ukrainskomu maliarstvi XVII st. *Istoriia relihii v Ukraini: materialy VIII mizhnarodnoho kruhloho stolu, Lviv, 11–13 travnia 1998 roku*. [Church of the Savior at Berestove and the evolution of Byzantine forms in Ukrainian painting of the 17th century. *History of religions in Ukraine: materials of the VIII International Round Table, Lviv, May 11–13, 1998*]. Lviv. 1998. P. 110–111.

25. Kabanets Ye. Svitylnyk, siaiuchy v pitmi... [A lamp shining in the dark...] *Liudyna i svit*. Kyiv, 2003. № 8-9. P. 34–40.

26. Kabanets Ye. Petro Mohyla ta istoriia arkhitekturnoi restavratsii tserkvy Spasa na Berestovi. [Petro Mogila and the history of the architectural restoration of the Church of the Savior at Berestove]. *Khronika–2000. Ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh*. Kyiv, 2004. № 60. P. 466–478.

27. Chentsova V., Pitatieleva O., Lopukhina O. Avtorstvo fresok XVII st. tserkvy Spasa na Berestovi v svitli novykh doslidzhen. [Authorship of frescoes of the 17th century of the Church of the Savior at Berestove in the light of new research]. *Lavrskyi almanakh*. 2014. №29. P. 182–202.

28. Kabanets Ye. Istoriia pecherskoï kanonizatsii ta stysli vidomosti pro pecherskykh sviatykh. [The history of the Pechersk canonization and brief information about the Pechersk Saints]. *Dyva pecher lavrskykh: monohr*. Kyiv. 1997. P. 47–71.

29. Kabanets Ye.P. Istoriia Pecherskoï kanonizatsii. [The history of the Pechersk canonization]. *Liudyna i svit*. 1997. № 1. P. 20–25.

УДК 744+766:7.012/13

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.6>**Кравченко Наталія Іванівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри графічного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0002-7632-0794

alavastre7@gmail.com

**ДИНАМІЧНА АЙДЕНТИКА В ПРОЄКТАХ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ**

Метою дослідження є аналіз розвитку динамічної айдентики в сучасному українському графічному дизайні, виявлення основних пластичних і концептуальних вирішень, запропонованих у вітчизняних дизайн-проєктах 2013–2021 років.

Методологія. Використано загальнонаукові методи аналізу і синтезу, індукції і дедукції, а також мистецтвознавчий і порівняльний методи.

Результати. Досліджено звернення до цікавого явища в сучасному світовому дизайні – «динамічної» або «генеруючої» айдентики – у вітчизняних дизайн-проєктах 2013–2020 років. Визначено, що динамічна айдентика базується на принципі заміни статичного усталеного логотипу варіативним, який постійно трансформується, змінює колірне вирішення, текстури, стилістику, художні засоби зображення, способи відтворення. Здійснено аналіз таких українських дизайнерських проєктів, як фірмовий стиль Всеукраїнської рекламної коаліції (2013 р.), редизайн промоційного логотипу Львова, айдентика туристичного Запоріжжя, логотип компанії «Полигенько» (усі створено в 2017 р.) та варіативні логотипи деяких телеканалів, зокрема кримсько-татарського телеканалу для дітей – «Лале» (2013 р.), а також проєктів, виконаних київськими дизайнерами в 2017–2021 рр.. Зазначено активне використання у вітчизняних розробках прийомів, уже відомих в світовій дизайнерській практиці, та водночас виявлено нові креативні вирішення, запропоновані українськими дизайнерами, зокрема неординарні концепції логотипів-трансформерів.

Наукова новизна. Вперше проведено дослідження особливостей розвитку динамічної айдентики в сучасному українському графічному дизайні, визначено основні пластичні риси та концептуальні пропозиції вітчизняних розробок.

Практична значущість. Результати дослідження можуть бути використані у лекційних матеріалах, присвячених айдентиці та знаковим системам у дизайні. Даний аналіз є важливим не лише для розвитку теорії дизайну, а й дизайнерської практики в Україні.

Ключові слова: динамічна (генеруюча) айдентика, графічний дизайн, варіативний логотип.

Kravchenko Nataliia. DYNAMIC IDENTITY IN THE PROJECTS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN DESIGNERS

Purpose: to analyze the development of dynamic identity in contemporary Ukrainian graphic design and define key plastic and conceptual solutions in the domestic design projects dated 2013–2021.

Methodology: general scientific methods of analysis and synthesis, induction and deduction have been used, as well as art history and comparative methods.

The results: the application of «dynamic» or «generative» identity in the domestic design projects dated 2013–2021 has been analyzed as a fascinating phenomenon of the contemporary world design. It has been defined that dynamic identity is based upon the principle where the static established logo is substituted by a versatile one. The versatile logo constantly transforms, changes the color pattern, texture, stylistics, imaging tools & reproduction means. The following Ukrainian design projects have been studied: corporate style of All-Ukrainian Advertising Coalition (2013), redesign of Lviv promotional logo, identity of touristic Zaporizhzhia, logo of «Polyhenko» company (all created in 2017) and versatile logos of some television channels, especially «Lale» (2013), the Crimean Tatars children TV channel, and other projects implemented by Kyiv designers within 2017–2021. It has been noticed that domestic designs profoundly exploit the techniques already renowned in world design practices. Thereat, new creative solutions, proposed by Ukrainian designers, have been identified, in particular unconventional concepts of transformative logos.

Scientific novelty: the specifics of dynamic identity development in contemporary Ukrainian graphic design has been studied for the first time as well as key plastic features and concepts of domestic designs.

Practical significance: the findings may be used in the lecture materials related to utilization of identity and symbols in design. This analysis is of great value for development of both design theory and design practices in Ukraine.

Key words: dynamic identity, graphic design, generative identity, versatile logo.

Вступ. Останні десять років у дизайні відбуваються бурхливі зміни і вони стосуються саме айдентики. Усе частіше зустрічаються варіативні динамічні логотипи, анімовані та навіть інтерактивні [3; 16; 10; 14]. Дизайнери тепер працюють в умовах глобалізації, де функціонують великі промислові та медіа компанії з різними напрямками роботи [15; 17; 12; 13], Інтернет простір охопив увесь світ, усі сфери життя. У цих умовах дуже швидко змінюються ситуації, в яких працює айдентика [9; 11; 16]. Тому і логотип при незмінності інформаційної константи – назви або певного впізнаваного образу починає змінювати колірне вирішення [18], текстури, стилістику, художні засоби зображення, способи відтворення тощо. Дизайнери перестали себе обмежувати у задоволенні «оживити свою графічну роботу, зробивши її багатомірною, варіативною і такою, що постійно трансформується» [2]. У графічному дизайні з'являється новий напрям – динамічна або генеруюча айдентика (Dynamic, Generative Identity). В Україні перші дизайн-проекти цього перспективного напрямку з'явилися у 2013 році і з цього часу ми спостерігаємо його поступовий розвиток.

Аналіз попередніх досліджень. На жаль, дослідження динамічної айдентики як молодого та нестандартного явища в дизайні більше зосереджені на фіксації прикладів її застосування. Хоча з кожною новою публікацією, присвяченою цьому питанню, ми отримуємо усе більше відомостей про перші випадки використання її принципів, про художні та технологічні особливості відомих дизайн-проектів. У голландському видавництві «BIS Publishers» було надруковано книгу Ірени ван Нес «Динамічна айдентика». Як створити живий бренд» (2012 р.) [14] – перший випадок монографічного видання на цю тему. Втім публікація більше нагадує альбом із передмовою і коментарями авторки, проте-

видання є цікавим з точки зору систематизації за хронологією відомих напрацювань сучасних дизайнерів та агенцій Західної Європи і США. Трохи більше аналітики надано в альбомі «Айдентика» (2014 р.) – проекті видавництва «КАК Проект: Grey Matter», до якого включено статті фахівців з брендингу і дизайнерів, зокрема англійця Джона Хьюїта – «Дизайнери взяли під сумнів улюблену мантру про константи айдентики».

Серед публікацій про динамічну айдентика зустрічаються статті зосереджені на проектах певної агенції. Наприклад, публікація-інтерв'ю із креативним директором голландської агенції Lava – Хансом Волберсом в журналі «Рекламные Идеи» [7]. Про сучасні тенденції в айдентичі також розповідають інтернет-видання [3] і блоги про дизайн і візуальні комунікації [4], втім ці публікації епізодичні і розраховані на широкий загал.

Про українські дизайн-розробки цього напрямку можна розшукати інформацію лише на сайтах зацікавлених сторін – розробників проектів та компаній-замовників [1; 4–6; 8]. Зазвичай, у цих публікаціях навіть не згадується термін «динамічна айдентика».

Аналіз публікацій, присвячених темі динамічної айдентики, на жаль довів, що в наукових дослідженнях з теорії дизайну вона представлена дуже стримано. Монографія Ірени ван Нес, поодинокі публікації в збірках статей, інтерв'ю з відомими фахівцями з брендингу та дизайну, блоги про дизайн і візуальну комунікацію містять певну інформацію про це явище, але зосереджені здебільшого на демонстрації ілюстративного матеріалу, ніж на аналітиці та глибокому його дослідженні. Також в них представлено лише напрацювання відомих дизайнерів та агенцій Західної Європи і США. Робота українських дизайнерів і розвиток цього перспективного напрямку в вітчизняному графічному дизайні раніше не висвітлювався і не вивчався.

Постановка завдання. З огляду на відсутність наукових досліджень, присвячених проблемі розвитку в Україні нового перспективного напрямку в дизайнерській практиці – динамічної айдентики, **метою** даної статті є здійснення аналізу проявів цього явища в українському сучасному дизайні та виявлення основних пластичних і концептуальних вирішень на прикладі вітчизняних дизайн-проектів 2013–2020 років. **Мета** обумовлює **наступні завдання:**

1. Визначити принципи, притаманні динамічній айдентичі, на основі розгляду відомих знакових проєктів в світовій дизайнерській практиці.

2. Проаналізувати приклади звернення до динамічної айдентики в Україні, визначити пластичні прийоми та проєктні концепції українських розробок цього напрямку.

3. Виявити нові оригінальні вирішення, запропоновані українськими дизайнерами в галузі динамічної айдентики, та визначити перспективність цих дизайн-пропозицій для розвитку вітчизняного графічного дизайну.

Результати дослідження та їх обговорення. Принципи, які сьогодні визначаються як притаманні динамічній айдентичі, використовувалися вже 80-х – 90-х роках ХХ століття. Логотип відомого музичного телеканалу MTV – яскравий приклад варіативності, використання нових художніх прийомів, ідей, технологій, анімації в одному впізнаваному зображенні. Перший випадок, коли логотип перестав бути статичним, пов'язують з 1980-ми з випуском реклами MTV, в якій літера «М» змінювала колір і текстури [14, с. 7].

Динамічну айдентичу іноді називають генеративною. Вона швидко адаптується до навколишнього середовища, зовсім як живий організм. Динамічна айдентика спрямована на комунікацію зі споживачами, перетворюючи звичайні, буденні бренди на емоційні «живі» образи, що знаходять підтримку у споживача.

Найбільш значними роботами в галузі динамічної айдентики були проєкти брендингового агентства Wolff Olins – логотип для Олімпіади 2012 року в Лондоні та новий візуальний стиль Нью-Йорка (обидва створені в 2007 р.), а також ребрендинг компанії AOL (2009 р.). Після

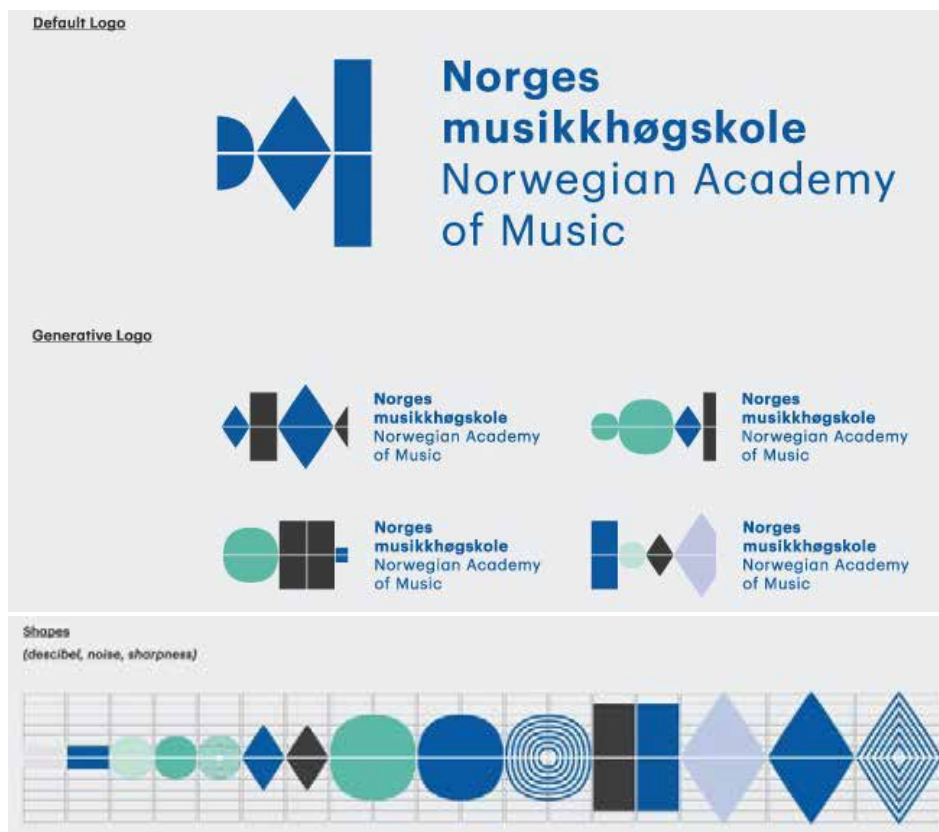
цього динамічна айдентика трансформувала логотипи багатьох міст світу, зокрема Мельбурна (дизайнер – Джейсон Літл, 2009 р.), Сіднея (студія Moon Communications, 2010 р.), ці приклади вже стали знаковими та увійшли в історію дизайну [21].

З розвитком технологій логотипи стають рухливими, вони можуть змінювати свою форму під впливом певних чинників (кліматичних – логотип компанії Nordkyn (2010 р.) на веб-сайті оновлюється кожні п'ять хвилин і змінюється в залежності від погодних умов і напрямку вітру; музичних звуків – логотип The Norwegian Academy of Music (2013 р.) на сайті академії формується звуками музики, що лунають в концертній залі (Іл. 1). Обидві розробки Neue Design Studio (Норвегія). Динамічний елемент айдентики може залежати від чого завгодно – новин, моди, коливань ринку, емоцій тощо.

Статичне зображення і «живий» логотип не є взаємовиключними, зазначає дизайнер Studio Science (США) Брайан Пеннінгтон. Ідея анімованих або генеруючих логотипів полягає в тому, щоб зробити їх більш комунікабельними, адже візуальний ряд «з десяти або сотень варіантів логотипу дозволяє показати більше, ніж може одна картинка» [3].

Динамічна айдентика – унікальне неординарне явище, його концептуальні та пластичні вирішення постійно змінюються. Динамічна айдентика нагадує конструктор з великим набором складових та компонентів. Кожен раз у дизайнерів буде виходити щось нове. Динамічна айдентика – айдентика на перспективу. Завдяки їй візуальний образ компанії ніколи не буде виглядати застарілим.

У сучасному українському графічному дизайні можна навести кілька прикладів використання динамічної айдентики. Однією з перших таких розробок став фірмовий стиль Всеукраїнської рекламної коаліції, створений рекламним агентством Saatchi & Saatchi в 2013 році. Творча група проєкту – дизайнер Олександр Литвин та керівник дизайн-студії Микола Коваленко. Головною концепцією проєкту було створення нового візуального оформлення ВРК (UAC) у мінімалістичній сучасній формі.



**Іл. 1. Логотип The Norwegian Academy of Music та його варіативні складові. 2013 р.
Дизайн – NeueDesign Studio (Норвегія)**

Основним елементом дизайну стали футуристичні, просторові композиції, виконані в шести варіантах. Динаміку фірмовому стилю додає незвичність просторових композицій, які нагадують стрічку, що вільно згортається, утворюючи асоціативне накреслення літер абрєвіатури коаліції латиницею і кирилицею (Іл. 2). Незмінним у логотипі залишається лише написання повної назви громадського об'єднання. Автори запропонували використання двох контрастних кольорів – бірюзового (для просторових композицій) та фіолетового (для повної назви коаліції). «Наш стиль гнучкий, на відміну від створеного на початку 90-х. Він підкреслює дві характеристики: динамічність і хаотичність. Український комунікаційний ринок є динамічним, швидким, але водночас – невпорядкованим», – зазначив голова правління ВРК Андрій Федорів, презентуючи новий фірмовий стиль [6].

2017 року та 2019 у Львові було запропоновано редизайн промоційного логотипу міста. Оновлення стосувалося логотипу 2007–2011 рр., розробленого до святкування

750-ліття Львова. Автор першого проєкту та оновленої версії – дизайнер Юрій Крукевич. Нагадаємо, що логотип складається із п'яти стилізованих різнокольорових зображень дзвіниць центральних храмів міста та вежі міської ратуші, а також слогана «Львів відкритий для світу». До речі, автор у варіанті 2007–2011 рр. запропонував кілька цікавих графічних варіацій логотипу до святкування Різдва і Великодня у Львові.

Зображення веж у початковому проєкті було виконано у вільній графічній манері, в оновленому ж варіанті обриси веж набули чітких ліній. Зміни торкнулися перш за все розташування зображень веж: автор запропонував їх міняти місцями і вільно пересувати, що мало створювати враження динаміки. Також було розроблено додаткові піктограми, які означають різні напрями життя міста. Фактично пожвавлення логотипу міста обмежилось додаванням нових піктограм (Іл. 3), яких, слід відмітити, дизайнер розробив у великій кількості. Це дозволило створювати безліч тематичних композицій для різних



Іл. 2. Айдентика Всеукраїнської рекламної коаліції. 2013 р. Керівник проєкту Микола Коваленко, дизайн – Олександр Литвин

комунікаційних потреб міста [8]. Втім логотип Львова певною мірою втратив цілісність через велику кількість додаткових піктограм.

Подібну тенденцію спостерігаємо й у розробленій у 2017 році айдентичі туристичного Запоріжжя. Автори проєкту – дизайнери Дмитро Буланов, Сергій Кривенко, Андрій Шевченко. Як зазначили розробники, «графічний стиль айдентики турбренду можна охарактеризувати як поєднання конструктивізму та сучасного мінімалізму» [1]. Для логотипу було обрано розроблений українським дизайнером Кирилом Ткачовим шрифт Microtype Bold, літери якого конструктивні, стримані і пластичні. Окрім основного комбінованого логотипу – зірки із сімома променями і слоганом «Запоріжжя. Сім шляхів до пригод» – було розроблено сім знаків, що символізують сім напрямів туризму (Іл. 4), та безліч комунікаційних піктограм, близьких їм за стилістикою. Усі розробки айдентики складаються із прямокутних елементів трьох кольорів – жовтого, зеленого і червоно-рожевого. Варіативність даної розробки, так само як і промоційного логотипу Львова, полягає у різноманітті поєднання знаків. Про що яскраво засвідчив запропонований авторами патерн.

Українські дизайнери, які першими звернулися до динамічної айдентики, використали такі її прийоми та принципи, як варіативність знаку, логотипу або їхніх елементів (це сто-



Іл. 3. Редизайн промоційного логотипу Львова 2017 р. Дизайн – Юрій Крукевич

сується варіацій кольору, текстури, форми, просторового вирішення), динаміка розташування елементів Вони вже стали популярними в світовому графічному дизайні, вітчизняні майстри лише узгодили їх із традиційними мистецькими формами та кольорами України. Оригінальність дизайнерських вирішень здебільшого пов'язана із промоційними логотипами українських міст.

Ще приклади динамічної айдентики в Україні спробуємо пошукати в розробках молодих дизайнерів. Усі її риси і характеристики присутні в логотипі компанії



Іл. 4. Айдентика туристичного Запоріжжя. 2017 р. Дизайн – Дмитро Буланов, Сергій Кривенко, Андрій Шевченко

«Полігенько» (2017 р.), розробленому дизайнером – Антоном Жуковим, шрифтовиками – Ксенією Єрулевич, Дмитром Ламоновим) [5]. Даний дизайн-проект було створено для фірми у м. Слов'янську, що спеціалізується на виготовленні керамічного посуду. Тому, за творчим задумом розробників, елементи фірмового стилю нагадують ручний розпис кераміки.

Основною складовою логотипу є знак, що поєднує графему латинської літери «P» (Poligenko) і силует чашки з блюдцем. Передбачено кілька варіантів знаку, що розрізняються за зовнішнім виглядом «чашок». Будь-який з них легко може бути відтворений і нанесений вручну, адже виконаний у вільній графічній манері. Передбачено використання одного знаку без напису «Полігенько» на носіях маленьких і нестандартних форматів. Варіативність логотипу додають також різнокольорові мазки фарби, що використовуються як підкладки під знак. Такі мазки добре виглядають на будь-якому тлі – світлому або темному (Іл. 5). Використання такої конструкції не передбачено лише на неоднорідних фонах. Логотип наче простий, але продуманий і неодноманітний.

Такої вишуканої простоти не зустрічаємо у варіативних логотипах, які почали особливо активно використовувати з 2017 року в українському медіа-просторі. На деяких українських телеканалах, зокрема ICTV і ТЕТ, анімовані

логотипи набувають різноманітних текстурних характеристик, а саме хутра, деревини, каменю, заліза. Зірку логотипу каналу ICTV іноді формують із різних предметів, вибір текстури або предметів залежать від тематики телешоу: шапки Санта Клауса або ялинкові іграшки – на Новий рік, мікрофони – заставка до новин, подушки – до ранкового шоу тощо.

Втім в Україні зустрічаються і цікаві дизайн-проекти для медіа – варіативний логотип кримсько-татарського телеканалу для дітей – «Lale» (2013 р.) [4]. Айдентику було створено творчою групою київської студії, до якої увійшли арт-директор – Еркен Кагаров і дизайнер – Ольга Базилевич. Даний дизайн-проект – яскравий приклад контекстуальної заміни жанрів тексту і зображення в айдентиці. Запропоновані елементи фірмового стилю водночас виступають образами і літерами.

Назва телеканалу в перекладі з кримсько-татарської означає «тюльпан». У логотипі остання літера слова «Lale» сприймається як квітка, а інші літери як листя, що підкреслено кольорами – зеленим і яскраво червоним. Спосіб виконання елементів логотипу – леттерінг.

Гнучкий і виразний логотип надає всьому стилю ігрового характеру. Він розпадається на окремі елементи, видозмінюється і трансформується: у інших ситуаціях ті самі літери утворюють зображення серця, хмаринок,



Іл. 5. Логотип компанії «Полігенько». 2017 р. Дизайн – Антон Жуков, шрифт – Ксенія Єрулевич, Дмитро Ламонов

кумедних персонажів (Іл. 6). Проте логотип телеканалу завжди залишається впізнаваним на будь-яких носіях – ділових або рекламних.

Молоді дизайнери дуже швидко сприймають нові ідеї і концепції. У цьому плані є цікавими досвід колаборації відомого київського дизайнера Олексія Штрамило із молодими колегами. Виконані під керівництвом досвідченого дизайнера проєктні пропозиції динамічної айдентики демонструють нові нестандартні вирішення.

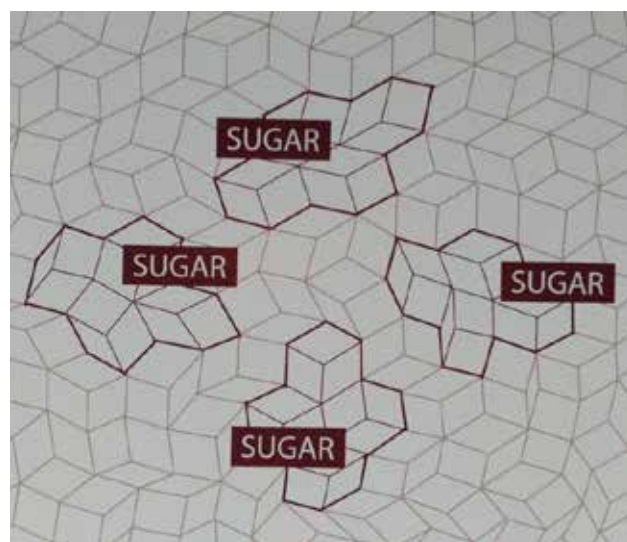
Приклад такого проєкту 2017 року є айдентика кафе-шоколадниці «Sugar» (керівник проєкту – Олексій Штрамило, розробник – Ольга Перехрестенко). Завдання проєкту полягало у створенні лаконічного та стильного логотипу зі змінною композицією, що звертатиме увагу потенційних клієнтів і добре запам'ятовуватиметься. Запропонований логотип являє собою патерн із кубів – шматочків рафінованого цукру, з якого кожен раз складається різна композиція. Незмінною в логотипі залишається лише назва закладу «Sugar». Робота базується на цікавій концепції фрагментації патерна, із якого виокремлюється варіативний логотип, що включає композицію із 4 кубиків цукру (Іл. 7). Зрештою авторка зупинилась на 4 варіантах логотипу, які було запропоновано для використання на

реklamних носіях та діловій документації. Втім кількість варіантів композицій із кубів є майже необмеженою, адже кубиків може бути скільки завгодно і вони можуть рухатись як заманеться. Ця розробка нестандартна і сучасна, розрахована на перспективу.

Принцип динамічної айдентики, а саме використання варіативних елементів, було запропоновано і в проєкті 2018 р. «Фірмовий стиль магазину подарунків «Sandys.ua» (керівник проєкту – Олексій Штрамило, дизайнер – Катерина Козинко). У розробці дизайн-пропозиції айдентики магазину подарунків «Sandys.ua» авторка відійшла від звичного одного варіанту логотипу з традиційним набором корпоративних матеріалів, які теж мають чіткі правила застосування. Взагалі про слово «правило» при розробці пошукових ескізів було вирішено на певний час забути. Концепція айдентики «Sandys.ua» – це ніби певна гра, вона цікава, яскрава, незвичайна, але без суворих дотримань правил, це гра, яка дає ковток свіжого повітря, яка змусить дивитися на звичні речі під іншим кутом та інакше сприймати айдентичку. Дана концепція – це ніби конструктор, у якого безліч варіацій складання. Елементи одні й ті ж самі, але фігурки кожен раз складатимуться по-різному і будуть різними.



Іл. 6. Айдентика кримсько-татарського телеканалу для дітей – «Lale». 2013 р.
Керівник проєкту – Еркен Кагаров,
дизайн – Ольга Базилевич



Іл. 7. Логотип кафе-шоколадниці «Sugar». 2017 р.
Керівник проєкту – Олексій Штрамило,
дизайн – Ольга Перехрестенко

Фірмовий стиль магазину подарунків "CANDYS.UA"



Іл. 8. Логотип магазину подарунків «Candys.ua» 2018 р. Керівник проєкту – Олексій Штрамило, дизайн – Катерина Козинко

При виборі створенні логотипу для магазину подарунків Candys.ua. головною метою було розробити яскравий, впізнаваний, стильний та інформативний дизайн. Елементами логотипу було обрано предмети, які, безпосередньо асоціюються із діяльністю даної компанії – це цукерка, подарункова коробка, стрічка або бант. Ознайомившись зі специфікою магазину, його продукцією, цільовою аудиторією було вирішено створити шрифтовий логотип з графічним знаком у вигляді цукерки, який може використовуватися замість певних літер – А, N, U, D. Оскільки магазин подарунків Candys.ua займається не тільки продажем солодких подарунків, а багатьох інших, таких як листівки, блокноти, стікери, м'які подушки тощо, було вирішено розробити зображення цукерки, яка б сприймалася не лише буквально, а й натякала на подарунок, у різноманітних та яскравих обгортках. Кожного разу ця цукерка буде різною: чи то в смужку, чи то в кружечки, зігзаги чи дужечки. Графічне наповнення різне, а форма та сама – форма цукерки (Іл. 8).

Літери Candys.ua – це не набірний шрифт, а відмальований лінтерінг, з характерними округлими лініями, які теж повинні нагадувати форму круглої цукерки. Як вже було зазначено: концепція даного бренду і логотип – це уявний конструктор, поле для гри. Саме тому, логотип для «Candys.ua» є досить варіативним. Також пропонується використання різного написання самої назви: горизонтальне, вертикальне, у два або три рядки, крапка також може змінювати своє місце залежно від написання. Таким чином для відображення концептуальних аспектів закладених у основу компанії Candys.ua було обрано логотип, який ґрунтується на принципах варіативності, надаючи неординарного вигляду опрацьованому матеріалу.

Актуальність та зручність обраного підходу зумовлена гнучкістю у розміщенні та варіативному методі формування кожної з можливих візуалізацій. Логотип Candys.ua це ніби коробка, вміст якої може змінюватися у різних випадках. Є набір змінних, які можуть варіюватися – усе інше залишається стабільним. Якщо обрати одну характеристику – колір, набір картинок, то для споживача відкривається незліченна кількість влучних варіантів логотипу.

Ще один обраний вдалий шлях для експериментів – це зміна тла, на якому розміщується логотип. Загальна форма може змінюватися, але образ залишається цілісним і впізнаваним. Форма цукерки залишається такою ж, але її обгортка постійно змінюється в залежності від тла, кольору на якому зображений логотип. Усі ці прийоми було використано при створенні логотипа для Candys.ua.

Розроблений логотип розроблено з метою через образи розповісти про компанію. Елементи, які присутні у представленій візуалізації демонструють на кого орієнтований продукт компанії, що здатна вона запропонувати і чим саме відрізняється від відомих аналогів на ринку. Свідоме формування асоціації з цукеркою, було спрямовано на створення образу довіри та при-



Іл. 9. Система візуальної ідентифікації міста Чернівці. 2021 р. Керівник проєкту – Олексій Штрамило, дизайн – Тетяна Зелінська

вабливості для кожного клієнта. Це надає унікальну можливість скористатися позитивною репутацією солодошів на користь компанії, адже любов до солодошів, це відчуття притаманне кожному і триває все життя. Представлений зразок логотипу для компанії Candys.ua може використовуватися в умовах обмеженої палітри кольорів друку чи комунікаційної платформи. Така можливість зумовлена простотою його відтворення.

Проєкт Тетяни Зелінської «Розробка системи візуальної ідентифікації міста Чернівці» (керівник – Олексій Штрамило) було представлено в експозиції «Філософія шрифту» (в одному із трьох блоків виставки «Шрифтологія») на X Міжнародному фестивалі «Книжковий Арсенал» в Києві в 2021 році. У цій експозиції українські дизайнери презентували свої нові шрифтові проєкти – кириличні й латиничні шрифти, базовані на історичних зразках. Тетяна Зелінська створила акцидентний шрифт для системи візуальної ідентифікації міста Чернівці та водночас запропонувала варіанти комбінованого логотипу із варіативним знаком, що трансформується і змінюється за різними видами написання назви.

Висновки. У зв'язку із Важливо було визначити принципи, притаманні динамічній айдентичі, на основі розгляду відомих знакових проєктів в світовій дизайнерській практиці, щоб згодом виявити їхнє використання в українському дизайні, а також висвітлити

нові креативні вирішення наших співвітчизників. Отже серед основних пластичних і концептуальних вирішень динамічного брендингу визначено:

- поєднання у логотипі варіативних просторових композицій з незмінним написанням назви компанії;
- принцип заміни місцями або пересування зображальних елементів логотипу;
- комбінування основного логотипу з додатковими піктограмами з метою створення нових композицій;
- варіативність форми, кольору і текстури графічного знаку в комбінованому логотипі;
- заміна різнокольорових текстурних підкладок під знак.

Аналіз українських дизайнерських проєктів (Іл. 2–5), створених в 2017 р., виявив використання саме цих прийомів та принципів у створенні динамічної айдентики. А вже дослідження іншої групи проєктів – логотип кримсько-татарського телеканалу для дітей «Лале» (2013 р.), а також динамічної айдентики, виконаної київськими дизайнерами в 2017–2021 рр. (Іл. 6–9) – виявив нові оригінальні пластичні та концептуальні вирішення в проєктуванні. Серед них:

- контекстуальне зміщення жанрів тексту і зображення: універсальні елементи фірмового стилю у різних ситуаціях виконують функції або літер або образів;
- фрагментації фірмової структури: формування варіативного логотипу із фрагментів патерна;

– варіативний шрифтовий логотип з графічним знаком, що використовується замість деяких літер;

варіативне написання назви: горизонтальне, вертикальне, у два або три рядки.

Отже сучасні українські розробки динамічної айдентики ґрунтуються на активних пошуках нових варіативних форм та елемен-

тів, на творенні акцидентних шрифтів і на новому підході до написання логотипів. Проектування систем візуальної ідентифікації з використанням варіативності знаку, логотипу, із залученням анімації відкривають необмежені творчі можливості, цікаві знахідки і активне життя айдентики у сучасному веб та медіа середовищі.

Література:

1. Айдентика туристичного Запоріжжя: інтернет проєкт. URL: <https://designtalk.club/zaporizhzhya-otrymalo-novu-ta-yaskravu-turystychnu-ajdentyku-foto/>
2. Белински Я. Динамичная айдентика. It's Time to Think Design : Блог про дизайн і візуальні комунікації. URL: <http://www.yaroslavbelinsky.com/2013/01/1.html/>
3. Королева О. Данные и анимация в логотипах – примеры Seagate, Google и других компаний: информационный порт. URL: <https://vc.ru/marketing/19900-adopt-logo>
4. Логотип и фирменный стиль детского телеканала «Лале». Sostav.ua : інформаційний порт. URL: <https://www.sostav.ru/publication/studiya-artemiya-lebedeva-raskrasila-lale-3655.html>.
5. Логотип компании Полигенько. Slavgorod.com.ua : інформаційний портал. URL: <https://slavgorod.com.ua/news/article/15465/>
6. Новый фирмовый стиль для Всеукраїнської рекламної коаліції розробили в Saatchi & Saatchi. Sostav.ua : інформаційний порт. URL: <http://sostav.ua/publication/novij-firmovij-stil-dlya-vseukrajinskoji-reklamnoji-koalitsiji-rozrobili-v-saatchi-and-saatchi-58189.html>
7. Сучкова Е. Динамическая айдентика дизайн-агентства Lava. Рекламные Идеи. № 3. 2011. С. 22–33.
8. У Львові оновили логотип міста. Візуалізація. Tvoemisto.tv : інформаційний портал. URL: https://tvoemisto.tv/news/u_lvovi_onovyly_logotyp_mista_vizualizatsiya_99282.html
9. *Advertising Management* (5th Edition) [Batra, Rajeev, Myers, John G., Aaker, David A.]. London: Pearson Education Limited, 2014. 754 p.
10. Caplan Ralph. *By Design 2nd edition: Why There Are No Locks on the Bathroom Doors in the Hotel Louis XIV and Other Object Lessons 2nd Edition*. 2nd edition. London: Bloomsbury, 2004. 267 p.
11. Green Ch. *Design-it-yourself: Graphic Workshop*. USA Beverly: Rockport Publishers, 2007. 312 p.
12. Harvey W. *1000 Graphic elements for creating a unique design*. London: RIPHolding / Rockport, 2010. 320 p.
13. Jefkins Frank. *Advertising, Reclame, Marketing, publiciteit, publicity, adverteren, Public Relations*. Harlow; New York: Financial Times Prentice Hall, 2000. 394 p.
14. Nes Irene van. *Dynamic Identities. How to create a living brand*. Amsterdam: BIS Publishers, 2012. 224 p.
15. Raymond Nadeau. *Living Brands: Collaboration + Innovation = Customer Fascination*. New York : McGraw Hill Professional, 2007. 288 p.
16. Rowden Mark. *The Art of Identity: Creating and Managing a Successful Corporate Identity*. London, UK: Routledge, 2019. 224 p.
17. Simmons C. *Color Harmony: Logos*. USA Beverly: Rockport Publishers, 2006. 157 p.
18. Twemlow Alice. *What is Graphic Design For?.* Mies, Switzerland; Hove, UK : RotoVision SA, 2006. 256 p.

References:

1. Aidentika touristichnogo Zaporizhzhya [Identity of tourist Zaporozhye]. (2017). *identity.zaporizhzhia.city*. Retrieved from <http://identity.zaporizhzhia.city/>. [In Ukrainian].
2. Belinsky, Y. (2013, January 01). Dinamichnaya aydentika [Dynamic Identity]. *It's Time to Think Design // Blog pro dizayn i vizualny komunikatzii*. Retrieve from <http://www.yaroslavbelinsky.com/2013/01/1.html/> [In Russian].
3. Koroliova, O. (November 12, 2016). Dannye i animatsiya v logotipakh – primery Seagate, Google i drugikh kompaniy [Data and animation in logos – Seagate, Google and other companies]. *vc.ru*. Retrieve from <https://vc.ru/19900-adopt-logo/> [In Russian].
4. Logotip i firmennyi stil' detskogo telekanala «Lale» [Logo and corporate identity of a children's TV channel «Lale»]. (1998-2022). Retrieve from <https://www.sostav.ru/publication/studiya-artemiya-lebedeva-raskrasila-lale-3655.html>. [In Russian].

5. Logotip kompanii Poligen'ko [Company logo Poligenko]. (2017). *Art.lebedev*. Retrieve from <https://slavgorod.com.ua/news/article/15465/> [In Russian].
6. Novyi firmovyi styl dlia Vseukrainskoi reklamnoi koalitsii rozrobyly v Saatchi & Saatchi [A new corporate style for the All-Ukrainian advertising coalition was developed in Saatchi & Saatchi]. (2013, November 19). *Sostav.ua*. Retrieve from <http://sostav.ua/publication/novij-firmovij-stil-dlya-vseukrajinskoji-reklamnoji-koalitsiji-rozrobili-v-saatchi-and-saatchi-58189.html> [In Ukrainian].
7. Suchkova, E. (2011). Dinamicheskaya aydentika dizayn-agentstva Lava [Dynamic identity of the design agency Lava]. *Reklamni Idey*, 3, 22–33. [In Russian].
8. U Lvova zivayvsia onovleni lohotyp (foto) [An updated logo appeared in Lviv (photo)]. (2019, Mars22). *tvoemisto.tv*. Retrieve from *Tvoemisto.tv* : інформаційний портал. URL: https://tvoemisto.tv/news/u_lvovi_onovyly_logotyp_mista_vizualizatsiya_99282.html [In Ukrainian].
9. *Advertising Management*.(2014) *Batra, Rajeev, Myers, John G., Aaker, David A.* London: Pearson Education Limited. [In English].
10. Caplan Ralph. (2004). *By Design 2nd edition: Why There Are No Locks on the Bathroom Doors in the Hotel Louis XIV and Other Object Lessons 2nd Edition*. 2nd edition. London: Bloomsbury. [In English].
11. Green, Ch. (2007). *Design-it-yourself: Graphic Workshop*. USA Beverly: Rockport Publishers. [In English].
12. Harvey, W. (2010). *1000 Graphic elements for creating a unique design*. London: RIPHolding / Rockport. [In English].
13. Jefkins Frank. (2000). *Advertising, Reclame, Marketing, publiciteit, publicity, adverteren, Public Relations*. Harlow; New York: Financial Times Prentice Hall. [In English].
14. Nes Irene van.(2012). *Dynamic Identities. How to create a living brand*. Amsterdam: BIS Publishers. [In English].
15. Raymond Nadeau. (2007). *Living Brands: Collaboration + Innovation = Customer Fascination*. New York : McGraw Hill Professional. [In English].
16. Rowden Mark.(2019). *The Art of Identity: Creating and Managing a Successful Corporate Identity*. London,UK : Routledge., [In English].
17. Simmons, C. (2006). *Color Harmony: Logos*. USA Beverly: Rockport Publishers. [In English].
18. Twemlow Alice. (2006). *What is Graphic Design For?.* Mies, Switzerland; Hove, UK : RotoVision SA. [In English].

УДК 7.011.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.7>**Протас Марина Олександрівна,**

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
ORCID ID: 0000-0001-8137-0342
protas.art@gmail.com

ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО ЯК «РОЗШИРЕНЕ ПОЛЕ» СКУЛЬПТУРИ

Стаття розглядає практику художнього ковальства, яка трансформувалась, еволюціонуючи зі статусу ужиткового осередка традиційного народного ремесла до статусу сучасної самодостатньої образотворчої арт-практики, будучи активно включеною в соціокультурний ландшафт сучасних міст як України, так і за кордоном. Твори ковальства нині активно використовуються при створенні унікальної етно-національної специфіки місцевого колориту в зонах урбаністичного та рекреаційного використання, привабливого для туристів і гостей, а також формують комфортні для мешканців регіону дизайнерські вирішення об'єктів/просторів естетичного й утилітарного призначення. Генеза образного і функціонального перетворення ковальства стимульована становленням в колективній свідомості суспільства споживання постмодерністської парадигми «розширеного поля» скульптури, яку сформулювала Р. Краусс. Окремо приділено увагу також негативному впливу бізнес-стратегії бенчмаркінгу на якість мистецького продукту ковальства, що перетворює його разом із скульптурою на «тотальну дизайнізацію» уніфікованого global art продукту, що піддається критиці багатьма західними фахівцями. Наголошується на спорідненості культуротворчих процесів, що поширені в західноєвропейських просторах, і які так само мають місце в українських реаліях, віддзеркалюючись в траєкторії розвитку художнього ковальства. Зокрема це стосується дотичності ковальства до характерних рис, що відокремлюють контемпорарну пластику сучасної фази post-постмодернізму від створеного в попередні періоди.

Ключові слова: *global public art, contemporary art, постмодернізм, художнє ковальство, скульптура.*

Protas Maryna. ARTISTIC BLACKSMITH AS AN «EXTENDED FIELD» OF SCULPTURE

The article examines the practice of artistic blacksmithing, which has evolved from the status of a traditional folk craft to that of a modern self-sufficient visual art practice, being actively included in the socio-cultural landscape of modern cities both in Ukraine and abroad. Artistic blacksmithing is now actively used in the creation of a unique ethno-national atmosphere in areas of urban and recreational use, attractive for tourists and guests, and also participates in design solutions of objects/spaces of aesthetic and utilitarian purpose that are comfortable for the residents of the region. The formation in the collective consciousness of the consumer society of the postmodern paradigm of the “expanded field” of sculpture, as formulated by R. Krauss, has contributed to the genesis of the figurative and functional transformation of blacksmithing. Attention is also paid to the negative impact of benchmarking business strategies on the quality of the artistic product of blacksmithing, which turns it, together with the sculpture, into a “total design” of a unified global art product, which is criticized by many contemporary researchers. Emphasis is placed on the kinship of culture-creating processes that are widespread in Western European spaces, and those that are taking place in Ukraine, as reflected in the trajectory of the development of artistic blacksmithing. In particular, this concerns the reflection in blacksmithing of the characteristic features that separate contemporary sculptural plastic solutions of the modern phase of post-postmodernism from what was created in previous periods.

Key words: *global public art, contemporary art, postmodernism, artistic blacksmithing, sculpture.*

Постановка проблеми. У 1978 році, учениця Климента Грінберга, Розалінд Краусс написала статтю «Скульптура в розширеному полі», оприлюднену в її збірці 1985 року «Справжність авангарду та інші модерністські міфи» [1]. Вона задалася питанням інтерпре-

тації нового мистецтва, скульптури зокрема, і головну увагу приділила концепції твору в його соціальній ангажованості, тим остаточно пориваючи з вірою свого вчителя в автономію «медіумного» артизму. Після вивчення ідей деконструкції Ж. Дерріда, Краусс констатує

трансформацію скульптури у «розширеному полі» концептуально-просторового сприйняття, де мистецтво розчиняється в ландшафті, та аналізує тенденцію у міждисциплінарній оптиці, визначаючи її історизмом рухомої інтерпретації застарілого терміну «скульптура». Візуальний проект 1977 року американської мисткині-феміністки Мері Міс, яка ще за звичкою називає саме скульптурую «Периметри/Павільйони/Пастки» квадратну яму в Музеї округу Нассау, Краусс сприймає маркером нової арт-епістемі: «Усвідомлюючи себе негативним буттям монумента, модерністська скульптура відкрила для себе умоглядну зону, що існує поза часопросторовою репрезентацією, – зону, що стала новим джерелом дослідження» [1, с. 276–290]. Проте постмодерна парадигма скульптуротворення вже поширилась від зламу 1950–60-х років (від цього часу Артур Данто відлічує *contemporary art*): це визначає концептуальні трансдисциплінарні версії тлумачення арт-об'єктів, що геокультурно «виплескуються» в ландшафт; та водночас постмодерна парадигма легітимує техніцистську арт-свідомість, стимулюючи роботу в нетрадиційних матеріалах, синтезуючи досвід майстрів будь-яких народних промислів, ковальства в тому числі (мінімалісти скористались такою можливістю, і сфокусувались, як Карл Андре, на інсталяціях модульних сталевих і алюмінієвих площин, навіть акумуляціях цегли в проекті «Equivalent VIII»; так само митці маніфестують металеві масштабні конструкції, як Тоні Сміт, Френк Стелла, Річард Серра, Роберт Морріс, при цьому уникаючи старої назви «скульптура», адже тепер це візуальні арт-об'єкти). Поступово статусні зміни торкнулись і України. Цікавий експеримент, де міський парк структурувався одразу двома способами організації середовища: модерністською скульптурою, що митці зробили на симпозіумі в камені, та ковальськими концептуальними мистецькими виробами, довелось побачити і в Україні, ще до війни, на початку 2000-х в Донецьку. Відтоді металеві арт-конструкції стали нормою і в інших українських проектах, одними з останніх були:

Еко-парк під Львовом у с. Стрілки, та у Києві «RiverSton» 2020 року, де певною мірою опинилися пророчими слова Р. Краусс про те, що «логіка постмодерністської арт-практики визначається не засобами виразу та матеріалом..., а навпаки, логіка сформована ставленням до ідей, смислової полярності яких задає культурну ситуацію» [1, с. 276–290]. Тепер численні ландшафтні візуальні проекти, як і перший Донецький парк ковальства та скульптури, апелювали до концептуального історизму. Але інтерпретація мистецьких *енграм* як слідів пам'яті, за Абі Варбургом, як традиція чи історія, має властивість змінюватись і зникати. Через те концепція історизму в суспільній свідомості стає все більш викривленою, коли керувати мистецькими проектами починає арт-бізнес у власних інтересах бенчмаркінгу. Тому на зламі ХХ–ХХІ століть світові критики все частіше починають говорити про чергову смерть мистецтва постмодернізму, але водночас в суспільстві змінюється розуміння культурної ситуації «міста як ландшафту», де еkleктизм дозволяє будь-який садово-парковий дизайн, що апелює до post-постмодернізму (Т. Turner), або до metamodernism (Т. Vermeulen, R. van der Akker) [2]. Хоча зміна акценту організації середовища з якостей творів на концептуальну арт-епістему, через відкидання естетичної оцінки, призводить до дескілінгу/дефаховості, про що вже турбується Гел Фостер, учень Р. Краусс. Позаяк втрата артизмом якості «впочування» абстрагованої арт-лексики, за В. Ворингером, або «медіумності» за К. Грінбергом, спрямовує мистецтво (ковальство і скульптуру у тому числі) до порожньої «тотальної дизайнізації»; але Фостер вірить у переосмислення ідей авангарду, і ставить питання в контексті культури суспільства споживання: якою мірою *розширене поле* мистецтва II половини ХХ століття перетворилось на «адміністративний простір контемпорарного дизайну?», і який вихід з ситуації комодифікації арт-практик [3]. Фостер фіксує 3 фази формування культури споживання, що вплинуло на мистецтво: від 1920-х, час поширення радіо і урбаністики; після II Світової

війни, коли різко стабілізується «споживче суспільство, іміджевий світ товарів і знаменитостей»; та злам міленіумів, час цифрової революції, де на початку 2000-х модерн помстився «тотальною дизайнізацією». Між тим, «вихід там, де небезпека», і саме ці умови сприяли тому, що народне ремесло – ковальство отримало дозвіл бути повноправним елементом міського художнього образу, корегуючи зі скульптурою, а іноді маючи абсолютну домінуючу автономію арт-вислову.

Мета статті: дослідити актуальність художнього ковальства як самодостатнього скульптурно-пластичного арт-вислову в ситуації самоідентифікації культурно-мистецького буття українських міст, та разом з тим акцентувати негативний вплив на цей процес глобалізаційних «пост-етнічних» арт-бізнесових стратегій.

Аналіз досліджень і публікацій. Британський мистецтвознавець, екс-директор галереї *Tate*, з 2021 року арт-керівник *The Barbican Centre* в Лондон Сіті, автор відомої книги «What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye» [4], яку *The Guardian* визнала вельми суперечливою, адже постмодернізм автор невинно називає «підприємництвом», тоді як, на думку редакції, більшість критиків позиціонує банальним цинізмом, – Вільям Едвард Гомперц обстоює думку, що contemporary art може бути всім чим захоче митець, позаяк там, де ідея відірвана від естетики, арт-об'єкт приречений на пост-концептуальну ефемерність. Невипадково американський концептуаліст Джон Балдесарі, захоплюючись радикальними концепціями Джозефа Кошута, від 1970–80-х років більше не створює «нудного art». І така позиція стає вірусною, навіть Ганс Бельтінг критикує появу в міленіум міжнародного бізнес-проекту пост-етнічного global public art, що замінює contemporary, як руйнівний для художньо-культурного буття націй та етносів. Тож, на переконання британського філософа Пітера Осборна, візуальні практики після соціокультурного повороту скрізь є пост-концептуальними, не завжди креативно впливаючи на творчість митців. Міжнародним арт-

центром в цих умовах визнають вже не США, а Англію, де вперше з'явився феномен Young British Artists. Втім нескінченні перевтілення у споживацькому суспільстві арт-бізнесових стратегій фахівці продовжують піддавати критиці. Зокрема Гел Фостер, який ще 2002 у книзі «Дизайн і злочин» критикує концепцію кітчевої культури «Nobrow» Д. Сібрука, згідно якому комерція стає «джерелом статусу», а кітч універсально замінює справжню народну культуру і мистецтво. Якщо модерн опирався урбанізації й промисловій технокультурі, то сучасний дизайн захоплюється постіндустріальними технологіями. «Хтось може заперечити, що цей світ тотального дизайну не є новим – що поєднання естетичного та утилітарного в комерційному сенсі сягає, принаймні, програм дизайну Баухауза в 20-х роках – і вони мали б рацію. Якщо перша промислова революція підготувала поле політичної економії, раціональної теорії матеріального виробництва, як це стверджував Жан Бодрійяр, то друга промислова революція, за стилем Баухауза, поширила цю систему мінової вартості на всю царину знаків, форм та предметів...» в ім'я дизайну». За словами Бодрійяра, Баухауз сигналізував про якісний стрибок від політичної економії товару до «політичної економії знаку», в якій товар і знак поєднані один з одним, аби циркулювати одним цілим. <...> Баухауз та інші рухи врешті-решт здійснили вражаючий диктат культуріндустрії, але проігнорували визвольні амбіції авангарду. І основною формою цього збоченого примирення в наш час є дизайн. Отже, світ тотального дизайну навряд чи новий – уявлений в модерні, він був переобладнаний Баухаузом і з тих пір поширювався через інституційні клони» [4].

Таким чином, коли досліджуєш розвиток ковальства в якості арт-вислову, всі ті аспекти викривленої дизайнізації культуріндустріальною логікою ринку стають очевидними (навіть майстер з металопластики і форм Оскар Шлеммер, протягом 1920–29 років викладаючи в Баухаузу курс «Людина», в геометризації шукав «егоцентричні космічні лінії», а де-персоніфікована людина розчинялась у

просторі задля чуттєвого ефекту; щоправда метало-конструкти Ласло Магой-Надя тяжіють вже до промислового дизайну, але і його цікавить пластика світла «космічного модулятора», який доопрацьовує після еміграції в США). Тим не менш, від 1970-х років в Україні утворилися більш-менш сприятливі умови для відродження такого давнього українського ремесла як ковальство, яке завдяки творчим ініціативам низки відомих митців, знайомим з технологіями ковальської справи, трансформувались в інноваційний напрям візуальних практик. Цей досвід сьогодні привертає увагу таких аналітиків як С. Роготченко, або Р. Шмагало, інших фахівців, котрі вивчають кореляції ковальства з традиційними видами образотворення, серед них модерністська скульптура (в Україні поєднують ковальські технології та зварювання такі скульптори як Гарнік Хачатрян, Кость Синіцький та інші), також використовують досвід металопластики і кінетичного мистецтва, особливо Олександра Колдера і Ніколаса Шеффера, представники української діаспори в США, зокрема Кость Мілонадіс, Ака Перейма (її роботи з металу перетворюють в поетичні образи народного буття простий сільськогосподарський інструмент). Як доводить в своїх працях Світлана Роготченко, художнє ковальство є одним з небагатьох народних промислів, що переросло ремісничу фазу власного розвитку до рівня образотворчого мистецтва [5]. Більш того, художнє ковальство почало грати суттєву роль в процесах формування самобутнього образу сучасного міста, що не могло не привернути увагу дослідників цього феномену [6; 7]. Втім і в Україні, як вони зазначають, художнє ковальство зазнає негативного впливу з боку культурної індустрії і бенчмаркінгу. Як констатує Террі Сміт, естетика глобалізму, техносвідомість і спрощення артлексики перетворюють автономні естетично вартісні мистецькі твори на поверхневі кліше «про(ре)гресивних» стратегем посткультури [8, с. 264–268]. І такі негативні процеси в міленіум лише поширюються, зачіпаючи таке явище як джентрифікація, посилюючи прекарізацію митців, перетворюючи зокрема

скульпторів, що мандрують міжнародними симпозиумами задля заробітку, на сервільну обслугу бізнес-інтересів капіталу, що впливає на формотворчу якість проектів та індивідуальні незалежні від ринку мистецьки пошуки [9; 10]. Проблема в тому, що митці, зокрема пострадянських просторів, і в Україні так само, сприймають global public art символом справжньої вільної демократичної творчості, не помічаючи фактичного насилля, через що, за твердженням Вальтера Мігноло, наративи «modernity і postmodernity можуть бути небезпечними», адже містять підміну понять, пропонуючи замість свободи виразу ілюзію неоліберального культуротворення західної цивілізації [11, с. 53–58]. Через те екс-директор австралійського Дослідницького центру глобалізму Мельбурнського університету (Global university of technology, design and enterprise, RMIT, University Melbourne) Манфред Стегер підкреслював: в наш час превалує ідеологія глобалізму, що закарбовує в колективній свідомості її неоліберальне тлумачення глобалізації, і воно «підтримується та стверджується потужними політичними інститутами й економічними корпораціями» [12, с. 113].

Виклад основного матеріалу. У травні 2019 року в Івано-Франківську відбулась міжнародна науково-практична конференція «Художній метал. Візії майбутнього», де окрім того, що митці ділилися власним досвідом кування металу (нержавіюча сталь, залізо, мідь та інше), вироблялася нова парадигма металодизайну, про що доповідав Йозеф Гофмархер, австрійський архітектор і майстер ковальства, фундатор численних симпозиумів з художнього ковальства. Він зокрема повідомив, що в ЄС функціонує «Кільце ковальських міст Європи», яке от вже як 20 років спрямовує зусилля на «збереження ковальської культури живою». А в його рідному австрійському Ібзіці 2016 року засновано трирічний симпозиум «Iron Camp», гаслом яких є «Нові парадигми для металодизайну та ремесла», і де десятки фахівців і експертів обмінюються практично-науковим досвідом металокультури: архітектори, живописці, ковалі,

скульптори, дизайнери, вчені, історики й мистецтвознавці. «Ми запитуємо, чи є ковальська культура просто романтичною нішею? Є вона захопливою лише через гарячий вогонь та виблискуючу магію металу, чи чимось багатим більшим ніж це? Чи може архаїчна техніка відливання гарячого заліза – згинання та розтягування, розколювання та зварювання, перфорації та скручування – дати нам більш креативне розуміння сучасного та майбутнього дизайну для мистецтва та виробів із заліза, для науки та практики? Так ковальство є нішевим ринком. Але ми віримо, що існує величезний потенціал, який ковальська культура може принести суспільству» [13]. Звертала на себе увагу мультидисциплінарність творчого підходу багатьох митців до завдання. Наприклад, чеський скульптор-коваль Радомір Барта, який має замовлення з різних країн світу, поєднує нержавіючу ковану сталь з такими крихкими матеріалами, як гутне скло, кришталь, дерево, каміння (вапняк, мармур, граніт), іноді додає функцію підсвітлення. Причому застосовує таку складну техніку в творах не лише світського визначення, але і сакрального («Хрест» в каплиці дитячої лікарні в Брно), як в інтер'єрах, так і в ландшафті та архітектурно-урбаністичному плануванні об'єктів різного призначення, в тому числі і як самостійна монументально-декоративна композиція садово-паркового призначення («Оливкове дерево», h 310 см, нержавіюча сталь), як станкова композиція тощо («Скат», d 170 см, нержавіюча сталь, граніт). Інший дизайнер-коваль з Німеччини Свен Бауер розповів дуже цікаві технічні подробиці кування заліза і сталі, іноді з ефектом зістарення, або з додаванням фарби, воску, травлення киплячою соляною кислотою чи електротравлення, що все це в підсумку надає матеріалу і текстурі поверхонь дуже оригінального дизайну; а іноді в обхід термічного нагріву і звичної деформації ковкою він добирався бажаної структури електролітом в соляній воді. Майстер каже, що на противагу важкої технології, власне характеру сталі, її вазі, він прагне створити з неї щось справді легке і ніжне. Тому він робить ажурні лампові пла-

фони, або підсвічники, нефункціональні вази, куди неможна наливати воду, але різноманіття декоративних ефектів зістареної сталі заворожує. Образна енграма виробів підсилена до щабеля енергії «впочування» (за В. Воррингером) саме вдосконаленням різноманіття технічних прийомів.

Як зазначає Ірина Чмелик, сучасні скульптори освоїли різні просторові ніші, дистанціюючись від традиційних видів скульптурної практики, яким є наприклад пам'ятник, але з'явилась також інша тенденція зближення з дизайном і маскультурою; проте паркова скульптура тепер поповнюється кованими творами, як в м. Белград, або в Донецьку, де від 2001 до початку війни 2014 року регулярно проводили фестивалі ковальської майстерності. Посилаючись на думку Сергія Полуботька, голови ГО «Свято ковалів», вона підкреслює важливість збереження ковальської культури для сучасного світу, не дозволяючи цьому пласту народного ремесла зникнути, натомість роблячи все можливе аби розкрити величезний, ще прихований, потенціал цього виду мистецтва. Культура ковалів завдяки підтримці громади дала свої унікальні результати, адже від 2003 року, коли відбувся перший фестиваль громади, вже через 6 років проводився Міжнародний фестиваль ковальського мистецтва, який зібрав майже 250 майстрів з 24 країн, і ці показники невпинно зростають [13, с. 75–76]. Тобто, дійсно, сьогодні мистецтво скульптури, кованої зокрема, набуває унікальної мультифункціональної трансдисциплінарності, розгортаючи свої приховані потенціали в «розширеному полі» інтерпретації арт-епістем, де художнє ковальство зайняло сталі позиції. Нажаль, Ірина Чмелик, обережно згадуючи вплив мас-культури на ковальство і скульптуру, не ризикнула заглибитись у критику негативного впливу дескілінгу та ідеології культуріндустрії в арт-царині. Між тим, від міленіуму комодифіковане арт-виробництво у світі сприймають виключно як бізнес, інтегрований в політику і економіку, де капіталізація сфери мистецтва не зацікавлена у підтримці національних інтересів незаангажованого,

справді вільного культуротворення. Бенчмаркінг в мистецтві уніфікує творчій вислів, позбавляючи його духової само-ідентифікаційної сутності, що потребує глибоких досліджень, зокрема в контексті розвитку українського образотворення, котре знецінює свій потенціал у глобалізованих соціально-політичних умовах споживацтва. Тому так важлива позиція у цьому питанні Світлани Роготченко, яка підіймає і шукає вирішення таким проблемам.

У своїй критичній позиції згадувана дослідниця спирається на аргументи, наведені Іхабом Хассаном. Зокрема неспокій від аналізу диз'юнкції (розриву традицій епістем) модерних і постмодерних прагнень серйозно бентежили Іхаба Хассана, і свої думки він висловив у відомій праці наступним чином: «Але факт у більшості розвинутих суспільств залишається фактом: як мистецький, філософський і соціальний феномен, постмодернізм повертається до відкритого, грайливого, оптативного, тимчасового (він відкритий у часі, а також у структурі чи просторі), до диз'юнктивних або невизначених форм, дискурсу іронії та фрагментів, «білої ідеології» відсутності та розривів, бажання дифракцій, звернення до складних артикульованих мовчань. Постмодернізм повертається до всього цього, але передбачає інший, якщо не антитетичний, рух до всепроникних процедур, повсюдних взаємодій, іманентних кодів, медіа, мов. Таким чином наша Земля, здається, потрапила у процес планетаризації, трансгуманізації, навіть, коли вона розпадається на секти, племена, фракції всіх видів. Так само тероризм і тоталітаризм, розкол і екуменізм викликають одне одного, а влада самоліквідується, навіть, тоді, коли суспільства шукають нових підстав для влади. Хтось може задатися питанням: чи є в нашому середовищі якась вирішальна історична мутація, яка включає мистецтво та науку, високу та низьку культуру, чоловічі та жіночі принципи, частини та ціле, залучаючи Єдине та Множинне, як звикли казати досократики? Чи розчленування Орфея свідчить не більше, ніж про потребу розуму зробити ще одну конструкцію мінливості життя та людської смерт-

ності? Та яка конструкція лежить вдалині, позаду, всередині цієї конструкції?» [14]. Таким чином, шлях трансформації парадигми модернізму від образної арт-лексики до формальної, що розширило позитивістську палітру арт-вислову і загрожує водночас дескінгом у ковальстві і скульптурі, готуючи шлях post-постмодерністській парадигми як тріумфу культуріндустрії, це є шлях від утопічних ілюзій авангарду до посткультурної пост-етнічної техно-свідомості сучасності (що критикував Ганс Бельтинг). Невипадково канадський філософ-аналітик Тобі Ролло у 2017 році констатував: прогрес у напрямку сучасного раціонального суспільства є небезпечним, та є серйозні підстави незалежним критикам бути стурбованими через можливість повторення ситуації з виправдування науковцями чергової інволюції культури, особливо «у сучасних умовах зростання фашизму та авторитаризму» [15]. Нажаль історія повторюється, а українство і людство знову вивчає урок, що погано засвоїли: втрата комодифікованою культурою трансцендентних суджень, за Т. Адорно і М. Горкгаймером; або втрата колективною свідомістю через заполітизовану ідеологію консюмеризму «принципу надії», за Е. Блохом, веде цивілізацію до колапсу. Тим не менш українські науковці намагаються виправити ситуацію, публікуючи низки статей і монографій [6; 10; 16; 17]. Зокрема Світлана Роготченко, повідомляючи про результати дослідження ковальського мистецтва у контексті формування образу сучасного міста на міжнародній науковій конференції у Полтаві, та згадуючи Парк кованих фігур у Донецьку, торкалась і негативних ефектів впливу на ковальство бенчмаркінгу. Втім, казали давні пращури, натякаючи на металевий лабрис: істина має два боки, тож в наш час поширений відомий вираз Ф. Гельдерліна «вихід там, де небезпека», що для ковальства означає: те джерело що сприяло розвитку художнього ковальства як образотворчого мистецтва має і інший ефект, редукції фаховості. Таким чином залишається актуальним риторичне запитання Пітера Бюргера стосовно некоректного використання постмодерним суспільством

споживацтва досвіду історичного авангарду як його граничну формалізацію, і тому чи варто було радикально відмовляти естетичній автономії творів: «Виходячи з досвіду хибної деавтономізації мистецтва, варто поставити питання, чи бажано взагалі зняття автономного статусу і чи не забезпечує розрив між мистецтвом і життєвою практикою той простір свободи, всередині якого можливі альтернативи існуючому стану справ» [18].

Висновки. Художнє ковальство останні двадцять років доводить успішність реалізації проекту «розширеного поля» скульптури в соціокультурних ландшафтах сучасності. Разом з тим масовізована гібридизація теорії та практики в контексті global public art насаджується культуріндустріальною логікою транснаціонального арт-ринку, яким керує глобалізований капітал, перетворюючи

мистецтво, митця і аналітика на банальний товар, що потребує перегляду в українському соціокультурному вимірі оціночних критеріїв «розширеного поля» з позицій трансцендентальної естетики, тим паче що кордоцентризм і християнська калокагатія історично складають основу української ментальності. Ситуація поширення в скульптурі і художньому ковальстві стратагем бенчмаркінгу, підтверджує правоту Гела Фостера: капітал поглинає всі способи виробництва, зокрема арт-виробництво, підтримуючи масовізовану свідомість, насаджуючи дизайн-об'єкти у презирливій деструкції культурно-мистецького буття, що негативно впливає на скульптуру і на ковальство, ставлячи на порядок денний фахівців питання опору девальвації пластичної культури в потоці «тотальної дизайнізації».

Література:

1. Krauss, Rosalind E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England. https://monoskop.org/images/6/62/Krauss_Rosalind_E_1979_1985_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf
2. Turner, Tom. (1996). *City as Landscape: a post-Postmodern view of design and planning*. Spons.
3. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
4. Gompertz, William Edward. (2012). *What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. Penguin.
5. Rohotchenko, S. (2021). Transformation of traditional craft into modern artistic blacksmithing // *Scientific journal paradigm of knowledge*. No. 2(46). P. 53–72. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(46\)2021.4](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(46)2021.4)
6. Роготченко, С. (2016). Ковальське мистецтво у контексті формування образу сучасного міста // *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: Архітектура, естетика + екологія + економіка*, Полтава 3–5 жовтня 2016 р. Полтава: ПНТУ ім. Ю. Кондратюка. С. 117–118.
7. Rohotchenko, S., Rohotchenko, O., Zuziak, T., Kizim, S., Shynin, O. (2021). Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art // *Postmodern Openings*. No. 12(3). P. 134–153. <https://doi.org/10.18662/po/12.3/332>
8. Smith, Terry. (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
9. Léger, Marc James. (2017). *Good*. In: *Good Effort*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway. P. 8–17.
10. Protas, Maryna. (2022). Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity. *American Journal of Art and Design*. Volume 7, Issue 1, March. P. 29–38. DOI: 10.11648/j.ajad.20220701.15
11. Mignolo, Walter D. (2011). *The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press.
12. Steger, Manfred B. (2003). *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
13. *Художній метал. Візії майбутнього*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ. Україна. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, Громадська організація «Свято ковалів».
14. Hassan, Ihab. (1987). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press.
15. Rollo, Toby. (2017). *DRAFT — Democratizing Critical Theory: Beyond the Metaphysics Voice and the Ontogenetic Turn*. Political Science, University of British Columbia. Draft paper for presentation at the 2017 Annual Meeting of the Association of Political Theory. <https://www.academia.edu/34191543/>

16. Протас, Марина. (2020). *Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.
17. Baker, Michael. (2012). Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute. *Policy Futures in Education*. Volume 10. Number 1. P. 30–50. <http://dx.doi.org/10.2304/pfie.2012.10.1.30>
18. Bürger, Peter. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

References:

1. Krauss, Rosalind E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England. https://monoskop.org/images/6/62/Krauss_Rosalind_E_1979_1985_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf
2. Turner, Tom. (1996). *City as Landscape: a post-Postmodern view of design and planning*. Spons.
3. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
4. Gompertz, William Edward. (2012). *What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. Penguin.
5. Rohotchenko, S. (2021). Transformation of traditional craft into modern artistic blacksmithing // *Scientific journal paradigm of knowledge*. No. 2(46). P. 53–72. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(46\)2021.4](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(46)2021.4)
6. Rogotchenko, S. (2016). Kovalske mistetstvo u konteksti formuvannya obrazu suchasnogo mista // *MaterIali mizhnarodnoyi naukovo-praktichnoyi konferentsiyi: Arhitektura, estetika, ekologiya, ekonomika*, Poltava 3–5 zhovtnya 2016. Poltava: PNTU Im. Yu. Kondratyuka. S. 117–118.
7. Rohotchenko, S., Rohotchenko, O., Zuziak, T., Kizim, S., Shynin, O. (2021). Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art // *Postmodern Openings*. No. 12(3). P. 134–153. <https://doi.org/10.18662/po/12.3/332>
8. Smith, Terry. (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
9. Léger, Marc James. (2017) *Good*. In: *Good Effort*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway. P. 8–17.
10. Protas, Maryna. (2022). Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity. *American Journal of Art and Design*. Volume 7, Issue 1, March. P. 29–38. DOI: 10.11648/j.ajad.20220701.15
11. Mignolo, Walter D. (2011). *The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press.
12. Steger, Manfred B. (2003). *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
13. *Hudozhniy metal. Viziyi maybutniogo*. Materiali Mizhnarodnoyi naukovo-praktichnoyi konferentsiyi 3–4 travnya 2019. Ivano-Frankivsk. Ukrayina. / Institut problem suchasnogo mistetstva NAMU, Gromadska organIzatsIya «Svyato kovaliv».
14. Hassan, Ihab. (1987). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press.
15. Rollo, Toby. (2017). *DRAFT – Democratizing Critical Theory: Beyond the Metaphysics Voice and the Ontogenetic Turn*. Political Science, University of British Columbia. Draft paper for presentation at the 2017 Annual Meeting of the Association of Political Theory. <https://www.academia.edu/34191543/>
16. Protas, Maryna. (2020). *Mystecztvo postkultury: tendenciyyi, ryzyky, perspektyvy* [The art of postculture: trends, risks, prospects]. Kyiv: Instytut problem suchasnogo mystecztva Nacionalnoyi akademiyi mystecztv Ukrayiny.
17. Baker, Michael. (2012). Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute. *Policy Futures in Education*. Volume 10. Number 1. P. 30–50. <http://dx.doi.org/10.2304/pfie.2012.10.1.30>
18. Bürger, Peter. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

УДК 27.04:746.327-312.47«XX/XXI»
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.8>

Сорока Оксана Василівна,

аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0001-9699-4406

oksanasv.if@gmail.com

КОМПОЗИЦІЙНЕ ОЗДОБЛЕННЯ ОПЛІЧЧ ФЕЛОНІВ КІН. XX – ПОЧ. XXI СТ. ІКОНОГРАФІЯ БОГОРОДИЧНОГО ЦИКЛУ

Марієлогічна тема релігійних образів використовувалася у церковному та народному мистецтві України дуже обширно. Позаяк до кожного святково-обрядового дня у році, парафії мають своїх покровителів, з яких найсвятішою вважається Богородиця, то безсумнівно образ Марії посідає чільне місце в усіх видах сакрального мистецтва. Окрім мальованих ікон (церковних та хатніх), зображення Богородиці спостерігаються у церковному текстилі: хоругвах, плащаницях, покрівцях та священичих ризах. Закономірним залишається, що оздоблення священичого вбрання підпорядковує собі вплив релігійних традицій та вподобань майстрів. Таким чином вишивані іконографічні композиції оплічч фелонів, формуючись поряд з мальованою іконою, увібрали у себе не тільки загальноприйняті канонічні (церковні), але й народні особливості.

Фелон – це верхня риза священичого одягу, прикрашена орнаментальним та сюжетним оздобленням. Орнаментальні композиції побудовані з геометричних, рослинних чи комбінованих мотивів та розташовуються по всьому полотнищу верхньої одягу. На опліччі фелона розміщується невелике фігурне зображення обрамлене здебільшого у формі декоративного хреста, або ромба, рідше – кола, квадрата. Означені орнаментальні форми утворені з тих самих мотивів, які прикрашають інші частини ризи. Саме вишиті композиційні оздоблення з сюжетним зображенням Богородиці на опліччях фелонів є об'єктом нашого дослідження.

Отже, у даній статті розглядаються вишиті іконографічні сюжети Богородичного циклу, які найчастіше спостерігаються у священичому облаченні західних областей України впродовж кінця XX – початку XXI ст. Аналізуються чотири найпоширеніші образи Богородиці: Провідниця (Одигітрія), Елеуса, Покрова та Оранта.

Ключові слова: іконографічні сюжети, шитво, Марія, зображення, священичий одяг, вишивка, церковне мистецтво.

Soroka Oksana. THE COMPOSITE DECORATION ON TOP OF THE FELONS OF THE LATE XXTH – EARLY XXIST CENTURIES. ICONOGRAPHY OF THE MOTHER OF GOD CYCLE

The Virgin's topic of the religious images has been widely referred to in church and folk art of Ukraine. Since for every holiday and ritual day of the year, the parish has its own patrons, among which the Mother of God is considered to be the most holy and that's why the image of Mary occupies a prominent place in all kinds of sacred art. Besides the hand drawn icons (church or household) the image of the Virgin is observed in the church textiles: banners, shrouds, covers and priestly robes. It's regular that the decoration of the priestly dress subordinates the influence of the religious traditions and preferences of the masters. Thus, embroidered iconographic compositions on top of felons, forming alongside with the hand drawn icon, absorbed not only generally accepted canonic (church) peculiarities but folk ones as well.

The felon is a top robe of the priestly clothes decorated with ornamental and plot trimming. Ornamental compositions are formed with the help of geometric, floral or combined motives and they are spread all over the outerwear. On top of the felon there is a small figured image framed mostly in the form of a decorative cross or a diamond, less often a circle or a square. The specified ornamental forms are based on the same motives, which decorate other parts of the robe. The object of our research is exactly embroidered composite trimmings together with the image of the Virgin on top of the felons.

So, the current article deals with embroidered iconographic plots of the Virgin's cycle which are most frequently observed on the priestly clothes of the western regions of Ukraine in the late XXth – early XXIst centuries. We analyze four most common images of the Mother of God: Guide (Hodegetria), Eleusa, Pokrova and Orans.

Key words: iconographic plots, needlework, the Mother of God, images, priestly robes, embroidery, church art.

Вступ. У пропонованому огляді акцентується увага на сюжетах із зображенням Богородиці. Відслідковуються типи ікон, які були завезені до Київської Русі після утвердження християнства та стали взірцями для наслідування естетичних, художніх навиків й візантійських церковних канонів, а саме: «Елеуса» й «Одигітрія». Примітно, що із запровадженням християнства, зображення Марії почали використовувати у церковному шитті та гаптуванні. Також застосуванню іконографії саме Марійського культу сприяє велика кількість, у церковному календарі, релігійних дійств присвячених на Ї честь.

Твори Матері Божої були найпоширенішими й серед української народної творчості. На Галичині з XIX ст. сцени Богородичного циклу стали головною темою народних ікон. Зокрема, у священничому вбранні окрім загальноновизначених традиційних іконних образів, вишивали і ті, які утворилися на території України серед народного мистецтва, наприклад, Богородиця – палаюче серце, чи Нев'янучий цвіт.

Мета дослідження. Висвітлити та розглянути найбільш використовувані іконографічні сюжети зі зображенням Богоматері в оздобленні священничих фелонів.

Постановка проблеми. Вважаємо, що одним із завдань сучасних науковців є популяризація українського церковного мистецтва, зокрема вишитих творів, які все частіше замінюються фабричними зразками. Збір та фіксація зникаючих літургійних зразків, до яких відноситься священниче вбрання, дають можливість описати та показати особливості народної вишивки, як виду церковного мистецтва.

Крім цього, дослідження та висвітлення сакрального мистецтва сьогодні є вкладом у розвиток української культури та задля збереження національної ідентичності. Українська Церква перебуває на новому історичному етапі починаючи з 2014 року, коли Вселенський патріарх Варфоломій підписав Томос про автокефалію для Української православної церкви. А на початку 2023 р. в Успенському соборі Києво-Печерської лаври, вперше з 1988 року, відбулась різдвяна літургія під про-

водом настоятеля УПЦ Епіфанія. Зазначимо, що до цього богослужіння проводили тільки священники УПЦ московського патріархату. Тому у час, коли УЦ на шляху до самостверженості, а понад 30 років тому «скинувши ярмо рабства» Україна розпочала будівництво власної суверенної держави, завданням дослідників, митців полягає у висвітленні, популяризації українського сакрального мистецтва та народних традицій [8]. Адже: «сама народна традиція представляє історичну пам'ять народу та його культурний генотип, втілює у собі безперервність його розвитку» [1, ст. 123].

Результати. Церковне мистецтво України формувалося під впливом двох культур: західної та східної, з поступовим набуттям національних рис. Упродовж багатьох століть зазнавала змін іконографія творів, стилістичні та технічні особливості їх виготовлення. Звичай оздоблювати тканинами інтер'єр храму та шити священниче вбрання були запозичені з візантійської традиції. Як зазначає Т. Кара-Васильєва: «на основі художньо-ідеологічних засад візантійського та великокнязівського вбрання відбувалося формування одягу священнослужителів – стихаря, фелону з розшитим опліччям. У святковому одязі імператорів Візантії обов'язковим було оздоблення «опліччя» та широкої смуги під ним» [4, ст. 19]. Традиція гаптувати й вишивати ікони, рушники, священниче облачення, які займають почесне місце і є доповненням до інших творів сакрального мистецтва (різьби, малярства, ковальства), зберігається в українських храмах дотепер.

З XX ст. в оздобленні священничих фелонів спостерігаються зміни окремих його частин. Це пов'язано із введенням у церковний текстиль народної вишивки та аматорства майстрів. Якщо у більш давніх зразках на опліччі фелонів орнаментальна композиція мала хрестоподібний вигляд, то в досліджуваних ризах (останньої чверті XX – початку XXI ст.) спостерігаються й інші форми: ромб, коло, квадрат, по центру яких розташовуються мініатюрні сюжети Богородиці, Ісуса Христа, або символічні монограми. Ця орнаментальна композиція, чи з іконографічним сюжетом, чи

без нього, є обов'язковим елементом оздоблення, розташовується на спинці фелона та знаменує голгофський хрест, який нагадує священику про смиренність й покору у здійсненні служби [5, с. 423].

Сюжетним церковним шитвом називають зображення Ісуса Христа, Богородиці, різних святих та біблійських подій, які відповідають канонічним іконографічним традиціям, виконуються у техніці ручної, або машинної вишивки із спеціальних матеріалів. Це мистецтво синтезу іконопису та вишивки, які відображають художньо-стилістичні особливості певного історичного періоду. Для досліджуваних вишитих сюжетних зразків характерним є поєднання канону та фольклорних традицій. Аналогічно, як в українському народному іконописі, так і у вишивці, майстрині відступали від основних традицій, черпаючи натхнення з фольклору, довільно трактуючи канон. Тому більшість іконографічних сюжетів на опліччі фелонів кінця ХХ – початку ХХІ ст. не мають чітко виражених стилістичних чи територіальних особливостей. У досліджуваних зразках бачимо два варіанти: площинне та наближене до натуралістичних образів. Спостерігається активне використання до канонічних образів народної орнаментики. Богородичні зображення виділяються яскравістю, відкритими кольорами, здебільшого площинними формами з дещо деформованими пропорціями ликів та схематичністю [6, ст. 132].

Різноманітністю вирізняються орнаментальні композиції утворені з геометричних та рослинних елементів, які несуть в собі символічне значення. Вони використовуються як окрема частина декору, або слугують фоном для сюжетних зображень, зокрема на опліччі фелону. Колірна гама від монохромної до поліхромної, що налічує до десяти кольорів. Форма, як вище зазначалося, має різні геометричні конфігурації – хрестоподібні, ромбоподібні, колоподібні та квадратовидні. Масштаб орнаментальної композиції у межах 30-ти см., сюжетної – від 20-ти до 10-ти см. по діагоналі.

Детальніше зупинимось на іконографічних особливостях композицій, які простежуються у священичому облаченні найчастіше, а саме:

Богородиця Провідниця, Елеуса, Оранта та Покров Пресвятої Богородиці.

Одним із провідних релігійних сюжетів є ікона «Богородиця Одигітрія», або «Провідниця», що означає Та, яка веде до Христа. За частотою малювання в українському іконному малярстві – це перший іконографічний тип. На цих іконах зображується поясна, фронтальна фігура Богоматері, яка на лівій руці зручно і надійно тримає свого Сина. Даний образ представлений менш ліричним, ніж Елеуса. Дві постаті трохи віддалені між собою, дитячко дивиться на матір, тоді як Богородиця зосереджує погляд прямо перед собою вказуючи рукою на Ісуса. Усі сюжети на мал. 1 виконані з підкресленою графічністю у моделюванні драпіровок та обрисів облич, видовженими ликами та німбами навколо голів. На деяких композиціях присутні написи літерами, що позначають Богородицю та Ісуса. Майже у всіх даних сюжетах зображено, як Мати обгортає своїм мафорієм Сина, проте у традиційних іконах це не спостерігається. Одяг Богородиці вишитий у відтінках синього, або червоного кольорів, а туніка Дитятка Ісуса виконана у наближених до жовто-охристих та оранжевих тонах. Як видно, колірна гама підібрана до колористичного вирішення всього оздоблення фелона. Разом з цим сюжети відповідають традиційним рисам іконографічного типу Одигітрії та виділяються на фоні орнаменту. Усі представлені на мал. 1 іконографічні сюжети датуються останньою чвертю ХХ ст.

Наступний іконографічний сюжет Елеуси, або Ніжності демонструє поясне зображення Марії, яка тримає на правій руці Ісуса (інший варіант зображує Богородицю з Дитям, яке стоїть на її колінах), а їхні лики притулені один до одного. Родоначальницею ікон Елеуси в Україні стала Вишгородська ікона Богородиці (грецька), яка одна з перших була проголошена у нас чудотворною [3, ст. 88]. У двох верхніх сюжетах з мал. 2 образи вишиті на зеленавому тлі. Богоматір зображено у пурпуровому мафорію, білій туніці, голову покриває білого кольору плат з-за якого виступає волосся. Дитячко Ісус у бузковому хітоні; у правій руці тримає невелику сферичну фігуру.



Мал. 1. Іконографічні сюжети – Богородиця Одигітрія

За символічним релігійним змістом куля означає досконалість і вічність, символ абсолютної Божої всемогутності [7, ст. 69].

Два нижні сюжети (мал. 2) можна віднести до типу ікон «Самбірської Богородиці». Марія тримає Ісуса двома руками; вона покрита блакитним мафорієм, краї якого оздоблені золотавою каймою. На її мафорію багато зірок (в одному сюжеті зірки на великому золотавому німбі), де дві збільшені – розміщені на плечі та голові. Дитя у білому хітоні та зеленому гіматії (мал. 2, справа). Якщо у зобра-

женнях Одигітрії фігури виконані доволі схематично, то на Елеусі вишивка «хрестиком» більш пластична з детальним світлотіньовим вирішенням ликів та складок на драперії.

Іконографічні сюжети Покрова та Оранта у богослужбовому вбранні простежуються набагато рідше ніж два попередні. З наведеного мал. 3, художнє вирішення образу Покрови представлено у двох варіантах. У першому – зображено поясну фронтальну постать Богородиці з піднятими від ліктя вверх руками, які тримають омофор.



Мал. 2. Іконографічні сюжети – Богородиця Елеуса

Одягнута у зелену туніку та мафорій, перехрещений на грудях та перев'язаний на талії поясом. Інший сюжет Покрови в аналогічному з попереднім ракурсі, проте відрізняється кольоровим вирішенням. Тут Марія представлена у туніці коричневого відтінку та пурпурному мафорію. На обох сюжетах омафор білого кольору з трьома хрестами по центру. Також помітно два хрести на плечах та один на голові. На ликах чітко виділяються риси обличчя, особливо великі очі Богородиці. Ризу на якій вишита дана ікона священник одягає тільки у свято Покрови, яке святкують 14 жовтня. В сучасній історії Покрова, як захисниця воїнів, стала покровителькою Збройних сил незалежної України. «Тому не випадково, в умовах новітнього відродження України, української культури та національних традицій, зокрема військових, актуалізованих агресією Росії проти України 2014 р., «з метою вшанування мужності та героїзму

захисників незалежності і територіальної цілісності України, військових традицій і звичаїв Українського народу, сприяння дальшому зміцненню патріотичного духу у суспільстві» Президент України Петро Порошенко видав Указ № 806/2014 від 14 жовтня 2014 р. «Про День захисника України», яким визнано 14 жовтня – День Покрови Пресвятої Богородиці» [2, ст. 5].

Сюжет Оранти дуже схожий до попереднього, тут також Марія зображена фронтально із піднятими вгору руками. На мал. 3 Богородиця одягнена у синій мафорій, навколо голови вишитий великий німб, а на зап'ястях рук та плечах розміщено по одній зірці; п'ята зірка на голові. Лик дещо видовжений з чіткими рисами. Загалом ікона виконана у синхронних відтінках з орнаментом всієї ризи. Зазначимо, що всі характеристики обличчя та одягу Марії наділені певною символікою. Так: «три зірки на чолі та на обох раменах символізують



Мал. 3. Іконографічні сюжети – Оранта та Покров Пресвятої Богородиці

її дівочтво перед, під час та після народження Христа. Великі очі є ознакою глибокої молитовної контемпліації. Малі уста – це схильність до мовчанки та до медитації, бо Вона «пильно зберігала все це роздумуючи у своїм серці» (Лк. 2, 19). Тонкі губи – символ духовної, не розбещеної людини. Довгий простий ніс ознака краси та гідності в середземноморських культурах. Сильна, груба шия символізує внутрішню, духовну силу. Рука, яка вказує на Дитятко Ісуса, символізує роль Богородиці – приводити вірних до Месії» [7, ст. 65]. Мафорій голубих чи зелених відтінків – як символ земного походження Марії. А Богоматір зображена у червоному мафорію знаменує символ земних страждань.

Ще одне зображення Оранти зустрічаємо на фелоні зі Львівської області (мал. 4). Даний іконографічний сюжет – це копія вишитої ікони отця Дмитра Блажейовського та відомої мозаїки «Заступниця» у соборі святої Софії в Києві. Окрім фігури Богородиці, на досліджуваному зразку, вишите фронтальне зображення Софійського собору, яке розміщене на передньому плані. Уся композиція займає верхню частину полотна фелони. Богородиця виконана у повний зріст, проте архітектурна споруда закриває нижню частину ніг. Загалом, риси обличчя, драпування та моделювання одягу, кольорна гама відповідають означеним взірцям. Зображення собору виконане в золотаво-голубих кольорах, як і фігура, що робить композицію статичною та цілісною. Цей сюжет підтверджує нашу

думку про те, що оздоблюючи священничий одяг, майстрині поєднували з одного боку церковні традиції – наслідування іконографічних сюжетів, а з іншого, вносили свої вподобання та народний фольклор.

Висновки. Досліджуючи іконографічні зображення у священничому вбранні виявлено,



Мал. 4. Іконографічний сюжет Оранти

що Богородична тематика була найпоширеніша та сюжетно – найрізноманітніша. Завдяки дослідженням науковців зазначено, що іконографія Богоматері застосовувалася в інших видах мистецтва дуже обширно. Загалом у досліджуваних фелонах знаходимо й інші сюжети Марії, проте, у даному дослідженні винесено тільки чотири.

Отже, простеживши частину сюжетів, які застосовувалися в оздоблені священних фелонів, встановлено, що найпоширенішими

серед них були іконографічні типи Одигітрії та Елеуси. Рідше зустрічаються композиції Покрови та Оранти. З'ясовано, що майстрині вишиваючи іконографічні сюжети опиралися на ті риси, які були традиційно притаманні конкретному типу Богородичних ікон. Зауважено, що вишиті досліджувані зразки образу Богородиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. спрощені, із порушенням канонів іконографії та введенням фольклорних особливостей, не мають таких чітких художніх рис, як у мальованих іконах.

Література:

1. Варивода А. Народна традиція в українському церковному гаптуванні XVII–XVIII ст.: релігійний та художній аспекти. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. №37. С. 122–128.
2. Гордієнко Д. Становлення та розвиток культу Покрови Пресвятої Богородиці в Середньовічній Україні. Гетьманські читання. Покрова Пресвятої Богородиці – в історії української культури та українського війська. 2019. С. 5–24.
3. Дем'янчук А. Богородиця в українському іконному малярстві (XI–XIX століття). Основні іконографічні типи. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. №3. С. 85–95.
4. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Львів : Свічадо, 1996. 231 с.
5. Олійник О. Стилистика модерну в декорі літургійно-обрядових тканин Галичини на зламі XIX–XX століть. *Народознавчі зошити*. 2012. № 3 (105). С. 415–428.
6. Осадча О. А. Українська хатня ікона – образ кінця XVIII–XX століть як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості) : дис. ... канд. мист : 26.00.01. Київ, 2010. 219 с.
7. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть: філософсько-релігійно-знавчий контекст : дис. ... канд. філ. наук : 09.00.11. Острогоз, 2015. 196 с.
8. Савицький О. Першу літургію ПЦУ в лаврі віряни назвали історичною. 2023. URL: <https://amp.dw.com/uk/persu-liturgiu-rcu-v-kiyevpecerskij-lavri-virani-nazvali-istoricnou/a-64313671> (дата звернення: 30.01.2023).
9. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ : Либідь, 2008. 440 с.

References:

1. Varivoda, A. (2016). Narodna tradytsiia v ukrainskomu tserkovnomu haptuvanni XVII–XVIII st.: relihiinyi ta khudozhnii aspekty [The folk tradition in the Ukrainian church embroidery of XVII–XVIII centuries: the perspective of religion and art]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [in Ukrainian].
2. Gordienko, D. (2019). Stanovlennia ta rozvytok kultu Pokrovy Presviatoi Bohorodytsi v Serednovichnii Ukraini [Incipience and development of the cult of the Veil of Holy Mother of God in medieval Ukraine]. *Hetmanski chytannia. Pokrova Presviatoi Bohorodytsi – v istorii ukrainskoi kultury ta ukrainskoho viiska* [in Ukrainian].
3. Demyanchuk, A. (2016). Bohorodytsia v ukrainskomu ikonnomu maliarstvi (KhI – KhIX stolittia). Osnovni ikonografichni typy [The Virgin in Ukrainian icon painting (XI–XIX centuries). The main iconography types]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv* [in Ukrainian].
4. Kara-Vasyliieva, T. (1996). Liturhiine shytvo Ukrainy XVII–XVIII st [Liturgical needlework in Ukraine of the XVII–XVIII centuries]. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
5. Olijnyk, O. (2012). Stylistyka modernu v dekorii liturhiino-obriadovykh tkanyn Halychyny na zlami XIX–XX stolit [Stylistics of modern in the decor of liturgical and ceremonial fabrics of Halychyna on the break of the XIX–XX centuries]. *Narodoznachchi zoshyty* [in Ukrainian].
6. Osadcha, O. (2010). Ukrainska khatnia ikona – obraz kintsia XVIII–XX stolit yak etnokulturnyi fenomen (istoriia, typolohiia, khudozhni osoblyvosti) : dys. ... kand. myst : 26.00.01 [The Ukrainian household icon – the image of the XVIII–XX centuries as the ethnocultural phenomenon (history, typology, art peculiarities) : dis. ... cand. of art hist. : 26.00.01]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Rusko, N. (2015). Osoblyvosti halytskoho ikonopysu kintsia XIX – pochatku XX stolit: filofsko-relihiieznachchi kontekst : dys. ... kand. fil. nauk : 09.00.11 [Peculiarities of Halytsky iconography of the late XIX – early XX centuries: philosophical and religious scholar context : dis. ... cand. of phil. sc. : 09.00.11]. Ostrog [in Ukrainian].

8. Savytskyi, O. (2023). Pershu liturhiiu PTsU v lavri viriany nazvaly istorychnoiu [believers called the first OCU liturgy in the Lavra historic]. URL: <https://amp.dw.com/uk/persu-liturgiu-pcu-v-kievopecerskij-lavri-virani-nazvali-istoricnou/a-64313671> (data zvernennia: 30.01.2023) [in Ukrainian].

9. Stepovyk, D. (2008). Istoriiia ukrainskoi ikony X–XX stolit [The history of the Ukrainian icon of the X–XX centuries]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6, 2022

Issue 6, 2022

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *О. І. Молодецька*

Підписано до друку 21.12.2022 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 8,37. Зам. № 0323/197
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.